

**KATATAY**

año X, número 13/14, abril de 2016

<b>Dirección</b>	<b>Enrique Foffani</b> (Universidad Nacional de La Plata, UNR, UBA, Argentina) <b>María Laura de Arriba</b> (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
<b>Consejo Editorial</b>	<b>Teresa Basile</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Mónica Marinone</b> (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) <b>Roxana Patiño</b> (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) <b>Laura Pollastri</b> (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) <b>Graciela Salto</b> (Universidad Nacional de La Pampa-CONICET, Argentina)
<b>Consejo de Redacción</b>	<b>Florencia Bonfiglio</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) <b>Hernán Pas</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina)
<b>Comité de Edición</b>	<b>Florencia Buret</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) <b>Matías Di Benedetto</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Maya González Roux</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) <b>Alejo López</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) <b>Carolina Maranguello</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) <b>Clelia Moure</b> (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) <b>Carolina Sánchez</b> (Universidad Nacional de Tucumán-CONICET, Argentina) <b>Julia Tamási</b> (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
<b>Coordinadora de traducciones</b>	<b>Soledad Pérez</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
<b>Comité Científico</b>	<b>Hugo Achugar</b> (Universidad de la República, Uruguay) <b>Ana María Amar Sanchez</b> (Universidad de Irvine, EEUU) <b>Miriam Chiani</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Claudia Hammerschmidt</b> (Universität Jena, Alemania) <b>Alejandra Mailhe</b> (Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina) <b>Angeles Mateo del Pino</b> (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España) <b>Jorge Monteleone</b> (Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina) <b>Pablo Montoya</b> (Universidad de Antioquia, Colombia) <b>Andrea Pagni</b> (Universität Erlangen, Alemania) <b>Julio Ramos</b> (Universidad de Berkeley, EEUU) <b>Dardo Scavino</b> (Universidad de Pau, Francia) <b>Jorge Schwartz</b> (Universidad de Sao Paulo, Brasil) <b>Marian Semilla Durán</b> (Universidad de Lyon, Francia) <b>Rolland Spiller</b> (Universität Frankfurt, Alemania) <b>Saúl Sosnowsky</b> (Universidad de Maryland, EEUU) <b>Ana María Zubieta</b> (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
<b>Colaboran en este número</b>	<b>Victor Arancibia, Ester Bautista Botello, María Pía Bruno, María Florencia Buret, José Agustín Conde De Boeck, Wilfrido H. Corral, María Laura de Arriba, Román de la Campa, Matías Di Benedetto, Juan Antonio Ennis, Enrique Foffani, Bruno Nicolás Giachetti, Sabrina Gil, Pedro Arturo Gómez, Rosana Guardalá, Simón Henao-Jaramillo, Mónica Marinone, Annemarie Meier, Pablo Montoya, Diana Moro, Julia Musitano, Carolina Nieto Ruiz, Roxana Patiño, Pablo Pérez Castillo, Carmen Perilli, Araceli Rodríguez López, Eduardo A. Russo, Olga Santiago, Daniel Santoro, Fabián Soberón, Aldo Eugenio Ternavasio, Susana Zanetti (†).</b>
<b>Dirección de Arte y Diseño</b>	<b>Victor Vialcy</b>
<b>Ilustración de Tapa</b>	<b>DANIEL SANTORO</b> <i>Centauro con la mamá de Juanito Laguna en ancas. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. 2010.</i>
<b>Editor Responsable</b>	Asociación de Estudios Latinoamericanos Katatay. Calle 5 N°84 (1900) La Plata, Buenos Aires
<b>Suscripción, canje e información</b>	<a href="http://www.edicioneskatatay.com.ar">www.edicioneskatatay.com.ar</a> <a href="mailto:contacto@edicioneskatatay.com.ar">contacto@edicioneskatatay.com.ar</a>
<b>Periodicidad</b>	Anual

## ÍNDICE

### Rotaciones

#### **ESCENAS CONTEMPORÁNEAS DEL NUEVO CINE ARGENTINO - María Laura de Arriba**

Introducción, por María Laura de Arriba | **6**

De *Los rubios* a las instalaciones audiovisuales de Albertina Carri: exponer la memoria, por Eduardo A. Russo | **8**

Laberintos de la memoria en el documental argentino: autfiguración y giro subjetivo, por María Laura de Arriba | **14**

El lugar del verdadero descanso. Lo impersonal en la poética de *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán, por Aldo Eugenio Ternavasio | **21**

Dignidad plebeya, actitud de culto y emblematismo postmoderno: Alberto Laiseca y el cine argentino, por Pedro Arturo Gómez y José Agustín Conde De Boeck | **28**

La mirada intersticial: políticas visuales en el cine de Lucrecia Martel, por Víctor Arancibia | **39**

Violencia y dictadura en el cine argentino, por Fabián Soberón | **49**

#### **DOSSIER ZONA: MÉXICO - [UNIVERSIDAD DE QUERÉTARO]**

Introducción. Imaginarios de frontera, procesos de identidad y usos estéticos de la violencia, por Matías Di Benedetto | **57**

Los cuerpos indóciles: la mujer barbuda y la increíblemente pequeña, por Ester Bautista Botello | **62**

*El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel: procesos identitarios a propósito del debate entre imagología y la conformación de un yo psicológico, por Pablo Pérez Castillo | **69**

Tiempo, espacio e identidad transfronteriza en el cortometraje mexicano, por Annemarie Meier | **76**

El abandono en la imagen de Ciudad Juárez, por Carolina Nieto Ruiz | **83**

Los espejismos fronterizos o de cómo el bueno, el malo y el feo quisieron conquistar México y no pudieron..., por Araceli Rodríguez López | **90**

#### **FERNANDO VALLEJO... EXCESO Y AGON - Mónica Marinone**

Presentación, por Mónica Marinone | **97**

Entre la biografía y la autobiografía: Fernando Vallejo y José Asunción Silva, por Susana Zanetti (†) | **103**

Los fantasmas del viajero: Porfirio Barba Jacob y Fernando Vallejo, por Carmen Perilli | **109**

*El cuervo blanco* de Fernando Vallejo, por Mónica Marinone | **118**

La escritura del umbral. El recordar melancólico de Fernando Vallejo, por Julia Musitano | **131**

### Querellas

Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario, por Pablo Montoya | **141**

La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo, por Pablo Montoya | **151**

### Argumentos

Nota editorial | **159**

Cómo no leerse a sí mismo, a Palacio, o al "otro", por Wilfrido H. Corral | **160**

### Traslaciones

Román de la Campa: la lucidez del cartógrafo, por Roxana Patiño | **167**

**ESTADO DEVASTADOR Y HABLAS NACIONALES. UN DILEMA LATINOAMERICANO - Román de la Campa | 169**

### Reliquias

El capitalismo como religión. Introducción, por Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis | **178**

**EL CAPITALISMO COMO RELIGIÓN - Walter Benjamin | 187**

## Asteriscos

Ana María Zubieta (comp.). *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*, por Bruno Giachetti | **192**

Claudia Hammerschmidt. "Mi genio es un enano llamado Walter Ego". *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, por Matías Di Benedetto | **194**

Roxana Patiño y Nancy Calomarde. *Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate*, por Olga Santiago | **197**

Idelber Avelar. *Transculturación en suspenso: los orígenes de los cánones narrativos colombianos*, por Simón Henao-Jaramillo | **199**

Paula Bruno. *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires*, por María Pía Bruno | **201**

Florencia Garramuño. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, por Sabrina Gil | **202**

Eduarda Mansilla de García. *Escritos periodísticos completos (1860-1892). Edición, introducción y notas de Marina L. Guidotti*, por María Florencia Buret | **205**

Aymar de Llano (estudio y selección). *Calentar la tinta, Moro, Adán, Miranda*, por Diana Moro | **207**

Graciela Franco. *Gradivas de medio siglo. Armonía Sommers y Clara Silva ante la crítica*, por Rosana Guardalá | **210**

## ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA

DANIEL SANTORO

*Centauro con la mamá de Juanito Laguna en ancas*

2010. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm <sup>1</sup>

No sólo en este cuadro sino en toda la obra pictórica de Daniel Santoro irrumpe el universo de lo feérico, un espacio inundado de ensueño, de fantasmagoría, de libros de cuentos, de mitos, de manuales, de estampitas religiosas, de revistas infantiles como *Billiken*, de historietas. Un ensueño irradiante parecido a una epifanía. El peronismo histórico de Perón y Evita encarna esa epifanía, porque es un relato que perdura, que sobrevive en el imaginario popular. Hay una suerte de pirandellismo en Santoro: *la vida*, como enseñaba Georg Simmel, es *más-que-vida*. Este exceso se conecta profundamente con el barroco inherente a la visión estética con que este pintor argentino piensa el mundo. Y lo piensa como escenografía, como teatro: en verdad, más que *theatrum mundi* el de Santoro es un *theatrum urbi*, la ciudad aquí parece devorar todos los espacios, incluso el bosque porque este deviene un bosque justicialista. Este cuadro "Centauro con la mamá de Juanito en ancas" nos muestra una escena justamente en el bosque: un centauro lleva en ancas a una niña vestida con el blanco delantal almidonado de todo escolar según la iconografía peronista: sabemos que esa niña es Ramona Montiel, la madre de Juanito Laguna, la creatura pintada por Antonio Berni. Ambos se detienen ante un pequeño lago en medio del bosque en cuyas aguas cristalinas pueden mirarse reflejados, reconocerse. Se puede percibir cierto claroscuro, cierta tensión entre un lugar amenazante y peligroso, con ramas espinosas que parecen obturar el paso, y un lugar luminoso, un claro del bosque que irradia la luz que ha podido perforar la espesura y esparcirse por el entorno. Doble valencia entre colores tierras iluminados y otros oscuros: tanto el bien como el mal se han dado cita en esa escena pictórica.

Lo que Santoro crea prodigiosamente en su obra es el rescate contemporáneo del otro cuando ha sido ninguneado por el poder y espera una redención como quería Walter Benjamin a la vuelta de la esquina. Es cierto, el pintor imagina (e imagina bien) que la madre de Juanito Laguna probablemente tuviera un altarcito peronista en la intimidad de su casa, y el delantal tan blanco y tan impecablemente almidonado que lleva puesto Ramona en ancas del centauro peroniza su figura. Pero contra una crítica que insiste en rotular, esta escena imaginada (o mejor: imaginaria) no es un rasgo militante-partidario sino una singularidad mítica: la Ramona Montiel de Santoro es como el Gatica de Favio, la pura otredad que puede encarnar un destino desclasado cuando el Estado ya no lo protege y su expulsión los transforma en seres errantes y habitantes de la intemperie. La Ramona de Berni cobra vida (más vida) en la pintura de Santoro: si ella puede emigrar de una obra a la otra, significa que no ponemos en duda su existencia. Gatica también se traslada de la vida real a ese otro espacio estético que Favio logra crearle para mitigar acaso un poco los estragos feroces del Capitalismo. Ambos son arrojados, después, fuera del paraíso. Hay una doble saga narrativa en el interior de su obra: el centauro es, además, un descamisado, un cabecita y la mamá de Juanito, además del personaje de Berni, es una escolar peronista. El centauro restituye el pasado del gaucho en la llanura y Ramona es su hija o nieta que accede a la escolarización. El centauro descamisado es, también, el nieto tan marginado y *outsider* de las pampas como su abuelo (una versión del nieto de Juan Moreira) mientras Ramona es la muchacha de provincia que termina de sirvienta sobrellevando su vida de madre soltera tal como fue concebida por Berni.

Por eso el bosque contiene potenciales liberadores en la medida en que Eva no está muerta sino tan sólo dormida. No es el cadáver sino la Bella durmiente del Bosque que un día habrá de despertar en cualquier momento de la Historia: el momento más inesperado será al mismo tiempo el más propicio para que un beso de la multitud peregrina la sobresalte y la traiga otra vez desde el sueño a la vida. Quizás hasta el lecho de bella durmiente en el bosque justicialista es hacia donde Ramona ha querido dirigirse y también, acaso, por eso se ha perdido y entonces el centauro la pudo rescatar y ponerla a salvo. La pintora Angeles Herrera ha escrito que "es una obra que, a pesar del aspecto desolado, es esperanzadora". Por eso el bosque justicialista por un lado es inquietante (está fuera del Estado) pero por otro Eva es el hada madrina como la versión secularizada y aurática de quien encarna la esperanza de los pobres. Ella yace allí en el bosque pero no en una tumba sino más bien en un altar, un santuario al que llegan desde la ciudad peregrinos peronistas como la mamá de Juanito Laguna tal vez con el secreto propósito de besar el rostro de Evita y, devolviéndola a la vida, promover la resurrección de los sueños.

Daniel Santoro nació en Buenos Aires en 1954. Estudió en la Escuela de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Concurrió al taller de Osvaldo Attila. Se desempeñó como realizador escenógrafo en el Teatro Colón entre 1981 y 1991. En 1985 realizó numerosos viajes por Oriente, donde expuso en diversos museos y galerías de arte. Desde 1998 trabaja con el imaginario del peronismo a través de diversos medios: pintura, dibujos, objetos, cerámicas, muebles, maquetas, instalaciones. En 2006 coprotagonizó junto a Miguel Biancuzzo la película *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*, dirigida por Alejandro Fernández Mouján. Desde el año 2008 forma parte del colectivo de artistas "Estrellas del Oriente", junto a Juan Carlos Capurro, Pedro Roth, Juan "Tata" Cedrón y Marcelo Céspedes.

Enrique Foffani

<sup>1</sup> Pertenece a la exposición "El peronismo en el paisaje", en Galería Palatina. Desde 27 de abril [día de la inauguración] hasta 23 de mayo de 2011.

---

**INTRODUCCIÓN**

---

Las totalidades no se aprehenden, decía y repetía como si fuera un mantra Nicolás Rosa. Y esa verdad se me impone a la hora de escribir la breve presentación del *dossier* sobre Nuevo Cine Argentino que sigue a continuación.

En efecto, sólo intentamos dar cuenta de algunos fenómenos visibles en el cine argentino contemporáneo que no agotan las múltiples propuestas que éste, hoy, nos acerca. Incapaces de abarcar la totalidad, nos amparamos bajo una lógica metonímica y damos cuenta de ciertas intensidades que atraviesan e iluminan la producción fílmica nacional.

El artículo de Eduardo Russo que abre el *dossier*, “De *Los Rubios* a las instalaciones visuales de Albertina Carri: exponer la memoria”, describe con exhaustividad y precisión la muestra audiovisual “Exposición Fracaso y el sonido recobrado” de la directora Agustina Carri en tanto expansión de su filmografía por medio de recursos muy poco frecuentes en nuestro medio, que ponen de manifiesto la compleja articulación entre cine y arte contemporáneo. La muestra es referida por Russo como “otro cine”, “cine expuesto” o “cine de exposición” y se concentra en trazar las múltiples conexiones intertextuales entre ella y la restante producción fílmica de la singular directora, a partir de las estrategias de una memoria que persiste y resiste para conjurar dolores y ausencias.

También dentro de las coordenadas de la memoria como procedimiento de sutura de las experiencias traumáticas padecidas por las víctimas del terrorismo de Estado, se puede ubicar mi propio artículo, “Laberintos de la memoria en el documental argentino: autofiguración y giro subjetivo”, en donde, además de analizar el documental en primera persona *Papá Iván* (2000) de la directora María Inés Roqué, se complejizan cuestiones referidas a la relación entre textualidad autobiográfica y dimensión ficcional.

El ensayo de Aldo Ternavasio, “El lugar del verdadero descanso. Lo impersonal en la poética de *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán”, releva los solapamientos y cruces entre la poética del film, la poesía de Juan L. Ortiz y las figuras de lo impersonal desarrolladas por la filosofía contemporánea: Espósito, Deleuze, Nancy. El pensamiento de lo impersonal permite una aproximación a las tensiones histórico-políticas de la época y configura lo que Ternavasio denomina un cine en tercera persona que explora sus propios espacios de indeterminación a partir del procedimiento de abismarse en la otredad.

La relación entre la literatura de Alberto Laiseca con el cine de los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat, a través de las películas *El artista* y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, que abordan el complejo sistema de representaciones del autor y las dificultades de la transposición al cine del universo literario de Laiseca, constituyen algunas preocupaciones desarrolladas en “Dignidad plebeya, actitud de culto y emblematismo postmoderno: Alberto Laiseca y el cine argentino” de Pedro Arturo Gómez y José Agustín Conde De Boeck. El análisis de los films apunta fundamentalmente al proceso de construcción de la presencia del autor en la intersección entre literatura, medios de comunicación y cultura de masas que se abre hacia la reflexión sobre las “verdades” del arte y de la argentinidad.

En “La mirada intersticial. Políticas visuales en el cine de Lucrecia Martel”, Víctor Arancibia se interna en las particularidades de “la mirada marteliana” como dispositivo de construcción de imágenes cinematográficas sobre el noroeste argentino y sobre sectores de la sociedad sometidos a continuos procesos de subalternización y de violencia.

---

\* Doctora en Letras. Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado numerosos artículos sobre Literatura Latinoamericana, Teoría crítica y escritura autobiográfica.

Sin dejar de establecer relaciones entre las diversas producciones audiovisuales de la directora, se focaliza especialmente en *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007) para caracterizar la mirada de Lucrecia Martel como una mirada intersticial que, desde la sutileza y la levedad, hace visibles las contradicciones profundas del universo provinciano, la persistencia de la opresión y las operaciones de los sistemas de dominación que continúan vigentes en la actualidad.

Finalmente Fabián Soberón, en la colaboración que cierra el *dossier*, “Violencia y dictadura en el cine argentino” reflexiona sobre los modos de construcción de la memoria de la dictadura en Argentina desde 1985 hasta el presente, deteniéndose en el juego de las continuidades y rupturas que, en relación al tópico mencionado, se observa en cuatro largometrajes: *La historia oficial* (1985), *Cordero de Dios* (2008), *La mirada invisible* (2010) e *Infancia clandestina* (2012) que dan cuenta de los diferentes posicionamientos y puntos de vista de los directores: Luis Puenzo, Lucía Cedrón, Diego Lerman y Benjamín Ávila. De esta manera se hacen visibles los modos de interpelación de la violencia política y las modificaciones que sufren las estrategias discursivas y visuales en función de los diversos contextos de producción de los films.

---

#### RESUMEN

Este *Dossier* sobre el nuevo cine argentino reúne una serie de artículos que intentan dar cuenta de algunos fenómenos visibles en el cine argentino contemporáneo en sus múltiples propuestas, desde el uso de la relación entre violencia y memoria, o la impersonalidad en el cine de G. Fontán, hasta las adaptaciones cinematográficas de la obra de Laiseca y la politicidad del cine de L. Martel.

Palabras clave: cine argentino – memoria – violencia – dictadura

#### ABSTRACT

This Dossier on the new Argentine cinema brings together a series of articles that seek to account for some visible phenomena in contemporary Argentine cinema through its several proposals: from the inquiry into the various relationships between violence and memory, or the latent impersonality in Gustavo Fontan's Cinema, to the film adaptations of the work by Alberto Laiseca and politicity in Lucrecia Martel's works.

Keywords: Argentine cinema – memory – violence – dictatorship

---

## DE LOS RUBIOS A LAS INSTALACIONES AUDIOVISUALES DE ALBERTINA CARRI: EXPONER LA MEMORIA

por Eduardo A. Russo<sup>1</sup>

---

Entre setiembre y noviembre de 2015, la Sala PAYS del Parque de la Memoria en Buenos Aires exhibió *Exposición Fracaso y el sonido recobrado*, una muestra audiovisual de Albertina Carri. La exhibición fue de singular relevancia por una doble razón: por un lado consiste en la expansión, por medio de recursos aún muy poco frecuentes en nuestro medio y en espacios que albergan al cine de modo todavía incipiente, de la filmografía de una realizadora destacada dentro de esa constelación que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino; por otro, se trata de una experiencia clave en nuestro ámbito dentro de la articulación entre cine y arte contemporáneo. Esta muestra intervino en un campo cada vez más importante para la renovación del cine en el presente, como lo es el ascenso de las contaminaciones mutuas entre cine y museo, que se consignan bajo las denominaciones “otro cine”, “cine expuesto” o “cine de exposición”, entre otras opciones para designar un campo en transformación y crecimiento, que afecta tanto a la redefinición del mundo cinematográfico como a la del mundo del arte contemporáneo.<sup>2</sup> Indagar esta muestra audiovisual de Carri no sólo permite replantear algunos aspectos cruciales en la filmografía de la realizadora, sino que también hace posible pensar qué es, dónde puede acontecer y cuándo cobra consistencia eso que aún hoy, a 120 años de su aparición y tras numerosas crisis y metamorfosis técnicas, culturales y estéticas, seguimos llamando cine.

Desde sus inicios con el largometraje *No quiero volver a casa* (2000), la producción de Carri ha atravesado la ficción y el documental, incursionando en formas narrativas habituales con ficciones como *Géminis* (2005) o *La rabia* (2008) a la par del ingreso a propuestas de corte más experimental o desafiante como *Barbie también puede estar triste* (2000), *Restos* (2010) o *Pets* (2012), entre otras. Sin duda, el notable y prolongado impacto crítico de *Los rubios* (2003) lo ha convertido en el epicentro en su filmografía. No nos extenderemos aquí en las largas discusiones que suscitó este documental de difícil encuadramiento, que entremezcla y contesta las fronteras entre documento y ficción, abordando el ensayo y la experimentación, cuyo efecto se extiende hasta una vehemente interpelación de ciertas categorías como las de cine político, cine narrativo y hasta los límites de la representación cinematográfica.

Entre las intensas zonas de discusión entabladas en torno a *Los rubios* se destacan, por ejemplo, la de su utilización desviante de los testigos y testimonios, o su rebelde articulación de memoria personal y social, con posiciones críticas enfrentadas en cuanto a sus procedimientos y su politicidad. Las repercusiones de ese debate se renuevan hasta el presente, especialmente por el ingreso y asentamiento como referencia obligada en el plano académico global cuando se aborda el cine latinoamericano actual en su relación con la historia postdictadura. Para revisar esos argumentos remitimos a los lúcidos repases, con sus propios y sustanciales aportes, formulados por Gonzalo Aguilar (2008) y Ana Amado (2010) en sendos volúmenes sobre el cine argentino reciente, cuyas posiciones,

---

<sup>1</sup> Doctor en Psicología Social, profesor e investigador universitario y crítico de cine. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Es autor de numerosos libros y artículos sobre cine y producción audiovisual.

<sup>2</sup> En rigor, más allá de algunas experiencias tempranas en el campo de las instalaciones cinematográficas como las realizadas por David Lamelas u Oscar Bony en el Instituto Di Tella a mediados de los 60, esta muestra audiovisual de Carri sigue un camino formidablemente reabierto hace dos años por la muestra de Andrés Denegri *Cine de Exposición*, exhibida en Espacio Fundación Osde de Buenos Aires, entre setiembre de 2013 y enero 2014. Esa muestra pudo considerarse como una oportunidad fundacional en cuanto a la utilización contemporánea de tecnologías fílmicas analógicas (abarcando los tradicionales formatos hogareños, semiprofesionales y profesionales) en el campo de una incipiente línea de trabajo en el cine expuesto local, que extrae paradójicamente su potencial de una tecnología a punto de extinguirse en la experiencia audiovisual del siglo XXI. Cabe destacar que en la inspiración de ambas producciones, las de Denegri y Carri, se verifica la decisiva concepción curatorial del realizador, investigador y docente Jorge La Ferla.

por otra parte, se encuentran en nítida sintonía con algunas de las ideas que esbozaremos en lo que sigue. Ocurre que *Los rubios* no es solo una contundente intervención puntual en plena eclosión del nuevo cine argentino, una *rara avis* irreductible a su asimilación con otros trabajos vinculables por lo temático, por el género o por alguna otra adscripción. Vista a distancia, aquella experiencia se revela también como un punto de partida, un insoslayable momento previo y no apto para clausura en la producción de la artista, germen mismo de lo que en *Operación Fracaso y el sonido recobrado* madura y cobra presencia, resignificando aquella pieza distante. Por cierto, ahora no se trata de un film, sino de un artefacto heterogéneo, compuesto por distintas máquinas reinventadas, pero que arman un conjunto de especial consistencia, compartiendo otro modo de poner al cine en escena. Esta experiencia fue conformada por un conjunto de cinco instalaciones que, articulándose con los atributos de un espacio de exhibición con sentido y peso propio, se enmarca dentro de una propuesta de cine de exposición, en una operación que redefine el propio medio expresivo, para pensar las maquinarias y maquinaciones de la memoria junto a los modos de supervivencia de esa factoría de memoria que es el cine.

Con todo lo que se ha dicho y escrito sobre *Los rubios*, cabe destacar que frente a la masa de planteos críticos y analíticos sobre sus formas y discursos, las decisiones de su autora sobre tal o cual procedimiento, su interés –o falta del mismo– por los testimonios, su cuidado o descuido de las categorías históricas, sus desafíos a las usuales políticas de la representación (y representaciones de la política), hubo algunos aspectos que no obstante su evidencia en un visionado atento han sido sistemáticamente soslayados. La larga serie de polémicas, donde las réplicas se han sucedido en un combate por el sentido que cobró dimensiones inusitadas, dejó en un lugar asordinado, como dato secundario, algo que en todo caso fue reseñado de modo descriptivo, casi como una curiosidad de orden formal o técnico. A lo largo de dichos debates no recordamos que alguien haya ido más allá de alguna referencia esporádica a consignar algo que a nuestro juicio es uno de los factores cruciales que hace de *Los rubios* una formidable anomalía dentro de los documentales (y por qué no, también las ficciones) del cine argentino reciente: su sostenida atención y reflexión sobre la materialidad de la experiencia audiovisual y la indagación de los dispositivos que expone en su misma superficie, como un campo de batalla maquínico dentro del cual se juega la existencia del cine, la búsqueda de una memoria social e histórica junto a la cuestión de una memoria técnica, posibilitada por el cine (Russo 2015).

En distintas lecturas críticas se ha subrayado la significación del escrito que traza en un papel Analía Couceyro mientras interpreta a Albertina, en cierto pasaje del film: “Exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir recuerda”. La afirmación se cita, aunque para pasar seguidamente a alguna consideración sobre la puesta en acto de la memoria dentro del film. De hecho, aparece en pantalla ya la directora que ideó un guión, marcó tal acción y texto para su actriz, para luego filmarlo en el acto de su escritura. Letra de Couceyro, palabras de Carri. Cabe leerlo como una consigna preliminar incrustada, papel y *performance* mediante, en el cuerpo diegético del film. Pero también es válido entenderlo como una alusión al potencial generador de memoria de los distintos registros de imagen (fotografías, dibujos, film, video), de escritura y de voces que componen no solamente un entramado intertextual sino también –y muy especialmente– una dimensión intermedial en su arquitectura audiovisual (Russo 2009). Es el punto en que *Los rubios* se abre, como instancia inicial, a lo que doce años más tarde maduraría en *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, instalando a aquella experiencia en un rango de preludeo. Esa dimensión reflexiva sobre el medio, los dispositivos, la convivencia y fricción de distintos estados de la imagen, la letra y la palabra (oral y escrita) disponen en *Los rubios* una compleja articulación y una preocupación consciente, que hasta donde llega nuestra información, ha sido por primera vez destacada como decisiva por Jorge La Ferla (2015) en “Memorias descarriadas”, su agudo artículo para el catálogo de la muestra.

No está de más reparar, a lo largo de *Los rubios*, en la presencia de rótulos, títulos diseñados sobre papel puntuando algunas referencias clave tanto de la historia que la directora intenta reconstruir, la de sus padres en su militancia y cautiverio, como la de las alternativas de su investigación. Los testimonios doblemente mediatizados, mediante una

imagen video dentro de imagen cinematográfica, en pantallas de monitor dentro del film, plantean no tanto una puesta en abismo sino un asomo de espesores y heterogeneidades irreductibles. La conciencia permanente de una mediación que instala sus traducciones y hasta impone sus opacidades en una verdadera hipermediación se impone al espectador con tanta o más contundencia que los performáticos juegos entre quienes aparecen en pantalla cuestionando las usuales divisiones entre cine de ficción y documental, entre el registro de lo no interpretado y lo actuado –en otro plano, y en definitiva, también entre presencias y ausencias–.

A su vez el volumen *Los rubios. Cartografía de una película*, como bien señala Jorge La Ferla (2015) en el ensayo curatorial publicado en el catálogo de la muestra, es también mucho más que un libro sobre un film. Lo continúa y lo expande hacia un juego donde la reflexión escrita, el *collage* y la progresión de un trabajo de memoria se abre un espacio propio, también dotando al escueto volumen de una originalidad tan evidente como había sido la del film: una creación indómita, en busca de su propia categoría. En esa perspectiva, la muestra del 2015 se presenta como una progresión y secuela de las anteriores experiencias. La hipermediación presente en el cuerpo de las obras anteriores como fílmica y gráfica, estalla finalmente en un espacio arquitectónico y se plasma en toda su complejidad maquina, habitable, transitable y operable, en *Operación Fracaso y el sonido recobrado*. Señalaba la autora en un texto preparatorio para la muestra:<sup>3</sup>

Lo que entiendo hoy, a diez años de haber estrenado *Los rubios*, es que esa realización no era una película sino un punto de partida, una forma de estar en el mundo y un modo de interpelar aquellos pensamientos que se consideran axiomas en la manera de representar a las víctimas y sus consecuencias. Supongo que eso es lo que la ha convertido en materia prima de tantas investigaciones, su capacidad de ser y no ser. El cine es una posibilidad única en tanto medio de expresión pero una película puede no ser una cosa en sí misma sino más bien parte de un plan, creo que este es el caso de *Los rubios*, por eso se replicó en un libro y ahora en una videoinstalación (Carri 2015: 6).

*Investigación del cuatrismo*, con su hora exacta de duración, permite considerarla como un singular largometraje, aunque dispuesto en cinco pantallas frontales a la vista del espectador. Consiste en la evolución y metamorfosis de una película que Carri estuvo perfilando durante más de un lustro pero que se reveló una y otra vez como imposible. O que acaso haya encontrado en esta videoinstalación su forma posible. La historia de Isidro Velázquez, legendario rebelde del noreste argentino, fue el tema de un breve y fulgurante volumen que Roberto Carri publicó en 1968 con especial repercusión. También fue ficcionalizada en un film por Pablo Szir, cineasta también desaparecido. Fue filmado hacia 1971 y su condición sigue siendo hasta hoy un misterio. Algunos creen que fue terminado y existe una copia por descubrir en algún archivo, otros afirman que se perdió o destruyó antes de arribar a su forma final. Además de ser un proyecto de Albertina Carri que atravesó varios tratamientos escritos, todos insatisfactorios, la historia también fue al menos fantaseada por su colega Mariano Llinás. *Investigación del cuatrismo* con sus múltiples pantallas y su narración oral vertiginosa, entrelaza no sólo esas historias sino también las de la violencia en la Argentina de los 60 y 70 y las del cine político nacional, junto a una masa de *found footage* provenientes del cine y la TV local que obligan al espectador a armar un rompecabezas cambiante, donde la figura a delinear no es la del padre desaparecido, sino el retrato posible de ciertas identidades y memoria colectiva, junto al trazado de múltiples historias en el marco de una Historia que no por imposible de circunscribir se deja de advertir como dramático fondo de donde surgen las intrigas y las tragedias. *Investigación del cuatrismo* es cabal consecuencia y continuación de *Los Rubios* en tanto indagación de un legado paterno y a la vez, expande un doble trabajo de memoria sobre la militancia de los sesenta y setenta, y sobre su relación con el cine

---

<sup>3</sup> El acceso a este material de producción para la muestra escrito por la cineasta nos fue suministrado por Jorge La Ferla, a quien agradecemos la generosidad.

argentino de entonces. Por Roberto Carri y por Pablo Szir, por el bandolerismo rural, su mito y lo real de una represión extendida a los ámbitos más diversos, desde los cuerpos a las palabras e imágenes, Carri transfiere al espectador de la instalación frente a esa hilera de cinco pantallas frontales la tarea de un montaje ultraveloz. Como en un campo de juego, el sonido (la narración de la actriz, la música, las voces y los efectos provenientes de alguna o varias de las imágenes en pantalla) y la posibilidad de establecer correspondencias en cuanto a las formas y contenidos de lo proyectado, el espectador asiste a la construcción de una evidencia visible. Cabe destacar aquí un factor crucial: el humor de Carri, que fuera sagazmente destacado por Shohini Chaudhuri (2012). Nada hay aquí de leve, sino un humor corrosivo e inteligente, que remueve todo efecto de adustez. Como su mismo título lo indica, un esquema de investigación guía a esta pieza particular, que exige ser visionada desde el inicio, a diferencia de las instalaciones audiovisuales que admiten un observador cuyo régimen de entrada y salida depende de un tránsito más abierto a la recepción parcial o fragmentada. En esta propuesta, el decurso diseñado por Carri atraviesa, mediante un texto especialmente denso, leído con imperiosa velocidad por la actriz Elisa Carricajo, las alternativas de una pesquisa que por momentos adquiere ribetes de *thriller*, de comedia de enredos o incluso de historia de espionaje.

*Cine Puro* consiste en una proyección monocanal en color, estructurada en un *loop* de 20 minutos, que puede verse sólo desde el exterior de una construcción elaborada con el tendido de mil metros de cinta filmica de descarte en formato 35 mm, armando una suerte de tienda, o como señala su autora, una “barricada”. Lo proyectado en pantalla es material de metraje encontrado en una lata de cine hallada bajo tierra, extenuado hasta la pérdida de su figurabilidad. Frente a la rápida sucesión de algunas texturas y formas erráticas en pantalla, la atención del observador se dirige hacia la presencia escultórica de ese kilómetro de cine elevado como extraña capilla laica, armada con la osamenta de un cine extinto. Cine puro, como en la utopía vanguardista de Henri de Chomette, pero un siglo después. No obstante no hay ni un atisbo de *media nostalgia* en las instalaciones de Carri, ese rasgo que Monica McTighe (2014) ha destacado como sintomático en las creaciones elaboradas con medios en desuso, sino que la instalación medial se postula como ventana privilegiada para observar el paso del tiempo, las piezas expuestas a la vez de la marcha, decadencia y transformación de esa máquina de memoria. *Cine puro* es, en tanto instalación, una transposición de lo que en el corto experimental había sido *Restos*: una elegía al film, y una exhortación a la continuación de su vida por otros medios.

*Punto impropio* es, por su parte, el complemento necesario a *Investigación sobre el cuatrismo*. En su título resuena aquella exigencia que el célebre fax del INCAA leído en *Los rubios* formulase a Carri cuando requirió apoyo para la realización del documental. Entre las sugerencias del comité a la joven cineasta estaba la necesidad de contar con “testimonios propios”. Acaso un lapsus planteó esta condición en lugar de “apropiados”. Puede ser también que se pensase en testimonios propios de algo no precisado. Pero el hecho es que la estrategia de *Los rubios* se asentaba en algo contrario a lo propio y la propiedad. El filósofo Diego Tatián propuso designar a esta condición como “lo impropio”: un factor que descoloca todo efecto de propiedad (y de apropiación posible) para perseverar en una incomodidad constitutiva. Es en algo que no encaja donde radica una capacidad que, impactando al pensamiento, suele originarse por la producción artística y literaria. Carri es acaso la cineasta que más ha cultivado en la pantalla local esta relación con lo impropio, y en este caso lo traslada a un complejo entramado donde artefactos, pantallas, espacios y observadores-partícipes en estado particularmente inestable se asoman a distintos modos de lo impropio. En este punto, precisamente *Punto impropio*, la artista se confronta y explora, hasta un registro de contacto cuasi-táctil, al legado materno a través de otro orden de escritura.

En el piso se lee ANA y MARÍA, sus nombres de pila. Y en el centro se proyectan, mediante una pantalla circular, fragmentos de aquellas cartas enviadas desde el cautiverio, cuyo material y escritura son amplificadas hasta casi un rango de acceso microscópico. Lo que se escucha es, en voz de Carri, la lectura de fragmentos de cartas donde las recomendaciones cotidianas a las hijas se alternan con pedidos de algunos implementos que necesitaba en una ambigua condición de detención, donde por momentos asomaba

cierta esperanza y seguidamente se revelaba como ilusoria, para el grupo de prisioneros sometidos a irrisorias tareas intelectuales mientras sus captores decidían sobre su supervivencia o eliminación con calculada perversidad, incluso hasta haciéndolos partícipes de algunos debates sobre las opciones disponibles. En el círculo central pueden escrutarse, proyectados y casi táctiles, los puntos en las cartas, ampliados hasta ser formas y superficies difusas, texturas donde se adivina el papel, la tinta y las manchas de la manipulación y el tiempo. Complementando la proyección centrada en las cartas de Ana María, otro rincón de *Punto impropio* proyecta al espectador la imagen de una pequeña biblioteca donde se avista, casi velada, la veintena de libros que la madre (profesora de literatura) recomendaba a sus hijas, se veía transmutada en una serie de pantallas en color y el fuego revela que la estantería no era algo filmado sino solamente una foto tomada por la cámara. Escritura, foto, cine, video digital atraviesan una experiencia de densidad inusual, sólo disfrazada de levedad por la ausencia de todo sonido.

Al fondo de la iluminada sala central de la galería PAYS (Presentes Ahora y Siempre) donde se montaron las instalaciones sonoras *Allegro* y *A Piacere*, fueron dispuestas, en un tamaño que casi duplicaba la altura de un ser humano, ocho letras formando PRESENTE. Carri remarca que esa palabra no indicaba sólo la afirmación de una presencia, sino que también debe entenderse como la postulación enfática de un tiempo presente. Podría afirmarse que a lo largo de *Los rubios* tanto como en *Restos*, así como en todas las instalaciones de *Operación fracaso y el sonido recobrado*, el peso de esta segunda acepción domina la anterior. No es cuestión de recuperar el tiempo perdido (aunque una de las versiones familiares sobre el origen del nombre de la artista remite a la Albertine proustiana) sino de abrirse a lo presente y de abrir el presente. *Allegro* se compone de un ensamble de 9 proyectores de variados formatos, sin película. Su banda de sonido se formula en presente, en vivo, mediante los distintos tonos e intensidades de los motores rotando en vacío. La falta de carretes evoca la ausencia de los films, tanto los perdidos como los no filmados (otro modo de mentar el fracaso del título), mientras los motores zumban una libertad maquínica y las lámparas esbozan pantallas vacantes, aunque dispuestas a seguir ocupándose. A cada fracaso, una celebración posible.

Ha escrito Carri que el recuerdo del sonido del secuestro de sus padres fue devuelto hace no muchos años, y de manera conmocionante, haciendo volver el terror de aquel momento. Hasta entonces, recordaba lo vivido cuando tenía tres años como imágenes mudas. Un sonido presente perforó el olvido y volvió el ruido de los motores de automóviles en la noche, las botas en el pedregullo, golpes y voces (2015: 6). Los motores frenéticos de los proyectores en *Allegro* y *A Piacere*, sin la resistencia del carrete, conjuran de alguna manera el recuerdo traumático. El estruendo de ambos conjuntos no evita, por otra parte, reparar que en las luces de proyección iluminando el vacío, en la amplificación de cada motor girando libre, no constreñido a la clásica cadencia de los fotogramas, está la evidencia de una falta esencial en cada artefacto: algo se extiende en las orillas del cine, restituyendo con fervor su núcleo maquínico, sin imagen, pero perseverando en su existencia de traviesos vestigios aún dispuestos a ser operados. Si en *Investigación del cuatrerismo* el espectador se veía llevado a oficiar de necesario montajista en un seguimiento riesgoso de lo que conectaba las pantallas, en *Allegro* y *A Piacere*, sea por mera proximidad física (activando los sensores de movimiento en la primera) o voluntariamente al manipular una pequeña consola (en la segunda) se veía propuesto como inesperado proyectorista. Pese a que ambas instalaciones sonoras están dispuestas con un ensamble de proyectores de 8, 16 y 35 mm, tecnología en desuso que Monica McTighe (2009) ha denominado como "objetos evocativos" en la utilización de medios caducos en *Cine Puro*, Carri no es guiada por una nostalgia medial ni por el cumplimiento de un duelo interminable. Esta muestra audiovisual elabora perspectivas para una reparación que no pretende una sutura invisible sino que admite cicatrices. Renovando, de paso, la apuesta a la vigencia del legado de un cine postulado como un insólito y tenaz sobreviviente, reclamando su peso y parte de resistencia en el imperio del audiovisual total.

Como ocurre en una muestra con varias instalaciones, *Operación Fracaso y el sonido recobrado* se presta a múltiples tránsitos, un régimen de acceso a cada sala regulado por el deseo y la deriva de cada espectador. No obstante, cierta atracción por los misterios de

las cámaras oscuras inclinaba a los visitantes a ingresar primero a *Investigación...* con su exigencia de seguirla una hora entera, luego a recorrer los contornos y avistar el interior de *Cine Puro*, para después ingresar a la oscuridad meditativa de *Punto impropio*. *Allegro y A Piacere*, para no pocos visitantes de la muestra, oficiaban como una suerte de *grand finale* centrados en su penetrante presencia acústica como para subrayar esa dimensión de presente intenso aún en la evanescencia misma del recuerdo. La dimensión interactiva de ambas instalaciones sonoras, incorporando un punto de zozobra en cuanto sus modos de uso no del todo expuestos al visitante, se permitió generar situaciones participativas nada ajenas, a veces, a cierta dimensión ceremonial donde el estruendo desaloja el pesar y abre paso a la celebración de lo viviente. La sinfonía presente, el traqueteo de las agudas voces mecánicas, se opone a la irrupción paralizante de aquellos motores de Falcon y el crujir de botas, los gritos y golpes de la irrupción nocturna. Indican que aunque el recuerdo se rebele o se abalance, el trabajo de la memoria persiste y resiste, escudriñando de una manera luminosa los pliegues sombríos de una ausencia insondable, ausencia compañera, al fin y al cabo, de las presencias y presentes que puede ofrendar la vida.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2008). *Otros mundos*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Amado, Ana (2010). *La imagen justa*, Buenos Aires: Colihue.
- Carri, Albertina (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires: Ediciones gráficas especiales.
- \_\_\_\_ (2015). *Operación Fracaso y el sonido recobrado. Una muestra audiovisual sobre posibles formas de hacer memoria*, Texto de trabajo para la exposición (material inédito).
- Carri, Roberto (2001). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.
- Carri, Albertina, Marta Dillon y Jorge La Ferla (2015). *Albertina Carri. Operación Fracaso y el sonido recobrado*, Catálogo de la muestra. Buenos Aires: Parque de la Memoria-Sala PAYS.
- Chaudhuri, Shohini (2014). *Cinema of the Dark Side. Atrocity and the Ethics of the Spectatorship*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McTighe, Monica (2009). *Framed Spaces. Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Hanover, NH: Dartmouth University Press.
- Noriega, Gustavo (2009). *Estudio sobre Los rubios*, Buenos Aires: Picnic.
- Russo, Eduardo (2009). "Máquinas, objetos y ficciones de memoria. Apuntes sobre el trabajo del cine", en Vallina, Cecilia, *Crítica del testimonio*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 165-178.
- Russo, Eduardo (2015). "Politiques et poétiques de la mémoire dans le documentaire contemporain", en Feenstra, Pietsie y María Luisa Ortega, *Le nouveau du cinéma argentin*, CinemAction, 156. Paris: Editions Corlet, 58-67.
- Tatian, Diego (2013). *Lo impropio*, Buenos Aires, Editorial Excursiones.

---

### RESUMEN

El artículo analiza la muestra audiovisual *Exposición Fracaso y el sonido recobrado* de la directora Albertina Carri, exhibida en la Sala PAYS del Parque de la Memoria, en Buenos Aires entre setiembre y noviembre de 2015. Destaca la significativa renovación que esta muestra, denominada también "cine expuesto" o "cine de exposición", produce en el cine argentino actual a partir de una enriquecedora articulación con el arte contemporáneo y el mundo del museo.

Palabras clave: cine expuesto – innovación – cine argentino – arte contemporáneo.

### ABSTRACT

This article analyzes the audiovisual exhibition by the director Albertina Carri, at the PAYS Hall in Memory Park, Buenos Aires, between September and November 2015. It also highlights the significant renovation that this exhibition, also called "exhibited film" or "exhibition cinema", has caused to the current Argentine cinema from an enriching articulation with contemporary art and the museum world.

Keywords: exhibited film – innovation – Argentine cinema – contemporary art.

---

## LABERINTOS DE LA MEMORIA EN EL DOCUMENTAL ARGENTINO: AUTOFIGURACIÓN Y GIRO SUBJETIVO

por María Laura de Arriba

---

### Introducción

Una de las modulaciones más efectivas del Nuevo Cine Argentino que se perfila a partir de los noventa pero, más específicamente, desde comienzos del 2000, lo constituye el documental en primera persona como parte, quizá, de lo que Beatriz Sarlo (2005: 22) denominó el “giro subjetivo” de nuestra contemporaneidad. Por otra parte, Gianni Vattimo (1997: 35), en su acertada descripción de esa contemporaneidad posmoderna o, para ponerlo en sus propios términos, poshistórica, alude a uno de los pensamientos que la caracterizan como “pensamiento de la fruición” o goce por la rememoración del pasado que se hace desde las coordenadas del presente. Se vislumbra, así, en la afirmación de Vattimo, la sombra tutelar de Nietzsche y su eterno retorno que, como sabemos, no vuelve a pasar por el mismo exacto lugar sino que se trata de un retorno desplazado que instaura el juego de la diferencia y la repetición, de lo mismo y de lo otro, de la figuración y su correspondiente desfiguración. Otro filósofo de la llamada Posmodernidad, como Lyotard (1985), se ocupa de desenmascarar las Metahistorias Modernas, los Grandes Relatos que pierden su voluntad omniexplicativa para dar lugar a las pequeñas historias, a los relatos mínimos que, desde la ventana del fragmento, buscan reponer sentidos después de la acelerada negativización de la dialéctica ocurrida en el siglo XX.

Pablo Piedras (2014), en su contundente y exhaustiva investigación de las prácticas documentales en primera persona del cine argentino reciente, enumera una serie de modalidades recurrentes del yo autoral “como el derrotero de figuras reconocidas; la revisión de un pasado traumático saturado de represión, muerte y violencia; la conformación identitaria familiar, étnica y/ o cultural; y los imaginarios del centro y su periferia, entre otros” (28). La inscripción de la subjetividad en el texto audiovisual trastornó, para Piedras, “las proposiciones de saber” de los discursos “que intentan dar cuenta de lo real con pretensiones de verdad respecto de su referente” e instauró “una nueva forma de leer e interpretar lo real y sus contornos, desviada del modelo expositivo-objetivista tradicionalmente dominante en el campo del cine documental” (29). Este trastorno del estatuto epistémico se basa, según Piedras, en tres ideas que se vinculan, en primer lugar, con las dificultades que el documental tradicional ofrece a la expresión de una mirada crítica y perturbadora de la memoria traumática del pasado reciente:

Resignificando la lectura del pasado a través de la subjetividad de los realizadores, el nuevo documental enuncia proposiciones parciales, tentativas y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo personal a lo colectivo, encontrando un espacio privilegiado para la expresión de nuevas identidades (políticas, sociales, culturales y de género) (30).

En segundo lugar, la subjetivación del discurso documental consigue su estatuto de verdad en la medida en que un yo declara que lo narrado es parte de su propia experiencia, hecho que formula un “nuevo pacto de credibilidad entre autor y espectador”. Aunque, cabe agregar en este punto, se trata de un pacto por el que se suspende parcialmente la dimensión figurativa que aún la inscripción de una experiencia en primera persona entraña. En tercer lugar, los avances de la tecnología digital implican una enorme democratización del universo audiovisual que lo convierte en una especie de vía Regia de la expresión individual.

Antes de entrar en el análisis del documental seleccionado en este trabajo: *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, quiero detenerme en cuestiones inherentes a la textualización de la primera persona. Comenzaré realizando un excursus por algunas dimensiones de la memoria para pasar, posteriormente, a la problemática del sujeto y a la configuración de esa experiencia desagregada en una sintaxis de relato.

### Memoria/ Identidad

En la tradición griega Mnemósine, diosa de la memoria, era la madre de todas las Musas y, además, la hermana de Cronos; este parentesco pone de manifiesto la efectiva relación de la memoria con la imaginación creativa y con el tiempo. Paul Ricoeur (2000), desde la Fenomenología, acude también a esa misma tradición para establecer una diferencia entre *mnēme* (memoria involuntaria, *pathos*, evocación simple) de la *anamnēsis* (búsqueda activa de la rememoración a partir de un ejercicio racional). La memoria, para Ricoeur, involucra, además, instancias temporales y espaciales en la medida en que la datación y la locación son inseparables de todo esfuerzo o estrategia racional de rememoración.

Desde una perspectiva sociológica, Paolo Montesperelli (2005) diferencia tres funciones de la memoria: como objeto, como límite y como recurso. En el primer caso la objetivación, a través del lenguaje, diluye el *continuum* confuso de la experiencia y la organiza en fragmentos significativos e inteligibles que, tanto la ordenan en una configuración discursiva, cuanto estabilizan los inestables dispositivos identitarios. Sin embargo, hay también procesos involuntarios y emotivos de la memoria que nos acercan a sus límites, al inconsciente freudiano, a su vaguedad, su incompletud, su fragmentarismo. Por último es recurso hermenéutico que posibilita interpretar y entender el pasado desde una construcción narrativa: el “yo” no es una realidad estable sino el producto de esa construcción o, mejor, una voluntad de estabilidad que busca cristalizarse a través del lenguaje, un deseo de detener, aunque sea provisoriamente, la deriva múltiple de la identidad.

Es también posible acercarse a la cuestión identitaria desde la teoría política de la hegemonía de Ernesto Laclau (2003), en donde la identidad se constituye a partir de desplazamientos hegemónicos que posibilitan que los objetivos de la parte, de un grupo, se postulen como objetivos del todo, se vuelvan universales. Para Laclau una particularidad se hace política cuando es capaz de provocar efectos universalizantes vinculados a un imperativo de emancipación. Esto es especialmente verificable en las intervenciones políticas y estéticas de los familiares y víctimas del terrorismo de Estado en la Argentina de la posdictadura, de las que el documental que analizaré, más adelante, es una muestra cabal.

### Cantos de experiencia

El título de este apartado es un homenaje a Martin Jay quien ha escrito uno de los mejores textos sobre el concepto de experiencia (2009) y quien, a su vez, lo toma del célebre ciclo de poemas de William Blake. En ese texto Jay se pronuncia en contra tanto de aquellos que la consideran desde una perspectiva vitalista como algo que excede el propio lenguaje, algo inefable e individual imposible de transmitir en términos comunicativos como de los imperativos del giro lingüístico dominante en la Filosofía del siglo XX, en donde ningún término puede escapar a la mediación del lenguaje.

A mi entender ninguna de estas alternativas resulta del todo convincente. Sería más fructífero permanecer dentro de la tensión creada por la paradoja. Es decir, necesitamos percatarnos de las formas en que la “experiencia” es tanto un concepto lingüístico, un significante que unifica una clase de significados heterogéneos situados en un campo de fuerzas diacrítico, cuanto un recordatorio de que tales conceptos dejan un residuo que escapa a su dominio homogeneizante. La “experiencia”, cabría decir, se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual. Si bien es algo que es preciso atravesar o padecer antes que adquirir vicariamente, aun la experiencia más

“auténtica” o “genuina” suele ya estar modificada por modelos culturales previos [...] La experiencia también puede ser asequible a los demás mediante el relato *post facto*, un proceso de elaboración secundaria en el sentido freudiano que la convierte en una narrativa dotada de significación. Cuando esas reconstrucciones y relatos de la experiencia se comparten, suelen transformarse en la materia de las identidades grupales (Jay 2009: 20).

La paradoja se manifiesta para Jay, además, de otro modo porque, a pesar de que a la experiencia se la pueda considerar una posesión personal, siempre es adquirida “a través de un encuentro con la otredad, sea humana o no” que no nos deja en el mismo lugar en el que estábamos sino que nos modifica, para bien o para mal y nos abre a nuevas experiencias. Esta apertura del sujeto hacia los otros permite que, a partir de una experiencia compartida, ésta adquiera una dimensión de interminabilidad, una dimensión político-identitaria que ayude a alejarla del trauma (Jay 2009: 470).

Si nos remontamos mucho más atrás en el tiempo cabe decir que la experiencia fundada en el *cogito* cartesiano une en un sujeto único las esferas del conocimiento y de la experiencia que, hasta ese momento, aparecían diferenciados por la distinción aristotélica entre inteligencia y alma. El *sentido común* de cada individuo conformaba el sujeto de la experiencia mientras que el sujeto de la ciencia era el intelecto agente, divino e inalterable. Al respecto Agamben (2004) refiere que “el conocimiento ni siquiera tenía un sujeto en el sentido moderno de un *ego*, sino más bien el individuo singular era el *sub-jectum* donde el intelecto agente, único y separado, efectuaba el conocimiento” (15). Es decir, el conocimiento no surgía de la relación entre sujeto y objeto sino entre lo uno (el intelecto, lo inteligible) y lo múltiple (los individuos singulares, lo sensible). El saber es producto de un *páthei mathós*, un padecer que excluye toda certidumbre. La ruptura del *cogito* y su unificación de sujetos reúne experiencia y conocimiento y da lugar al surgimiento de la conciencia que remite los contenidos psíquicos al acto de pensar.

### La cuestión del sujeto

Si bien el concepto de inconsciente ya aparece en Schelling y en Schopenhauer en el siglo XIX, es Freud quien lleva a cabo una reformulación trascendental porque, con él, este nuevo concepto viene a dar cuenta de un malestar en la teoría de la experiencia al cuestionarla tal y como funcionaba en el pensamiento cartesiano del *cogito*. En rigor, la aparición de una experiencia inconsciente remite a una tercera persona, un *Es* que se desplaza de la instancia subjetiva y de la lógica del *yo* a los que, de todos modos, domina. Para Freud, entonces, las experiencias más importantes no pertenecen a la dimensión del sujeto sino a la del *Ello*.

Estos aportes fundamentales sobre el sujeto serán significativamente completados y enriquecidos por Lacan quien introduce la noción de Sujeto Barrado, escindido por el lenguaje en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. La división determina la subjetividad: el sujeto está siempre partido, alienado de sí mismo, impedido de conocerse absolutamente porque está separado de su propio conocimiento, lo que señala la presencia del inconsciente y define que todo sujeto sea un efecto del significante originado en la partición, en el habla, entre enunciación y enunciado. La fuente de la palabra, en consecuencia, no proviene del *yo* ni de la conciencia sino del *Otro*, de la enunciación, que es inconsciente. Este posicionamiento es, claro está, crítico de la conciencia cartesiana aunque Lacan tiene, en este caso, una actitud compleja. Por un lado niega la subjetividad del *cogito* al eliminar la ecuación: “sujeto= yo= conciencia”; pero, por otro lado, conserva el concepto de sujeto en desmedro de la noción moderna del *yo*. El sujeto del *cogito* es el sujeto del inconsciente (sujeto de la enunciación) y esto determina dos órdenes en el plano del conocimiento: uno imaginario, que le pertenece al *yo*, y otro simbólico, propio del sujeto. De este modo el inconsciente, el discurso del *Otro* determina simbólicamente la subjetividad y, por esto mismo, es posible equiparar la naturaleza simbólica del *Ello* freudiano con el sujeto lacaniano y hacer coincidir el sentido imaginario del *yo* con el *sí mismo*. Es decir que, detrás de la construcción imaginaria del *yo* asoma el *Ello* simbólico, fuente inconsciente de la palabra.

No es el propósito de este artículo detenerme aquí, en relación a Lacan, en el concepto de estadio del espejo, suficientemente estudiado por la doxa teórica. Pero sí quiero mencionar la relación especial que los humanos tenemos con la propia imagen porque se trata de una unidad imaginaria, permanentemente amenazada. El miedo a la desintegración produce una tensión alienante que se resuelve a partir de la sutura de los agujeros amenazadores. Uno de los modos de coser estos fragmentos es apelar a la textualidad autobiográfica en donde la configuración narrativa actúa como catalizador de los pedazos desarticulados que fisuran la identidad a la que ya describimos, *ut supra*, más como una voluntad de estabilidad que como una entidad estabilizada en sí. La urgencia por obturar los agujeros enmascarando la división del sujeto y exhibiendo, a través de la inscripción del yo autobiográfico, un sentido imaginario de completud, se vuelve una necesidad imperiosa, dramática, en el caso de las víctimas del terrorismo de Estado de la última dictadura argentina.

### Hacer hablar a los ausentes

Paul de Man (1984), desde la deconstrucción, cuestiona la condición genérica de la discursividad autofigurativa porque considera que, en la noción de género, se combinan funciones estéticas e históricas que, en el espacio autobiográfico, se toman discutibles. Destaca, además, la relación que la autobiografía mantiene con la ficción, a pesar de la presencia de un sujeto legitimado por un nombre propio. Se puede decir que todo discurso autobiográfico tiene un cierto grado de productividad referencial que, antes que un género, constituye una figura de lectura y de entendimiento presente, de alguna manera, en todo discurso. La figura dominante es, como en el epitafio, la prosopopeya, el tropo que posibilita y confiere el poder de la palabra a los ausentes, a los muertos o a los que no tienen voz. La realización efectiva de este otorgamiento se produce a través de una máscara o de un rostro que juega a conferir y despojar, otorgar y quitar, figurar y desfigurar, en correspondencia con el quiasmo de la vida y la muerte, del silencio y del habla, presente en todo acto de escritura.

El aporte de Jacques Derrida (1982) en este campo es insoslayable, aunque no esté específicamente destinado a la reflexión sobre el *sí mismo* sino centrado en *Ecce homo* de Nietzsche para reflexionar sobre el borde que hay entre la obra y la vida, entre el sistema y el sujeto que atraviesa los dos cuerpos: el corpus y el cuerpo del autor. A ese borde Derrida lo denomina *dynamis* por su fuerza, su potencia virtual, su movilidad y la situación de no estar ni afuera ni adentro en tanto une, separa y atraviesa al mismo tiempo la vida y la obra a las cuales no podemos separarlas pero tampoco explicarlas en función de una o de otra. Por lo tanto toda autobiografía es, además, tanatografía, heterografía y otobiografía: escritura y escucha de la muerte (y) del otro.

Estas dimensiones se ponen de manifiesto en el documental *Papá Iván* (2000, María Inés Roqué, coproducción de México y Argentina) en donde su directora junta pequeñas piezas de un rompecabezas para construir la figura de un padre ausente, Juan Julio Roqué, cuyo nombre de guerra era Iván, muerto en 1977 en un enfrentamiento con fuerzas de seguridad de la Esma. En rigor Iván se suicida con cianuro para no caer prisionero, luego de una heroica resistencia.

Esas piezas del rompecabezas están constituidas fundamentalmente por testimonios de compañeros de militancia, familiares, alumnas, fotografías en blanco y negro, noticieros y diarios de época e imágenes filmadas en sitios (la ciudad de Córdoba, de Ramos, de Haedo) donde estuvo o pudo haber estado ese padre difuso que vuelve, fantasmáticamente, a exorcizar la oscuridad del pasado. El documental se configura, entonces, como parte de una herencia que busca un orden de restauración para poder suturar la pérdida desde la organización en una sintaxis de relato de los fragmentos de una vida atravesada por la militancia, la clandestinidad, la falta, la carencia de certezas, el no saber, a ciencia cierta, quién fue ese padre heroico, espectral y desdibujado. La trama avanza a partir de una carta que el padre deja a sus hijos, en agosto de 1972 al pasar a la clandestinidad, y que la hija va leyendo, con la marca del exilio mexicano en el acento, a lo largo del film. Simultáneamente, éste se convierte, a la vez, en otra carta: la de una hija al padre para

interrogarlo, rebelarse y cuestionarlo, incluso con la voz al borde del llanto, por la elección de inmolarsse antes que optar por quedarse junto a los afectos y a sus hijos: “Lo digo con la presión de decir... de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto. Y finalmente es algo como muy muy mío con mi papá... es como si no se lo pudiera decir a nadie más”. Al respecto Ana Amado (2009) afirma que, del lado de los hijos, se combina una memoria crítica junto a poéticas de identificación:

El canal privilegiado de expresión es el de las imágenes, como artefacto inapelable para encauzar las ficciones o documentos testimoniales dedicados a la evocación de sus padres desaparecidos. Concebidas como homenaje y a la vez puesta al día del vínculo genealógico, sus obras muestran más una voluntad de distancia y afirmación generacional que una incondicional adhesión afectiva o ideológica con aquellos.

Las distintas producciones testimonian sobre la figura del padre —o de la madre— ausente, aunque sobre la rememoración asoma, directa o desviada, la demanda por aquel que siguió el rumbo de un deseo —el de la causa revolucionaria, aún cuando la muerte era una de sus alternativas— antes que garantizar a los hijos su presencia. En un desajuste de emblemas, sus discursos dejan entrever una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva, y desertores a la vez en la economía de los afectos privados (157).

En efecto, en *Papá Iván*, la dimensión épica del héroe sin fisuras no consigue cristalizarse porque es horadada por un reclamo de amor a la distancia, mientras que la voluntad de encontrar respuestas se obtiene en la dimensión estética, en la ficción en donde la hija construye y encuentra un espacio para reunirse con el padre. Sin embargo, la figura de la prosopopeya por la que hablan los muertos, no puede pagar la deuda de la falta ni diluir la fuerza de lo irreversible: “Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera. Nunca me dio la oportunidad. Siempre se fue de noche sin que yo supiera que se iba. Nunca me pude despedir. A quién le voy a reclamar”.

La línea cronológica se remonta al momento en que el padre y la madre se conocen: verano de 1957, y desde allí va situándose en fechas claves: el casamiento en 1963, el golpe militar contra Illia en 1966, el Cordobazo en 1969, el paso a la clandestinidad el 26 de agosto de 1972 (fecha de la carta del padre), la detención en Devoto en 1973, el nacimiento de otro hermano en 1975 (fruto de la relación de Roqué con otra pareja), la muerte el 29 de mayo de 1977. Esa sintaxis temporal se reconstruye a partir de los testimonios de los entrevistados, fundamentalmente de la madre. Y aquí cabe hacer una distinción entre el decir seguro y convincente de las mujeres que aparecen y el balbuceo inseguro de los hombres, especialmente de los compañeros de armas y militancia. De las mujeres sobresale en primer lugar la madre, Azucena Rodríguez, que se destaca con cierta intensidad trágica como una fuente de sabiduría y certidumbre, pero también hay otras como María Bournichón, Elisa y Sara (alumnas del padre que, antes de pasar a la vida revolucionaria, había sido profesor y rector de un secundario) y Gloria Edelstein. Los testimonios masculinos pertenecen, salvo el del hermano, Aníbal Roqué, a compañeros de las organizaciones armadas: Pancho Rivas, el flaco Pardo, Boxi Guevara, Héctor Vasallo, Miguel Bonasso, Miguel Ángel Lauletta (el traidor) y Roberto Perdía. Salvo la excepción de Bonasso y, en menor medida, la del hermano, los testimonios masculinos son reticentes, titubeantes, perforados por el olvido. Aunque intentan sostener una versión eficaz y una autojustificación de los hechos irrevocables del pasado, los agujeros de la enunciación desarmen la autoridad de la voz testimonial y, a veces, como en el caso de Lauletta o Vasallo, dejan entrever la trama de una ficción argüida en el instante de la interpelación, quizá como intento, vano, de poner a salvo una reputación. Sin embargo la voz de María Inés Roqué se mantiene firme en el asedio de esa verdad necesaria y escamoteada:

María Inés: -¿Nunca estuviste en una acción con él?

P. Rivas: -Sí

María Inés: - ¿Y cómo fue?

P. Rivas: -...¿Cómo cómo fue?... es que no te puedo... no sé cómo decirte porque... es todo tan desmitificado ¿no es cierto?... Hay personas que las cosas las hacen sencillo.

Flaco Pardo: - Ante la necesidad de no permitir que nos detuvieran tomamos la decisión de cambiarnos de lugar y viajar de Córdoba a Tucumán.

María Inés: - ¿Solos vos y él?

Flaco Pardo: - Sí.

María Inés: - ¿Era de día?

Flaco Pardo: - No. Creo que fue de noche. Pero... realmente... ¿Tiene mucha importancia?

María Inés: - Sí, para mí sí. Para mí es como un nudo importante, un momento en que él tiene que... en que ya no se pueden conciliar la vida familiar y la actividad política.

María Inés: - La descripción en cuanto al operativo lo pone a usted en un lugar muy desagradable.

Lauletta: - Sí.

María Inés: ¿Usted no recuerda la anécdota?

Lauletta: - A ver no... ¿qué me estás diciendo? No te entiendo lo que me decís. Es desagradable estar... estar en en...

María Inés: - Hombre claro por supuesto pero... eh, si bien yo no lo voy a engañar, yo no he hablado con nadie concretamente que haya...eh...caído estado ahí más que el Tío o que alguien que haya caído exactamente en esas fechas o un poco antes de esas fechas; sin embargo hay una anécdota que se repite a través de las ... eh...a través de los relatos de mucha gente que ha sido, digamos, de una u otra manera testigo de esta historia donde dice que usted propuso un brindis a la muerte de mi padre.

Lauletta: - Absurdo, totalmente absurdo.

El hecho de mostrar el temple y la firmeza necesarios como para no obviar, incluso, entrevistar al traidor y ponerlo entre los testimoniantes, señala una voluntad de verdad que no elude la confrontación ni quedarse a medio camino de la indagación. De este testimonio obtiene la información de que el padre se suicidó con cianuro, situación que, a pesar de su dureza, de alguna manera la tranquiliza: “Lo que a mí siempre me atormentó de la muerte de mi padre fue la imagen de que se había volado a sí mismo con una granada o con una bomba. Me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado, de un cuerpo irreconocible”. Y por esto mismo le pregunta a Lauletta si él vio el cuerpo. Pero no encuentra certezas en el relato desdibujado por el olvido y la dificultad de poner en palabras lo indecible, aún para un traidor: “- No recuerdo ...eh...haber visto el cuerpo. Lo que...lo que es seguro es que al cuerpo lo...lo deben haber incine... cremado como cremaban los cuerpos de los que llegaban sin vida morían en la Esma en la tortura, así ¿no?”.

Las intervenciones de lo que hemos llamado “la carta de María Inés”, con su voz en off y su figura casi imperceptible acompañando *travellings* en blanco y negro en los que siempre hay desplazamientos (trenes suburbanos y micros que van a ninguna parte, derivas de la cámara en tomas subjetivadas sobre arboledas que parecen borrarse), están modalizadas por la negación, el no saber y la imposibilidad. Imágenes despojadas de una subjetividad desposeída para una historia de guerra, de derrotas, de amor y búsqueda de sentidos:

Mi padre murió el 29 de mayo de 1977. Cuando empecé a hacer esta película sabía algunas cosas; lo que había oído, que no era una descripción clara de los hechos, se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica. Yo una vez dije que preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto porque me pasé la vida en México, y las veces que fui a Argentina, conociendo gente que me miraba como la hija de un héroe.

No tengo nada de él. No tengo una tumba. No existe el cuerpo. No tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba pero me

doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles. Quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que sea una carga todos los días. Y parece que no puedo.

Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso, ¿no?, y creo que más o menos lo entendí pero por siempre me va a quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento, aunque sepa que le dolía y aunque sienta que es tal su pérdida, siempre me va a quedar la pregunta.

La carta de María Inés Roqué perfora la retórica solemne y fuertemente estructurada por la ideología de la carta de su papá y muestra el lado oscuro de ciertas mitologías heroicas. La *dynamis* de la que habla Derrida, ese borde entre la vida y la obra que atraviesa el corpus y el cuerpo de la directora, cobra aquí una intensidad perturbadora porque, a pesar de que la propia intervención se encargue de negarlo, asistimos a una escena de entierro, a un duelo postergado que se consuma en la construcción de una tumba de imágenes y de palabras para sepultar los espectros paternos. El dolor de la experiencia individual, eso que aparecía como “algo [...] muy muy mío con mi papá”, al convertirse en una experiencia compartida adquiere una dimensión político-identitaria que ayuda a alejarla del trauma, permite suturar los agujeros amenazadores y exhibir un sentido imaginario de completud a través de una propuesta documental significativa y convincente.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- De Man, Paul (1984). “Autobiography as De-facement”, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 67-81.
- Derrida, Jacques (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*, Montreal: VLB.
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires: Paidós.
- Laclau, Ernesto et altri (2003). *Contingencia, hegemonía, universalidad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Liotard, Jean François (1985). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa.
- Montesperelli, Paolo (2005). *Sociología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Roqué, María Inés (2000). *Papá Iván* (documental).
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vattimo, Gianni (1997). *El fin de la Modernidad*, Barcelona: Gedisa.

---

## RESUMEN

En el marco del Nuevo Cine Argentino que surge a partir de los noventa, se destaca como una modulación clave el documental en primera persona. El presente artículo se propone una reflexión sobre esta tendencia a partir del análisis del documental *Papá Iván* (2000, María Inés Roqué) desde categorías tales como memoria, identidad, experiencia, sujeto, entre otras.

Palabras clave: documental – primera persona – memoria – identidad – sujeto

## ABSTRACT

Within the framework of the New Argentine Cinema, which emerged in the nineties, the firsthand documentary stands out as a key type of modulation. This article proposes a reflection upon this tendency in film-making, based on the analysis of the documentary *Papá Iván* (2000, María Inés Roqué), using categories such as memory, identity, experience, subject, among others.

Keywords: documentary – first person – memory – identity – subject

---

EL LUGAR DEL VERDADERO DESCANSO. LO IMPERSONAL  
EN LA POÉTICA DE *LA ORILLA QUE SE ABISMA* DE GUSTAVO FONTÁN

por Aldo Eugenio Ternavasio<sup>1</sup>

---

Sí, estamos todos cansados y nos olvidamos demasiado del oro del otoño. Acaso la revolución consista en lo que el hombre por siglos ha estado postergando: la necesidad del verdadero descanso, el que permite ver cómo crecen, día a día, las florcitas salvajes.<sup>2</sup>

JLO

### Hacia un cine en tercera persona

Uno de los fenómenos más visibles en el cine argentino contemporáneo desde hace unos quince años es la proliferación de formas documentales autorreferenciales. La figura del documentalista no sólo ingresa a la representación, algo que por sí mismo no es particularmente novedoso, sino que ahora se coloca como objeto de indagación documental activando nuevas capacidades discursivas del medio. Pablo Piedras, en su exhaustiva investigación sobre el documental en primera persona en la Argentina constata hasta qué punto estas nuevas formas documentales reactualizan el “debate sobre cuestiones fundamentales del estatuto del cine documental” (2014: 235). Este interés por la autoindagación documental asume diferentes modalidades. Si nos mantenemos dentro de la tipología propuesta por Bill Nicholls,<sup>3</sup> se podrá constatar que estos relatos oscilan mayormente entre las modalidades Participativa y Performativa. Pero por otra parte, en algunos casos el énfasis estará puesto más en la autodescripción que en la narrativización del Yo documental y el discurso se orientará hacia una zona de “combinación de recursos convencionales y experimentales” (Cuevas 2005: 241) más emparentada con el autorretrato ensayístico. A pesar de sus diferencias es importante destacar que todas estas variantes aparecen subsumidas por una construcción cinematográfica que re-produce la lógica de la primera persona. El guión separando la palabra “reproduce” es necesario aquí en tanto da cuenta de la existencia de una construcción discursiva o textual específicamente cinematográfica que no debe ser reducida a la de una gramática. Sin penetrar demasiado en el problema, y siguiendo a Gilles Deleuze, asumo la primera persona cinematográfica no tanto como una instancia de enunciación sino fundamentalmente como la producción de un enunciable (1987: 49).

Pero a la sombra de esta producción en primera persona se puede encontrar de manera mucho más difusa y dispersa una serie de propuestas que configuran lo que me gustaría denominar, como mera hipótesis de trabajo, un cine en tercera persona. En este caso priman los modos Observacional y Poético asociados a estrategias cercanas al cine y video experimentales. Tanto el “experimentalismo” cinematográfico (Cangi 2008: 176) como “las distintas formas de un *ars memorandi*” del videoarte (Russo 2008: 150) han ido construyendo una vasta zona de desdiferenciación con la tradición documental

---

<sup>1</sup> Docente e investigador, actualmente se desempeña como profesor Asociado en las asignaturas Lenguaje Audiovisual II y III de la Escuela de Cine, Video y Tv de la UNT.

<sup>2</sup> Citado por Fontán en el comienzo de su largometraje *La orilla que se abisma*.

<sup>3</sup> Recordemos que los seis modos documentales fueron desarrollados por Nicholls en varias aproximaciones a lo largo de casi dos décadas a partir del primer modelo de cuatro modos propuesto en *Representing reality* (1991). La formulación final hasta el momento aparece en 2010 en *Introduction to documentary* y tipifica la siguientes modalidades: Poética, Expositiva, Observacional, Participativa, Reflexiva y Performativa.

particularmente rica en posibilidades conceptuales y expresivas. Si consideramos el pensamiento de lo impersonal como uno de los lugares en los que se juega una partida clave para la dilucidación de la tensión histórico-política de la época,<sup>4</sup> no sería del todo irrelevante rastrear las marcas de la tercera persona en el cine de lo real. Como un primer paso en esta dirección propongo un análisis exploratorio de las figuras de lo impersonal en una obra de 2008 del realizador argentino Gustavo Fontán, *La orilla que se abisma*.

### Fontán, Ortiz y una poética de lo impersonal

A lo largo de la última década, la filmografía de Fontán se ha ido consolidando lenta pero firmemente como una de las más singulares del panorama argentino. Con más de una decena de realizaciones entre cortos, medios y largometrajes, Fontán fue desplegando una poética con fuertes marcas autorales desde su primer corto de 1992 hasta su último largometraje estrenado en 2014, *El rostro*. Con este último Fontán obtuvo el premio al mejor director en el Bafici 16°. Actualmente se encuentra en fase de posproducción su adaptación de *El limonero real*, la novela de Juan José Saer. Fontán, también poeta, dramaturgo y director de teatro, trabajó desde un principio explorando zonas de pasajes entre estas disciplinas. Siempre buscando situarse en intersticios o en espacios de indistinción, cada diálogo entre medios y autores es abordado como una instancia de interferencia productiva orientada a repensar y redefinir la naturaleza de los materiales estéticos cinematográficos. Directa o indirectamente, las obras de Fontán siempre interactúan con lo literario. Desde Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal, hasta Juan L. Ortiz o el mencionado Saer. La poética de Fontán no sólo bascula entre diferentes medios. También explora los espacios de indeterminación del propio cine produciendo un compuesto de ficción y realidad ontológicamente ambivalente. En esta exploración deben situarse también los tres largometrajes que constituyen el denominado *Ciclo de la casa* (*El árbol* de 2006, *Elegía de abril* de 2010 y *La casa* de 2012), y desde luego, *El rostro*.

En 2008 Fontán estrenó *La orilla que se abisma*, que, como el nombre lo deja entender, supone un encuentro con la obra del gran poeta entrerriano Juan Laurentino Ortiz. Se trata de un trabajo experimental en consonancia con la modalidad documental poética que no apunta ni hacia la biografía ni hacia la ilustración de su poesía. El realizador, en un *blog*<sup>5</sup> personal en el que compartió algunas notas de trabajo mientras avanzaba en la preparación de la película, planteaba como punto de partida del proyecto una inquietud acerca de las posibilidades reales de conocer al otro.<sup>6</sup> “¿Será posible mirar el paisaje de Entre Ríos partiendo de algunos principios estéticos del poeta, de modo que la película sea testigo de este diálogo con Ortiz?” se pregunta Fontán en su *blog*. La película es, por tanto, el testimonio de esa mirada y el lugar de un diálogo con Ortiz. Quizá la convicción que subyace en esta posición es que todo diálogo que desee darle la palabra no solo al otro sino a su otredad implica estar dispuesto a aceptarlo como un intruso y a dejar obrar esa intrusión en uno mismo.<sup>7</sup> Un diálogo, se podría decir, no con un Tú, sino con cierto Él.<sup>8</sup> Pero también, una mirada tercera, intersticial, que ya no puede coincidir ni con la de Fontán ni con la de Ortiz. La idea que trataré de analizar en el presente trabajo es que

<sup>4</sup> Entrando en consonancia con el pensamiento del filósofo italiano Roberto Espósito, se podría afirmar que lo que se perfila en las figuras cinematográficas “ya por fuera de la silueta fatal de la persona y por ende también de la cosa no es solo la liberación del interdicho fundamental de nuestro tiempo: es también la remisión a esa reunificación entre forma y fuerza, modalidad y sustancia, *bíos* y *zoé*, siempre prometida, pero en realidad nunca experimentada” (2009: 31).

<sup>5</sup> <<http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/2008/02/este-ao-se-presentar-nuestra-ultima.html>>

<sup>6</sup> “Muchas veces a lo largo de mi vida me hice una pregunta: ‘¿Qué se puede conocer del otro?’”. Más adelante Fontán cita a la poeta santafesina Ketty Alejandrina Lis: “Preguntar y preguntarse. Traspasar lo oscuro y ver en qué consiste el misterio, llegar hasta la *despersonalización* si fuese necesario para poder así informar de sus hallazgos” (El subrayado es mío).

<sup>7</sup> Jean-Luc Nancy desarrolla esta lógica en su libro *El Intruso* en el que reflexiona sobre su experiencia al recibir un trasplante de corazón: “El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. Si ya tiene derecho de entrada y de residencia, si es esperado y recibido sin que nada de él quede al margen de la espera y la recepción, ya no es el intruso, pero tampoco es ya el extranjero. Por eso no es lógicamente procedente ni éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero” (Nancy 2006: 11-12).

<sup>8</sup> “Con la tercera persona ya no está en juego la relación de intercambio entre una «persona subjetiva», el yo, y una «persona no subjetiva» representada por el tú, sino la posibilidad de una persona no personal o, más radicalmente, una no-persona. Su ajenidad respecto de la dialéctica entre yo y tú es también una ajenidad respecto de la modalidad lógica de la persona” (Espósito 2009: 154).

Fontán aborda el cine en general, y en este caso en particular, como un dispositivo de autoindeterminación de tal suerte que el otro aquí no aparece coagulado en una identidad describible sino como un catalizador de identificaciones singulares tan contingentes como fugaces. Este es el sentido, creo, en el que podrá decirse que la película da testimonio: registra ese espacio contingente en el que fugazmente se producen identificaciones mutantes. Identidades que se abisman. Lo que se convoca allí, en el film y aquí en este texto no concierne a dos personas sino a los posibles flujos impersonales entre ellos y a los rastros que esos flujos dejan detrás de sí. La cuestión de lo impersonal en *La orilla que se abisma* adquiere así una centralidad crítica considerable. La conjetura que orienta mi indagación es que Fontán se vincula con el dispositivo cinematográfico en tanto aparato capaz de producir percepciones impersonales y busca en la poesía de Ortiz la lógica de funcionamiento con la cual desplegar ese dispositivo. La sinopsis propuesta por los productores en el blog de la película<sup>9</sup> abre un camino claro para adentrarse en dicho despliegue:

*La orilla que se abisma* está planteada como un viaje, un recorrido por un río. Como los ríos, como todo viaje, la película tiene meandros, pequeños cauces, desvíos y momentos de descanso. El film es un “diálogo” con la poética del escritor entrerriano Juan L. Ortiz, y parte de algunos interrogantes: ¿Será posible mirar y mirar, y mirar, y llegar hasta el sentido del río más allá del río? ¿Será posible mirar el paisaje hasta descubrir las dimensiones de lo que lo trasciende, es decir, lo abisma?

Impersonal será entonces uno de los nombres de aquello que abisma. Pero ¿qué formas cinematográficas le dan cuerpo? ¿Qué mirada puede alcanzarlo? ¿Qué fuerzas lo atraviesan? ¿Sobre qué o quienes actúan? O sin más ¿qué mundo es capaz de ofrecernos el cine, el cine de Fontán, el cine que se abisma y en qué habremos de convertirnos al internarnos en él?

*La orilla que se abisma* no adapta ni ilustra ningún libro o poema concreto de Ortiz. Fontán adopta el nombre del libro del poeta como una clave del programa poético que desarrolla en la película. De hecho, hay al final del *film* una voz *over*, la de Juanele, leyendo uno de sus poemas, *Villaguay*, que no pertenece al libro del cual Fontán toma el título.<sup>10</sup> Podría inferirse que las imágenes pertenecen al pueblo del que procede Ortiz, pero si eso es así, ni la película ni los paratextos que la rodean lo afirman taxativamente. Sea o no sea el Villaguay empírico, se puede conjeturar que la estrategia de Fontán es aproximarse a un paisaje desterritorializado que no coincide con ningún lugar empírico. Si ese es el caso, impersonal será el intervalo que se cree entre el espacio geográfico y el lírico y una vez situado el film en ese intervalo, serán también impersonales los flujos de afectos que circulen entre personas, lugares, animales, plantas y objetos. Este sería el sesgo con el que el cineasta lee al poeta. Bajo esta mirada, se podría decir que en Ortiz un río es ese cauce de intensidades puras, afectos, recuerdos y deseos que atraviesan el Yo lírico haciendo de él una sibilante y frágil reverberación en la superficie del caudaloso flujo impersonal. Es por esto que como primera aproximación al devenir Ortiz de Fontán, me gustaría realizar unas breves observaciones sobre *Villaguay*, no para concluir nada demasiado preciso sobre la poética de Ortiz, sino para extraer de él un primer procedimiento de lectura que ponga a la escritura poética en consonancia con la materialidad cinematográfica movilizadora por la obra de Fontán.

El poema *Villaguay* comienza con una pregunta, “¿Dónde está mi corazón, al fin?” y con una primera respuesta: “en todo” (1996: 406). Pero ese todo, como se irá haciendo evidente, no es la suma infinita de todas las cosas existentes. Es, a pesar de la paradoja, un todo parcial. Está en las vidas, en todas las vidas pero no en cualquiera, está en las vidas “más increíbles, próximas y lejanas. [...] caídas o incorporadas/ sobre sí mismas en

<sup>9</sup> <<http://www.insomniefilms.com.ar/laorilla.html>>.

<sup>10</sup> Recordemos que Ortiz publica *Villaguay* en el año 1951 en un libro llamado *La mano infinita*, mientras que el poemario *La orilla que se abisma* es incluido en la compilación de tres tomos publicada entre 1971 y 1972 con el nombre *En el aura del sauce*.

el límite del martirio, con la sonrisa de la fe” (406). Pero también, al fin, su corazón está “en los finos tallos que tiemblan al anochecer/ en una apenas blanca luz que va a morir, medio desamparada” (406). Es como si toda la vida, como si aquello que lo es todo en la vida, recién se dejase captar, al fin, en la vida que apenas se sostiene, en la vida que está a punto de desaparecer, al límite del martirio o al borde del desamparo. No obstante, con la sonrisa de la fe. ¿De la fe en qué?

Un todo parcial porque no se trata de estar en la totalidad de las vidas sino solamente en lo que es todo en *una* vida: más allá de cualquier concreción biográfica, de cualquier atributo o de cualquier vicisitud, una vida entendida “en su dimensión impersonal y singular” (Esposito 2009: 211), es antes que nada, latencia, pura posibilidad. Su corazón, al fin, está en todo porque lo que es todo en la vida –eso que al perderse arrastra a la vida hacia su fin–, es, finalmente, su pura virtualidad, esa potencia que se preserva en sí misma sin agotarse nunca en un acto. El poder ser dicho de todo lo aún no dicho, el poder ser deseado de todo lo aún no deseado, el poder ser imaginado de todo lo aún no imaginado... Su corazón, en suma, está en todo *poder ser* de una vida. Entonces, quizás no sea del todo aventurado afirmar que la fe aludida es fe en ese indistinto *poder ser* de una vida.<sup>11</sup>

Pero al comienzo de la tercera estrofa el poema introduce un desplazamiento: “Está en todo mi corazón pero allí estuvo también mi infancia”. Si en las dos primeras estrofas dominaba la anáfora sobre la preposición “en”, a partir de este verso lo hará el pronombre “allí”. De la descripción de un lugar a la deixis. Esta deixis tiene una doble dirección. Apunta hacia una memoria en parte recordada en parte imaginada, pero también apunta hacia aquel indistinto *poder ser*. El *allí* señala hacia un lugar en el espíritu pero también hacia la virtualidad de una vida. Allí, en todo, está su corazón, pero allí también, en todo, estuvo su infancia. La infancia estuvo, entonces, en el puro *poder ser* de una vida. ¿Pero no es la infancia el tiempo por excelencia de la persistente latencia del *poder ser*? Si es así, finalmente, la infancia no es más que otro nombre para el indistinto *poder ser*. Al fin, su corazón está en donde estuvo la infancia, en el todo parcial de la latencia del *poder ser* de toda vida. Infancia es lo que acontece en ese tiempo de latencias, pero también infancia es la forma de ese acontecer. Ortiz oscila entre la virtualidad biográfica de una memoria personal y la virtualidad impersonal del indistinto *poder ser* de una vida.<sup>12</sup> Es quizá este último aspecto concretado en la apuesta sin reservas que Ortiz hace por “una infancia aún no nacida” el punto en común, indistinto, en el que Fontán sitúa su propia poética y desde donde comienza a construir su orilla que se abisma.

## El dispositivo cinematográfico y la producción de un cuerpo

*La orilla que se abisma* comienza con unas imágenes de un gato negro caminando sobre el césped. Un primer detalle señala uno de los motivos ópticos que reaparecen constantemente a lo largo del film. El gato parece situado apenas unos centímetros más allá de los márgenes de la profundidad de campo. Una primera orilla se desvanece, y al hacerlo, la mirada que la atraviesa se encuentra con formas inciertas, borrosas, capturadas en un estado de latencia indefinida. Aquí comienza un reino de puras intensidades, lo verde más que este o aquel verde, lo vegetal o lo animal más que esta flor o este pájaro. Y otro tanto podría decirse de la mirada. La primera y única mirada que le será devuelta al espectador proviene del gato. ¿Qué es lo que vuelve en esa mirada? Un nuevo abismo pulsa desde la imagen, una intensidad nueva perfora la pantalla señalando el propio abismo de su enunciación. Algo animal habrá de encauzar la mirada y el cine, bajo la consigna de Fontán, se transformará de aquí en más en una prótesis silvestre y desbordante orientada

<sup>11</sup> Deleuze, en un texto crepuscular llamado “La inmanencia: una vida...” delimita lo impersonal con el artículo indeterminado de la expresión “una vida”. A partir de la lectura de un relato breve de Dickens, “Nuestro amigo común”, Deleuze encuentra en la figura del moribundo el resto de vida no individual irreductible a lo biográfico que apenas persiste sin él pero que sólo sale a la luz porque está a punto de desaparecer. Curiosamente, también encuentra esta vida singular pero no individual en “los niños pequeños” (2009: 39). Es difícil leer el poema de Ortiz sin la resonancia retroactiva del texto del filósofo francés.

<sup>12</sup> Roxana Páez observa que la enumeración anafórica con la que describe en un mismo movimiento el espacio, Villaguay, y su infancia, es “el modo más descargado del peso de un Yo que Ortiz podría haber elegido. [El otro] es el uso de la tercera persona: ‘y el niño solo, solo, solo no había encontrado la vaca...’ (V.38)” (2013: 116).

a exponer la percepción del espectador a la belleza impersonal de la naturaleza. Como señala Anne Sauvagnargues, “corresponde al arte explorar esas zonas de indiscernibilidad en las que lo humano y lo animal intercambian sus propiedades, para poder así captar bien de cerca los devenires que afectan a las culturas” (2006: 14). El cine de Fontán no parece sentirse ajeno a dicha tarea.

La decisión de utilizar para la fotografía el soporte fílmico (35 mm) y no el digital no es puramente instrumental. Sin dudas, las propiedades visuales del fílmico son fundamentales para el realizador que, junto al director de fotografía, Luis Cámara, proponen un minucioso trabajo de investigación sobre las condiciones de visión que se desprenden del paisaje. Pero considero también que la idea de una huella material de la luz es importante para la poética de la película en la medida en la que el film, el material sensible, da cuerpo a la imagen inscribiendo en lo real una mirada impersonal. Mecánica o animal, se trata de captar lo visible abismado en la mirada de lo otro, de lo otro en el otro y de la intrusión de esa mirada en la mirada propia y, por tanto, en el propio cuerpo. De ahí el carácter protésico de la película: la materialidad del fílmico da cuerpo a lo otro de la mirada. Pero se trata también de ese cuerpo de imágenes que la fotografía produce con lo real. De cómo se proyecta desde ese cuerpo audiovisual una mirada impersonal y de cómo el espectador se hace sujeto de esas imágenes implicando su cuerpo y su mirada en el juego de lo impersonal. De esta manera, el anhelo de sustanciar una poética a partir de la materialidad lumínico-sonora<sup>13</sup> del paisaje encuentra y confunde en un mismo movimiento su verdad fotográfica y su verdad antropológica: hacer que la luz se transforme en cuerpo, hacer que ese cuerpo visual se transforme en mirada, hacer de esa mirada una mirada otra, hacer que el cuerpo espectador, al mirar esa mirada otra, adquiera asimismo una corporeidad otra. Lo que estaría ofreciendo aquí la experiencia estética de lo impersonal propuesta por Fontán es una experiencia concreta de eso que Deleuze llama *Cuerpo-sin-órganos*. Para el filósofo de la inmanencia, observa Sauvagnargues, “el cuerpo es esa mixtura variable que integra una infinidad de partes extrínsecas bajo una composición de relaciones – mientras ese cuerpo dure–” (2006: 129). En ese sentido, el cuerpo del espectador de *La orilla que se abisma* sería una suerte de efecto contingente y momentáneo del largometraje y aquella corporeidad otra, el acontecimiento de un cuerpo-film percedero.

### Lo otro como un paisaje de percepciones impersonales

Permanentemente una lejanía se interpone entre el lugar de la mirada y las personas que aparecen en la película. Es como si ese intervalo espacial estuviera dándole cuerpo a una diferencia sustancial entre la imagen de lo real y lo real de la imagen que se muestra en ella. Nada de lo que vemos deja de ser concreto. No obstante, el trabajo cinematográfico sobre la imagen volatiliza esa realidad. Se podría decir que destila lo real hasta obtener de él imágenes con la consistencia del ensueño, la imaginación o la rememoración. En este sentido, la puesta en escena virtualiza la realidad abismando lo actual en lo virtual, pero también señalando una distancia. Ese hombre que sube al bote, ese cuerpo que se esfuerza frente a la resistencia que el agua ejerce sobre los remos, ese hombre que se interna en el río hasta desvanecerse como una sombra en medio de la niebla –más ausencia que presencia–, ese hombre señala una distancia. Una distancia posiblemente insalvable pero aun así, todavía habitable para el cine. Es la distancia entre la mirada de Fontán y la de Ortiz, o entre la mirada construida por la película y la mirada empírica de ese sujeto documentado, pero también es la distancia de toda mirada consigo misma. Esa distancia es lo impersonal y si el enigma del otro no tiene solución ni aun accediendo a la intimidad de su percepción es porque ese otro está igual de distanciado respecto de su propia sensibilidad. El paisaje deviene intimidad porque la intimidad ya es paisaje, ya es exterior. Al otro no se llega, en este caso, por medio de la biografía, ni por la restitución

---

<sup>13</sup> Es necesario destacar el exquisito trabajo de diseño sonoro realizado por Abel Tortorelli. “La poesía de Ortiz —comenta Fontán en el blog del film—, da constantes claves sonoras: ‘¿Qué música es ahora la que nos rodea/ y nos va penetrando silenciosamente?’ ‘Sería necesario un oído no ya sutil, sino sereno’”. A lo largo de la película, el sonido es construido a partir de capturas en las locaciones pero no buscando efectos “referenciales sino emocionales”, aclara el director.

de una trama icónico-simbólica, ni por medio de la pura observación. Al otro se arriba remontando el flujo de un *sensorium* en el que el sí mismo se abisma en la otredad de su propio paisaje perceptual.

### Lo virtual como espectro impersonal de lo actual

Aproximadamente en el primer tercio del film comienzan a precipitarse una serie de situaciones ópticas y sonoras puras de inusual belleza. El encuadre se detiene en la superficie del agua captando su movimiento ondulatorio, los reflejos oscilantes del cielo y las diferentes figuras que atraviesan como una *Fata Morgana* la superficie especular del río. Estos fragmentos, casi como un *ars poetica* ofrecen la figura más precisa sobre la importancia de la temporalidad en los materiales estéticos con los que trabaja Fontán. Diferentes capas de tiempo coexisten superpuestas sin llegar nunca ni a separarse completamente ni a terminar de disolverse. Sin ningún aquí y ahora como referencia, ningún presente permanece plenamente actual.

Luego comienza una secuencia en una antigua casa. La cámara sigue a un personaje o, mejor dicho, intenta seguirlo. Siempre lo capta en el momento de desaparecer detrás de una puerta, en el reflejo de alguna ventana o apenas visible ocultado por un mueble. Se puede decir que la puesta en escena en este segmento, como a lo largo de toda la película, *espectraliza* a esta figura dotándola de un indeterminado estatuto tanto de ausencia como de presencia. Finalmente, todo desemboca en una serie de imágenes tomadas de un antiguo documental en la que aparecen varios planos de Ortiz.<sup>14</sup> El blanco y negro, el grano amplificado de la película *super 8* sumado al tratamiento ondulatorio y laminar de la imagen operan una vez más, un pasaje hacia lo espectral. Luego, unos planos de Ortiz caminando entre los árboles casi como una sombra. Retorna el color y con él, cierta idea de un ahora. Se ve una figura igual de espectral que la de Ortiz ingresar en lo verde del monte completamente difuminado por el uso del desenfoque. La continuidad es inequívoca. La otredad del otro es ahora la otredad de Ortiz convocada al fin para ser escuchada. Comienza aquí una sobrecogedora secuencia en la que el hombre del barco ingresa en la niebla hasta que la orilla del río al fin abismada termina de desaparecer. Y allí, en medio de la niebla, cuando los cuerpos evanescentes se transforman en algo menos que una sombra, allí se escuchará la voz de Ortiz leyendo *Villaguay*.

Si el dispositivo cinematográfico está signado por su irrenunciable condición indicial, condición sobre la que Fontán desea insistir, el flujo de imágenes y sonidos surge por momentos como la huella de una presencia de consistencia irreal y sin un cauce temporal preciso. La linealidad cronológica pierde su homogeneidad y emerge un régimen que deja ver una multiplicidad por momentos laminar, por momentos turbulenta, en la que se superponen y arremolinan diferentes capas de tiempo. Efectivamente, el montaje ya no se limita a yuxtaponer segmentos de imágenes sino que comienza a superponerlos. La unidad espacial y temporal del plano se desestabiliza con la superposición de capas de planos traslúcidos. Este tratamiento de las imágenes cambia radicalmente su estatuto ontológico. Es conocido el efecto ocultador del encuadre cinematográfico y su orientación centrífuga (Bazin 1990: 213), hecho que permite al montaje articular el campo de lo visible con lo que está fuera de campo. La imagen laminar con la que trabaja Fontán invierte la vectorización centrífuga de la imagen y, en cierto sentido, se puede decir que positiviza la pantalla. Mientras esta última suele funcionar como un espacio de sustracción, negativo, como una perforación hacia lo imaginario y siempre a favor del efecto de realidad, ahora funciona como un espacio de saturación que se positiviza. Al hacer esto, la pantalla se transforma en un continente inmaterial para una imagen dominada esta vez por un efecto de sustancialidad más que de realidad. La ralentización de las imágenes hace que la temporalidad, por su parte, también adquiera la consistencia de un fluido viscoso y a la vez inmaterial. Cada capa es portadora de una mirada que no cesa de dividirse, de dispersarse y de confluir hacia una suerte de remanso temporal en el que las distintas corrientes de

---

<sup>14</sup> Se trata de material original en blanco y negro grabado en 1976 por Juan José Gorasurreta para el documental "La intemperie sin fin".

pasados se entremezclan en un espectral ahora-sin-presente. En él la mirada se abisma en el goce de su objeto, y con él, lo personal se licua en su propia tercera persona. Hay en este gesto una restitución cuyo significado político aún está pendiente de ser pensado.

El cine de Fontán entendido como un procedimiento poético de producción de cuerpos, nos ofrece un paisaje sensorial en el que la mirada desprende lo virtual de la realidad y lo hace circular como efectos de sustancialidad en los que se arremolinan flujos de una memoria ahora impersonal. Donde se espesa la niebla de lo otro, donde las miradas fluyen liberadas de sus cauces, la orilla del presente se abisma al fin en los espectros del tiempo. Allí Fontán encuentra un Ortiz, y allí un Ortiz, como una voz que nunca termina de desprenderse de su cuerpo, recita *Villaguay*, retornando de Villaguay sin dejar nunca de no abandonar Villaguay, el lugar del verdadero descanso. Y también allí, quizás, el espectador entregado a *La orilla que se abisma* habrá recuperado con el cine su *poder ser* impersonal. El oro del otoño que todavía le pertenece. Su revolución por venir.

### Bibliografía

- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.
- Cangi, Adrián (2008). "Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino" en: Jorge La Ferla (comp.), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 169-176.
- Cuevas, Efrén (2005). "Diálogo entre documental y vanguardia en clave autobiográfico" en: Casimiro Torreiro y Jostxo Cerdán (eds), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 219-250.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2009). "La inmanencia: una vida...", en: Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps), *Ensayos sobre biopolítica*, Buenos Aires: Paidós, 35-40.
- Esposito, Roberto (2009). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *El intruso*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Nicholls, Bill (2010). *Introduction to documentary*, Indiana: Indiana University Press.
- Ortiz, Juan L. (1996). *Obra completa*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Páez, Roxana (2013), *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*, Buenos Aires: Mansalva.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- Russo, Eduardo (2008). "Imagen video y arte de la memoria" en: Jorge La Ferla (comp.), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 145-154.
- Sauvagnargues, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires: Amorrortu.

---

### RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar el largometraje *La orilla que se abisma* del director argentino Gustavo Fontán. La hipótesis explora posibles parentescos entre el pensamiento poético presente en el *film* y las figuras de lo impersonal desarrolladas por la filosofía contemporánea.

Palabras clave: cine – poética – impersonal – inmanencia – temporalidad

### ABSTRACT

This paper analyzes the feature film *La orilla que se abisma* (*The river bank that becomes an abyss*) by the Argentine director Gustavo Fontán. The hypothesis on which it works explores possible ties between the poetic thought in the film and the figures of the impersonal developed by contemporary philosophy.

Keywords: film – poetics – impersonal – immanence – temporality

---

## DIGNIDAD PLEBEYA, ACTITUD DE CULTO Y EMBLEMATISMO POSTMODERNO: ALBERTO LAISECA Y EL CINE ARGENTINO

por Pedro Arturo Gómez<sup>1</sup> y José Agustín Conde De Boeck<sup>2</sup>

---

### Introducción

La obra de Alberto Laiseca es un producto extraño a la tradición literaria argentina. Durante su momento de emergencia, en los turbulentos años que van desde fines del último peronismo hasta el advenimiento de la democracia, pasando por todo el Proceso Militar, el campo literario nacional proliferaba en tensiones entre generaciones diversas. En este período la literatura políticamente “comprometida” imantó tanto la militancia concreta de Juan Gelman, Andrés Rivera, Haroldo Conti, Francisco Urondo o Rodolfo Walsh, como las grandes alegorías políticas de Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Ricardo Piglia, Néstor Perlongher, Daniel Moyano, Juan José Saer, Luisa Valenzuela y, en todo caso, el César Aira de *La luz argentina* (cfr. Heredia 1997). A esto puede agregarse la impronta cultural de los autores de *Contorno*, extendida hacia toda una generación de estilo crítico dentro del campo intelectual argentino, y cuya manifestación más acabada puede encontrarse en la sociología literaria difundida en los años setenta por *Punto de vista* y por la primera época de *Los libros*.

En tal estado del campo literario nacional, la obra de Laiseca fue más bien asociada a los intereses de la generación inmediatamente posterior a la dictadura: aquella generación “joven” y supuestamente despolitizada, nucleada en torno a la revista *Babel* (1988-1991) y que, representada por autores como Martín Caparrós, Daniel Guebel y Luis Chitarroni, se identificaba plenamente, hacia el pasado, con el cosmopolitismo que Borges postula en “El escritor argentino y la tradición” y, hacia el presente, con la apertura experimental impulsada por César Aira.

A su vez, como ha señalado a menudo Elsa Drucaroff (1995, 1997), el canon que Aira propone para la literatura argentina, centrado en poéticas de transgresión como las de Arlt, Puig, Copi y Pizarnik, impulsa también una lectura “despolitizadora” de la experiencia “pornopolítica” de Osvaldo Lamborghini y, por ello mismo, una visión esteticista de “lo transgresor”, o en todo caso, un interés en el efecto de sentido de “transgresión” (a saber, en los procedimientos técnicos que la hacen posible) más que en sus posibles alcances sociales.

El exotismo de las novelas y relatos de Laiseca, por su parte (aunque el autor ha desenvuelto su proyecto creador de forma parcialmente autónoma a cualquier filiación de grupo), fue inevitablemente leído en el marco de los “babelistas”. Especialmente si tenemos en cuenta que no sólo la figura de Laiseca fue tomada como referente por *Babel*, sino que el autor compartía también una serie de puntos en común con la literatura propuesta por esta revista: interés en los escenarios exóticos como disolución del referente nacional, una marcada tendencia a lo metaficcional y una búsqueda de resoluciones literarias centradas en el imperativo de la “invención” (Contreras 2002), así como una celebración de “la crisis del realismo” por medio de una constante puesta en escena de la literatura dentro de la literatura. Sólo que si con respecto a autores como Aira, Guebel o Caparrós, ciertos sectores de la crítica literaria denunciaban una evidente complacencia con la teoría literaria post-estructuralista, Laiseca se mantenía en una posición de “dignidad plebeya” casi arltiana frente a las mismas modas intelectuales por las que la canonización de su poética se vería beneficiada o, al menos, impulsada.

---

<sup>1</sup> Docente e investigador de la UNT. Magister en Lingüística por El Colegio de México, es autor de numerosos trabajos editados en publicaciones especializadas sobre estética del audiovisual y sociología de la cultura, entre otros.

<sup>2</sup> Licenciado en Letras, UNT; Conicet. Publicó en libros y revistas especializadas numerosos artículos sobre la obra de Alberto Laiseca y sobre literatura argentina en general.

Ahora bien, aunque las novelas de Laiseca, tachadas en los años ochenta de “raras” y “exóticas” (cfr. Kurlat Ares 2006: 60), puedan resultar ajenas a toda referencialidad política inmediata o coyuntural –más si las comparamos con la tendencia alegórica, à *claf*, que va de Osvaldo Lamborghini a Ricardo Piglia, o con la referencialidad brutalmente directa de Perlongher– sus páginas no han dejado de proponer, desde su primer cuento publicado en 1973 hasta *Los Sorias* (1998), y desde entonces hasta hoy, una meticulosa cartografía de las formas psicológicas y sociales del poder, así como, particularmente, una compleja representación paródica de los dispositivos de control y castigo propios de los estados policiales y de los estados fascistas.

En todo caso, si a lo largo de los ochenta Laiseca escapa de las estrategias legitimadoras que puedan vincularlo a la literatura argentina de alegoría política, optando inicialmente por una concreta posición de autonomía y marginalidad respecto del campo literario nacional, utilizará luego todos los recursos posibles de verosimilización para posicionarse dentro de un sector del campo donde están a la orden del día las reivindicaciones del escritor “maldito” y del valor de la transgresión. Sólo en el marco de un sistema donde se erige como modelo una cierta lectura del surrealismo y de autores como Lamborghini, Puig o Copi (tal como sucede con el canon propuesto por la revista *Babel*), Laiseca comenzará a establecer lazos de unión con el campo literario que van más allá de la mera publicación o la mera voluntad de ser leído, pues es a fines de los ochenta que el autor encuentra los ámbitos ideales donde sembrar la actitud de culto que se irá erigiendo en torno a su gran novela inédita: *Los sorias*. Durante los años ochenta, al ensombrecerse la línea de fuego de la politización literaria y al avanzar el culto postmoderno al artista marginal, Laiseca comenzará a colocar las bases de una construcción de imagen (centrada especialmente en la puesta en escena del propio cuerpo) que finalmente cristalizará en los noventa y en la posterior emblemización de su figura a nivel mediático: la presencia de Laiseca en la TV a través de su papel como narrador en los *Cuentos de Terror* transmitidos por la señal I-Sat o como presentador de películas bizarras en la señal Retro, su colaboración en el cine de los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat, la realización por parte de Montes Bradley de un documental dedicado al papel disruptivo del autor en la literatura nacional, así como la creciente presencia en Internet de su obra (cfr. Gómez y Conde De Boeck, 2013a; 2013b). Puede nombrarse, finalmente, el extravagante cameo que realiza Laiseca en la producción francesa filmada en Mendoza *Lucky Luke*.

En el caso particular del cine de Cohn y Duprat, sus películas *El artista* (2008) y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011) son las únicas dos experiencias cinematográficas nacionales que, hasta el momento, han abordado el complejo sistema de representaciones del universo Laiseca: centrada la primera en el uso icónico de la figura del escritor y la segunda ya entregada al desafío de operar la transposición de uno de sus cuentos, labor particularmente compleja en el caso de este escritor, si tenemos en cuenta el despliegue imaginativo y la densidad de niveles discursivos de su obra.

En este artículo estudiaremos el uso cinematográfico que la dupla de Mariano Cohn y Gastón Duprat han construido a partir de la figura de Alberto Laiseca. Haciendo uso de la dimensión emblemática del autor y de la fuerte actitud de culto erigida en torno a su figura, los directores, a través de dos filmes que funcionan como fábulas morales, *El artista* y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, establecen un sistema de representaciones donde se exploran, respectivamente, las “verdades” del arte y de la argentinidad.

### **1. Canonización y actitud de culto: la presencia de Alberto Laiseca en *El artista* de Mariano Cohn y Gastón Duprat**

La presencia de Alberto Laiseca en el film *El Artista* inscribe una nueva instancia de las relaciones entre literatura, cine y cultura de masas en torno a la figura excéntrica y centrípeta a la vez de este escritor argentino contemporáneo. Como hemos visto previamente, Laiseca ha ido ganando terreno en el campo literario nacional a través de un particular proceso de canonización desde los márgenes, en contrapunto con otros excéntricos –ya santificados o en vías de santificación– como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini. Casi en simultáneo, la figura de Laiseca ha

adquirido características de ícono bizarro y objeto de culto en el campo de la cultura de masas, sobre todo a partir de la mencionada aparición del autor como narrador de cuentos de terror en el micro televisivo de I-Sat. Desempeñando este papel, Laiseca se presentaba iluminado a la manera de una puesta en escena tenebrosa, pero a la vez paródica, a tono con la actitud de autoconciencia y goce distanciado que caracteriza esa sensibilidad actual denominada “actitud de culto”. En consecuencia, Laiseca fue ascendiendo al panteón de la veneración de lo extraño, anómalo y hasta monstruoso de ciertas zonas del *fandom* nacional, con fuerte presencia en el universo de la Web.

*El artista* comporta un punto de inflexión, otra vuelta de tuerca en este dispositivo de consagración que entrelaza lo literario y lo mass-mediático, entrelazamiento densificado por la transposición de esta película a la novela, realizada por el propio Laiseca. Esta densidad se ve acentuada a su vez por el hecho de que esta versión narrativa establece una filiación con el mundo ficcional de la novela *Los Sorias*, ópera magna del escritor.

A continuación realizaremos un primer acercamiento a este proceso de construcción de la presencia de Laiseca en la intersección de los campos y dispositivos de la literatura, los medios de comunicación y la cultura de masas.

### 1.1. Arte, locura y autenticidad

*El artista* es una historia sobre fraude artístico (al estilo de las recogidas por Orson Welles en *F for Fake* de 1973). Narra el triunfo del engaño y lo hace a la manera de una fábula moral, una sátira de las costumbres en torno a todo eso que está en juego en el campo del arte: un campo retratado como feria de vanidades a través de un mosaico de caricaturas hiperrealistas. La película expone un sarcástico y polifónico fresco de personajes (y personalidades), prácticas e instituciones de legitimación, de formas de valoración y relaciones con la sociedad, de las hipocresías y miserias del mundo del arte, desde el mercantilismo de las salas de exposición, la producción académica de exégesis y el juicio de los críticos hasta los estudiantes y los diletantes del “ambiente”. En gran medida, la película tiene como protagonista al “verso” del arte, al esnobismo y la degradación a la que los herederos de las llamadas vanguardias han llevado a la creación artística, exaltados por una dimensión intelectual que los respalda e interpreta.

Podría decirse que *El Artista* no es una película sobre el arte, sino sobre lo que se hace con el arte. Sin embargo –a partir de una Sociología del Arte, como la de Bourdieu– el arte es precisamente eso que se hace con él, con eso que deviene arte; eso que hacen quienes sirven al arte y se sirven de él, abriendo una pasarela de tipos humanos que van desde el crítico petulante y neurótico, el afeminado y frívolo estudiante de arte, hasta la cholula y el inculto comerciante de museo. Hay como una acentuación de lo venal que rodea o constituye el campo del arte sin negarlo, sino, por el contrario, le da espesor, densidad y peso específicos. Desde un enfoque institucional como la teoría de George Dickie, una obra de arte es ese artefacto cuyos aspectos le confieren el estatus de ser candidato a la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución: el campo o mundo del arte. El relato del film parece la ilustración de esta tesis: los garabatos del viejo Romano (Alberto Laiseca) son ese artefacto que deviene “arte” bajo la apreciación de cierta mirada recostada en la dimensión institucional. Ahora bien, esta mirada puede verse como una imposición de mirada, una especie de “mal de ojo”, la contaminación que sufre la visión, en principio ingenua (y hasta pura), del enfermero (oficio noble y subalterno) cuando éste se asoma a la sala de exposiciones. Allí, pierde la inocencia, se pone en marcha el proceso de falsificación, pero no la falsificación de la obra, sino, precisamente, del artista: observando con cándido anonadamiento eso que está expuesto allí, ya investido como arte, en lo que termina por reconocer algún probable parecido de familia con esos otros artefactos: los trazos de un viejo que desvaría. La maquinaria de esta prevaricación –que no es ni usurpación de personalidad ni estricta falsificación– hace de la condición de artista la consecuencia de un “efecto arte” que redunde en elementos tan representativos como la “firma” (en sí misma, un artefacto ya puesto en evidencia como tal por el gesto Duchamp), pero también otros recursos que apuntan al campo del arte como el mercado y la trama de sociabilidades adventicias, como la confección del curriculum, los atavíos y manierismos del artista-intelectual y hasta el adosamiento de una pareja.

En esta historia, el farsante se constituye como agente moral involuntario de la fábula, un inocente que deviene en usurpador porque ha caído bajo la regencia de las reglas del arte, reglas constitutivas del campo y, por supuesto, de sus objetos: las obras de arte. Un forastero enredado en un enmarañamiento de goces, atrapado por un mal mundano: el mal del mundo del arte, un mal cuya fuerza de impregnación está reforzada por el fuera de campo: las obras de arte no se muestran, sólo se ven el éxtasis ridículo de los rostros del público encuadrados por el marco de las obras. Pero también remarcada por el silencio de ese falso artista, un personaje cuya voluntad ha sido inseminada por el mal. En contraste, sobresale la figura del viejo, auténtico autor de los artefactos pero no artista, porque ese rótulo, esa investidura emana no de su obra sino de la investidura que proviene de la impregnación. Entonces ¿quién es el artista? No el viejo, porque no va a dar al campo del arte, pero tampoco del todo el enfermero, pues sabemos que es falso, aunque una falsedad autenticada por las reglas del campo: el verdadero artista o lo verdadero del artista queda como suspendido en un espacio intermedio, un limbo de ambivalencias, donde los objetos y los sujetos circulan como valor de cambio.

Pero el viejo no es cualquier viejo. Es un viejo encarnado por Laiseca, figura emblemática que arroja un sentido por una economía de la significación que opera, podríamos decirlo, por una referencia extradiegetica ostensiva: el referente es Laiseca, más bien el objeto de una semiosis cuyo interpretante viene dado por todos esos efectos de sentido de los que se ha ido cargando el signo "Laiseca". Ahora bien, así configurada, la referencia a Laiseca elabora una representación de autenticidad, función de autenticidad que se apoya en su dimensión intertextual, una semiosis entre cuyos signos no falta esa "locura verdadera" acuñada por Laiseca en sus múltiples apariciones y protagonismos en los campos mediáticos y literarios, que le han ido confirmando un aura —ciertamente pop— de alguien "del palo", reconocible desde esa particular sensibilidad cultural que sostiene la actitud de culto: un monstruo puro, sólo igual a sí mismo, tautológico, pero, detrás de todo eso, integrable a la actitud de culto. La utilización de la dimensión icónica de Laiseca, la explotación de sus atributos físicos y de la relación que estos tienen con la actitud de culto de su recepción literaria y mediática, formulan ya un juicio de valor y funcionan como un reverso del esnobismo institucional representado en el film: Laiseca (el artista loco y silencioso) es el signo de la autenticidad intelectual en oposición a los rasgos paródicos de los diversos sectores del campo del arte.

Además, después de todo, entre lo reconocible como "eso que está en juego en el campo arte" se encuentra la autenticidad (no sólo de la obra, sino del artista mismo) y cierta nostalgia por el aura. Y este llamado satírico a la autenticidad no proviene de cualquier producto cinematográfico, sino precisamente de una realización cuyas condiciones de producción corresponden a eso que se suele denominar "cine independiente" —ahí donde se ha desarrollado la obra de esta dupla de directores— una zona supuestamente liberada de los imperativos mercantiles y por ello más propicia a las búsquedas del auténtico arte. En contraste con esta autenticidad, las falsedades que denuncia *El Artista* no comportan una duda acerca del arte, sino una confirmación no exenta de ciertos rasgos que podrían remitir a los rastros de un conservadurismo nostálgico.

## 1.2. *El artista* de Alberto Laiseca: variación y apropiación

Más que una novelización (como es tradicional en la industria), más que una adaptación libre (como anuncia la portada de la publicación), *El artista* de Alberto Laiseca es a la película homónima lo que una variación a una melodía (con el componente de virtuosismo exhibicionista y distorsión improvisada que ésta implica). Al mismo tiempo, esta novela (o *nouvelle*) configura una re-escritura (también en términos de interpretación) y una apropiación. Apropiación que implica una asimilación a nivel intertextual de las constantes temáticas y estructurales de la obra de Laiseca, así como de rasgos específicos de su mitología. La apropiación llega al punto de —por medio de guiños estilísticos para iniciados— convertir a Romano, el verdadero autor de las obras de arte, en una extensión de Personaje-Laiseca de *Los Sorias*.

La presencia de Laiseca en la novela establece la apropiación de la historia original a través de una pregnancia total de su figura, de sus mohines estilísticos y de sus obsesiones

temáticas (el poder, el sadomasoquismo, la referencia a imperios históricos, la grosería hiperbólica).

Un rasgo elemental distingue el guión original de Duprat de la apropiación literaria de Laiseca. La película hace uso de la figura de Laiseca en un nivel intertextual cuyo sustento es extradiegético: en el personaje de Romano, fuera de su aspecto físico, no se explicita ninguna interpretación del personaje, al punto que su condición no se decide entre la locura y la simple senectud. Contrariamente, la novela actualiza y explicita dentro de la misma diégesis la identificación entre el personaje y la figura de Laiseca, en particular los atributos que la actitud de culto le confiere: un delirio organizado, el uso artístico de una locuraazonada de lenguaje barrial. El humorismo de las puteadas llenan e interpretan los silencios del personaje en la película, e incluso a veces rebasan el discurso de Romano para impregnar el del narrador omnisciente, que también es claramente laisequeano.

Al mutismo inexplicable de Romano en la película, sólo interrumpido para pedir cigarrillos, Laiseca opone un mutismo voluntario y estratégico (“No, si es al pedo: mi única defensa es que no se aviven de que yo sé todo lo que pasa a mi alrededor” [2010: 46]), y con ello la representación del flujo de conciencia del personaje, discursividad interna que participa en gran parte de las construcciones discursivas paranoides de *Los Sorias*. Aún más, el discurso interno de Romano en la novela impugna el propio señalamiento de la locura. Al percibir la usurpación de identidad realizada por Ramírez, el enfermero, Romano piensa: “En este momento él debe sentir que de verdad hizo todo esto. Qué loco está este pibe” (60).

*El artista* es una novela impregnada de laisequismos. El protagonista, el farsante Jorge Ramírez, hacia el comienzo de la narración describe la situación desesperada donde concluirá la historia, con una frase repetida *ad nauseam* por el propio Laiseca en diversas entrevistas, ejemplo de la obsesión del autor por la decadencia de los imperios (*cfr.* 14).

Esta comparación sitúa la fábula del farsante en el marco de la corrupción del poder, tema y estructura central de la obra de Laiseca. La usurpación de Ramírez, el poder de su firma para convertir un artefacto inocuo (poseedor de un valor de uso) en un objeto artístico (con valor de cambio), es recreada en la novela con los mismos rasgos secuenciales de la “corrupción del gobernante” que dan estructura tanto a *La mujer en la muralla*, como a *Los Sorias* o a *Las cuatro torres de Babel*: a) inocencia perdida; b) obtención inesperada del poder; c) ensoberbecimiento (equiparable a la *hybris* de la tragedia griega); d) caída estrepitosa. Y tal como se produce a lo largo de esta constante formal, Ramírez, en el ejercicio de su poder, es víctima de un poder externo, de los goces con que este poder lo atrae. En este plano de atracciones y tentaciones, la película entronca con un elemento fundamental en la representación laisequeana del poder: el acceso del protagonista al poder implica la posesión adosada de una mujer (o, como suele preferir Laiseca, un harén).

La narración de Laiseca rubrica el final con dos citas: una proveniente de *Los Sorias* (“Mi Querido amigo: observo con pesar que no tienes ni la más remota idea del significado de la palabra arte”, 2010: 15; en *Los sorias* 2004 :49) y otra perteneciente a Susan Sontag (“El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido” *id.*).

La presencia de Alberto Laiseca en el film *El artista* –desde el uso de su figura a nivel actoral hasta la posterior apropiación/re-lectura narrativa que el autor realiza de la película– configura un momento clave de su canonización en la intersección del campo literario, los medios de comunicación y la cultura mass-mediática en Argentina. A su vez, este momento explota aspectos de la semiosis audiovisual en torno a la figura de Laiseca, iniciada con su aparición en los ciclos de cuentos de terror de I-Sat así como con la vigorización de su difusión editorial en el ámbito del *fandom*, fenómenos ambos generadores de una actitud de culto en torno al autor.

Así como la canonización literaria de Laiseca ha sido promovida desde dos tradiciones de signo opuesto (o al menos discordante), configurando una síntesis entre el postmodernismo (popular y dispersante) del canon-Aira y el postmodernismo (académico e integrador) del canon-Piglia, la presencia de Laiseca como signo de autenticidad en *El artista*, del mismo modo que la absorción narrativa de la película a su propio universo literario, pueden ser leídos como síntomas de este espacio múltiple y heterogéneo de intercambio, esa zona gris de preñancia que se abre entre la cultura mass-mediática y la

llamada “alta cultura”. Este espacio sitúa en su seno la obra de un autor cuya inserción en la tradición cultural argentina pone en juego y sintetiza formas de valoración y canonización cultural en principio enfrentadas.

## **2. Los usos cinematográficos de Alberto Laiseca: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat, y el malestar de la argentinidad**

Las producciones culturales actuales se caracterizan por una recíproca impregnación de elementos provenientes de la cultura de masas, la cultura popular y el arte. En el campo literario argentino del siglo XXI la figura de Alberto Laiseca ha operado una reconfiguración y nuevos posicionamientos que ponen de manifiesto la incidencia de las esferas mediáticas, en particular las audiovisuales; viceversa, la televisión y el cine –como así también el *fandom* digital– han incorporado la presencia del autor de *Los Sorias* en programas y películas con una acentuada elaboración emblemática de su imagen. En este apartado proponemos explorar y dar cuenta de los efectos de sentido producidos por las operaciones del discurso audiovisual cinematográfico sobre la figura de Laiseca, con particular referencia al film *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011) de Mariano Cohn y Gastón Duprat, adaptación del cuento homónimo de este escritor.<sup>3</sup> Como hemos visto, ya en *El Artista* los directores habían trabajado con Laiseca, haciendo de él un eje que articula lo diegético y extradiegético en una sátira en torno al mundo del arte. *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, por su parte, es un film donde se redoblan las irradiaciones de significación a través de referencias que entraman la literatura y los medios de comunicación, en diversos marcos temporales de la cultura mediática.

En el caso de *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), Cohn y Duprat sintetizaron la relación actoral y escrituraria con Laiseca al realizar la transposición de un cuento homónimo del autor y, a su vez, colocarlo como actor-narrador en la película. Cohn y Duprat apuestan en toda su producción al emblematismo cultural connotado en los actores, remisión que siempre se mantiene en la dimensión codificada y restringida del “entre-nos”: Alberto Laiseca como signo de autenticidad artística, el dramaturgo y director teatral Rafael Spregelburd (en *El hombre de al lado*) como representante auto-paródico de cierta postmodernidad complaciente del mundillo artístico, el humorista cordobés Daniel Aráoz como ejemplo de una barbarie grosera e irreverente y Emilio Disi, proveniente de la decadente farándula televisiva de post-dictadura y quintaesencia de la “fiesta menemista”, como representante de una argentinidad cínica y chabacana.

En *Querida*, Ernesto (Disi), un hombre maduro, atribulado por una existencia de frustraciones económicas y personales, es interpelado por un hombre con poderes mágicos que le ofrece un trato: pasar diez años de tiempo mental en algún momento determinado de su pasado, a cambio de un millón de dólares. En el mundo real, sólo transcurrirán cinco minutos, el tiempo suficiente para que Ernesto pueda fingir que va a comprar cigarrillos a la esquina y vuelve. La película, estructurada en base a tres viajes mentales al pasado del protagonista (madurez, juventud e infancia), abre su muestrario de miserias con una fallida reconciliación con la madre y cierra con la muerte simbólica del padre. La película se construye como una sátira de costumbres donde, de forma pesimista, se sostiene que no hay segundas oportunidades que valgan y que para el hombre su propio pasado es el infierno.

*Querida* integra, junto con *El artista* y *El hombre de al lado*, un tríptico de sátira social donde Cohn y Duprat componen una particular crítica de costumbres y vicios de personajes, grupos y ambientes de la sociedad argentina. El tono de esta mirada satírica es menos moralizadora que burlesca, donde la burla adquiere un volumen *in crescendo* de mordacidad y pesimismo existencialista. Mientras *El artista* y *El hombre de al lado* se focalizaban en el mundo del arte y la ilustración burguesa invadida por un Otro bárbaro, *Querida* se concentra en el medio pelo argentino incapaz de redimirse de su mediocridad aplastante, con un oscurecimiento de la crítica que roza la crueldad.

---

<sup>3</sup> El cuento original de Laiseca (cuyo título, “Querida: voy a comprar cigarrillos y vuelvo”, difiere del título del film sólo en la puntuación) fue publicado por primera vez en la sección “Cuentos inéditos” de los *Cuentos Completos* publicados en 2011 por Simurg, editorial que, junto con Gárgola, ha publicado la mayoría de las obras del autor.

A lo largo de este tríptico se mantienen tres constantes: (i) la puesta en juego de los valores de autenticidad e inautenticidad, (ii) la construcción de un bestiario satírico de tipificaciones sociales y (iii) la estructura de experimento social: personaje tipo colocado en situación inusual, resultado de lo cual se confirma un cierto malestar de la cultura (en el caso de *Querida*, esta puesta en escena de un experimento por medio de un viaje mental puede leerse como una permutación laisequeana de “El milagro secreto” de Borges, así como de “El brujo postergado”, moraleja de Don Juan Manuel incluida en *Historia universal de la infamia*).<sup>4</sup>

Se remarca, en *Querida*, el entrelazamiento de la producción cinematográfica de Cohn y Duprat con el universo Laiseca en un juego de remisiones de contenidos y formas. En el inicio de la película se halla un prólogo protagonizado por el “hombre raro”, denominación que recibe en el cuento el personaje mefistofélico encarnado por Eusebio Poncela, ubicado en Marruecos, escenario ausente en el relato original que remite al exotismo orientalista que impregna buena parte de la obra laisequeana, tal como puede comprobarse en *Poemas chinos*, *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla*. El tema del plagio y de las instancias de consagración del arte –central en Laiseca, desde *Aventuras de un novelista atonal* hasta *Por favor, ¡plágienme!*– aparece en los fallidos intentos de Ernestito por hacerse de un éxito fácil y seguro, cumpliendo el sueño del plagiario: viajar a través del tiempo hacia el pasado y apropiarse de una creación ajena con anterioridad a su aparición. En su primer retorno a una época pretérita, diez años atrás, se apropia de la idea del *reality show* *El Gran Hermano*, tratando de recrearla en un modesto canal de televisión de Olavarría. En su segundo viaje, hacia los años '70, se adueña de la célebre canción de John Lennon “Imagine” e inicia una vertiginosa carrera musical. Ambas experiencias se precipitan en el malogro: la primera resulta en un fiasco y la segunda se estrella contra una demanda por parte del autor verdadero de la canción.

Al mismo tiempo estos dos episodios sirven como vehículo para una crítica de los dispositivos y lógicas de la cultura de masas. La banalidad del espectáculo de la vida privada en los *reality* se pone en evidencia en el inmediato aburrimiento del “no pasa nada”, dentro del microcosmos rudimentariamente recreado de la casa donde los protagonistas son encerrados.

Trasladado ulteriormente a los años '70, los estereotipos del estilo de vida rock, sus mecanismos elementales de consagración y la mercantilización de la contracultura juvenil son el blanco de la sátira, con el eje en el personaje del joven Ernestito en su ascenso y caída como ídolo rockero. En ambos segmentos Cohn y Duprat hacen un retrato punzante de miserias e infamias de la vida en las industrias culturales.

El tercer segmento del pasado de Ernesto se sitúa en la infancia y corresponde al argumento de base del relato de Laiseca. Aquí se diluye la sátira social de los segmentos anteriores, desplegándose las bases existenciales que la respaldan.

Abundan en la película las remisiones al universo Laiseca, desde la presencia de constantes autobiográficas, como la relación conflictiva con el padre hasta el homenaje en código a la casi desconocida novela *Invitación a la masacre*, de Marcelo Fox –mencionada a menudo por Laiseca como fuente de inspiración– citada esta vez en un monólogo interior del personaje de Poncela, mientras contempla a Ernesto: “los pensamientos de este tipo son una *invitación a la masacre*”. Sin embargo, a pesar de estos elementos de filiación estética con el realismo delirante, la idea del cuento base se ve desplegada en la transposición hacia variaciones argumentales con las cuales Cohn y Duprat establecen un cierto anclaje costumbrista e histórico del cual el original está desprovisto. Así, mientras el relato de Laiseca se detiene sólo en la infancia del protagonista, la película propone una estructura en tres actos donde la sátira de cada edad (madurez, juventud, infancia) corresponde a una sátira de cada época de la historia nacional (el post-menemismo previo a la crisis del 2001, la cultura *hippie* de los años '70 y la familia mediocre de fines de los '50).

El recurso de mantener la figura del narrador, aspecto que suele soslayarse en los pasajes de la literatura al cine, responde no sólo a la puesta en escena de la figura de

<sup>4</sup> La referencia a estos dos textos borgeanos no es casual: la estructura de ambos, así como el tema del experimento por medio de un viaje mental, aparece en *Por favor, ¡plágienme!* (2013: 65-70), en una suerte de reconciliación de Laiseca con la figura de Borges.

Laiseca como rúbrica autoral y como contrafuerte estilística, sino que también establece la construcción de una instancia de autoridad –el escritor como emblema de autenticidad– desde la cual sustentar la moral de la sátira de costumbres: un narrador que, al juzgar a los personajes, al ejercer juicios generales con los que glosa el vicio o el error, evita la dispersión de los sentidos en la obra. El narrador debe estar allí para señalar el momento de la caída de los personajes. Esta sujeción semántica reproduce, por un lado, el cerco moralista prototípico de la sátira de costumbres, y, por el otro, reproduce el movimiento estructural de las obras de Laiseca: deshumanización en el éxito y re-humanización en el fracaso. Y si la narración de Laiseca se centra en el despotismo del padre, motivo obsesivo de toda su obra y que define incluso al Monitor de *Los Sorias*, la película, en cambio, coloca el acento en el carácter infame y fracasado del protagonista. El relato “La muerte del padre” (2011: 579-580), escrito por Laiseca como colaboración exclusiva para el guión, es agregado someramente en la película como un injerto narrativo, aunque completamente despojado del carácter autobiográfico que ha sido introducido por el autor.

En el film, contrariamente, el viaje sólo sirve para destruir integralmente al protagonista, confiriéndole la certeza absoluta de su total insignificancia e ineptitud, y arrojándolo a una completa inercia. Y, mientras el pacto del cuento se representa claramente como un sádico castigo infernal fraguado por el Demonio, el pacto de la película, sin dejar de lado la perversión demiúrgica, se centra en el carácter de experimento psico-social que implica el viaje al propio pasado. Cohn y Duprat toman la parábola de Laiseca, donde el personaje-víctima obtiene dinero y vitalidad tras la experiencia traumática del viaje al pasado, para construir una sátira social cáustica y pesimista. La construcción del protagonista en cada caso concuerda con las respectivas voluntades genéricas: Laiseca construye a su personaje como una víctima, lo cual se configura como recurso adecuado para un relato que busca ser un paradójico y humorístico cuento de terror; Cohn y Duprat colocan el malestar en el propio personaje, erigiéndolo en síntoma social de infamia, ambición e imbecilidad, con lo cual fundan una sátira cuyos alcances, además de remitir a las costumbres y a la sociedad, se localiza específicamente en una cierta argentinidad de los vicios representados.

El cierre de la película, al igual que su introducción, son completas innovaciones del guión: siguiendo el derrotero del Hombre Raro hacia su próxima víctima (un joven académico postmoderno de París) se plantea una continuidad con las anteriores películas de Cohn y Duprat, centradas en la denuncia del malestar cultural expresado en el campo intelectual y artístico contemporáneo, pero también se introduce un elemento interesante de internacionalización que implica, quizás, la posibilidad de trascender hacia lo universal una sátira que, hasta el momento, si pensamos en las películas anteriores, venía apelando casi exclusivamente a la argentinidad, con lo cual se concedería a la denuncia social una suerte de extensión del campo de batalla.

Aunque se trata de la primera transposición de una obra de Laiseca, el film de Cohn y Duprat implica otra instancia de canonización para el autor de *Los Sorias*, otro paso dentro de la legitimación cultural de una obra que, en principio, emergió en el campo literario argentino como una producción inclasificable y, en buena parte, impublicable.

El ajuste del dispositivo Laiseca a la lógica del relato cinematográfico comporta permutaciones específicas tanto de contenido como de forma. Por lo pronto, si un rasgo fundamental del realismo delirante es su *indecidibilidad* genérica, la subordinación del cine de Cohn y Duprat a la forma genérica de la sátira produce, por fuerza, una “normalización” del carácter disruptivo de la obra literaria. La sátira de costumbres de Cohn y Duprat hace que el universo Laiseca se pliegue hacia un género, sin replegarse, sino orquestando otra especie de despliegue. Allí donde Laiseca *falta* en términos de “adaptación fiel”, desborda en lo que respecta a su dimensión extradiegética como actor-narrador en el film, con lo cual pone en juego una cierta fisicidad emblemática y un tono entre sádico e irónico, rasgos acentuados por la biblioteca de fondo, que viene a funcionar como signo indicial de literaridad y, por ello mismo, como fundamento simbólico de autoridad. Ahora bien, esta legitimidad cultural de lo literario es enrarecida por otro elemento que pertenece al culto laisequeano: una cierta dignidad plebeya, eminentemente arltiana, que erige al autor en piedra de toque de las imposturas, infamias e ineptitudes del protagonista, condimentando la narración no sólo con glosas humorísticas, sino también con anclajes exegéticos en

torno al sentido del relato, donde se coloca a sí mismo, de manera explícita, como autor de la obra: “Soy Alberto Laiseca. Esta película está basada en un cuento mío: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*”.

El uso que los directores hacen de Laiseca en *Querida*, comparte con *El artista* no sólo la construcción de un prototipo de autenticidad artística, sino que también se busca en el autor la base legítima desde la cual ejecutar la denuncia hacia lo ilegítimo: la impostura intelectual, el fraude, la ambición, el plagio... Aún así, mientras que Laiseca eleva en su obra el plagio a una actividad no sólo deseable sino inevitable del quehacer artístico, resulta significativo cómo el cine de Cohn y Duprat introduce al autor de *Los Sorias* como emblema de una autenticidad creativa con la cual se buscaría revertir y neutralizar los efectos legitimadores de las diferentes formas de fraude que dan forma al campo del arte: tanto en *El artista* como en *Querida*, la sátira, sea en el ámbito de las artes plásticas o de las producciones de la cultura de masas, de la originalidad creativa se convierte en piedra de toque para juzgar el plagio que operan los protagonistas, en términos de infamia y de autocondena. Casi bajo la efigie de una moraleja, las soluciones compositivas de las películas parecen querer construir una forma de justicia ficcional contra toda clase de impostura, desde la de los plagiarios fraudulentos de *El artista* y *Querida* hasta la de la hipocresía frívola y autocomplaciente de *El hombre de al lado*. Y el castigo siempre llega bajo la forma de un Otro que, de una u otra manera, hace aflorar el malestar cultural implicado en la infamia del protagonista. Ese Otro puede ser el “grasa” invasor de *El hombre de al lado*, el genio silente de *El artista*, o directamente, como sucede en *Querida*, una entidad sobrenatural y mefistofélica que pone a prueba los alcances morales del protagonista.

Ahora bien, si el tópico del plagio en el cine de Cohn y Duprat difiere, en su dimensión axiológica, de las virtudes creativas que le prescribe Laiseca en sus obras (“[...] el plagio, aparte de ser un homenaje al creador, trae implícita una forma de amor”, 2013: 53) y del constante autoplagio al que somete a su propia obra (cfr. Bergara 2013: 10), ambas partes comparten la firme tendencia a construir ficciones punitivas, sólo que donde el autor de *Los Sorias* se interesa por las potencialidades arbitrarias y desmedidas del castigo, Cohn y Duprat, bajo el signo de un cierto conservadurismo nostálgico hacia los valores de verdad y esencia, prefieren el castigo como ordalía social.

Desde un margen extradiegético, Alberto Laiseca se presenta como autor del cuento original en el que se basa el film y desde allí, con agrio humor, comenta y reflexiona sobre las patéticas tribulaciones del personaje principal, Ernestito. Como hemos visto, el entorno que enmarca la figura de Laiseca es el de una abigarrada biblioteca, lo cual remarca su condición icónica de hombre de letras, semblante ilustrado que de inmediato entra en disrupción por las inflexiones plebeyas que pueblan los sardónicos comentarios. Los primeros planos del particular rostro de Laiseca —esa apergaminada expresión suya de escepticismo fatigado, detrás de los tupidos y enmarañados bigotes— remarcan sus gestos de desencantado humorismo, estampa de abuelo corrosivo que bromea seriamente entre lo tierno y lo siniestro. La puesta en escena alude a un creador que observa a sus criaturas con divertida acidez, aunque no tanto como quien contempla desde una esfera superior el gran teatro del mundo, sino más bien como un autor que asiste con irónica melancolía a una escenificación de sus creaciones. Esta representación, más que teatral, aparece como la de un show mediático, por los alegres aplausos que se dejan oír en la secuencia de títulos de apertura, una de las tantas referencias que hace la película al espectáculo de los medios de comunicación.

A pesar de la impiadosa omnisciencia de su mirada, Laiseca mismo se revela sujeto a las reglas del juego como un demiurgo en el engranaje de la cultura de masas, cuando dice haber imaginado la escena en la que Ernestito se encuentra en el subte con el músico callejero figurándose a éste como un minusválido, opción desechada por los realizadores ante lo cual el escritor, burlonamente, protesta diciendo “total, soy el hijo de la pavota”. La burlona misantropía que inyecta Laiseca en su sátira del ser argentino se expande hacia imaginarios recovecos de la historia nacional, enlazando referencias a personajes de la farándula y la política como Pata Villanueva y la mismísima Cristina Fernández, “sí, la presidenta”. Pero se trata de una visión que acepta la ineludible imbricación de la realidad con la maquinaria mediática, de ahí el entramado de apuntes que anudan reflexiones de

tono existencialista, citando implícitamente a Borges (“el único animal mortal es el hombre porque sabe que va a morir, los otros animales lo ignoran”) con elementos de las industrias culturales y los escenarios del entretenimiento.

En esta pintura de las ridículas miserias de la mediocridad argentina, la presencia de Laiseca no se eleva con magnánimo enaltecimiento, sino que su aura proviene más bien de la honestidad brutal con la que el autor se adentra en el pantano de esos seres menores, introduciendo partículas de su propia vida, como cuando utiliza las vicisitudes del vínculo con su propio padre para describir la relación de Ernestito con su progenitor y las circunstancias de su muerte. El personalismo laisequeano que impregna todo el film no se construye con la sustancia de las virtudes, sino con la materia de lo roto, una mundanidad quebrada que se replica en los cristales opacos de los productos mediáticos, donde el humor vuelve a ser el penúltimo estado antes de la desesperación.

Ni apocalíptico ni integrado, Laiseca no hace de intelectual que apunta la mordacidad de su desencanto hacia un mundo de inferioridades desde su torre de marfil; más bien, desde esa guarida que es su biblioteca juega sus cartas de noble rufián en una punzante parábola de las mendaces ilusiones y caídas de un personaje que sintetiza mitos y realidades de los argentinos. Entre esas mitologías, en sus circuitos y espacios, es que se ha forjado también la dimensión emblemática de Laiseca como objeto de culto, luminoso y oscuro al mismo tiempo, autoconsciente sin autoindulgencia, constructor de ficciones que desde un mosaico de géneros denuncian los lados oscuros de la historia reconociéndose en ella. De ahí la autenticidad del artificio, la revelación de una ética de la ironía corrosiva que no ve las cosas como deberían ser, sino como son. En esa urdimbre de literatura y cultura de masas, Laiseca –sobre los títulos de cierre– dedica sus afanes de la ocasión a “mis héroes de siempre: James Dean, Elvis Presley, Jim Morrison, a quien quiero muchísimo, y Bárbara Feldon, la 99 del Súper Agente 86”. Si alguna nobleza hay, está en el afecto que convocan estos héroes de la cultura de masas, faros en medio de la prosaica turbulencia del mundo.

## Bibliografía

- Bergara, Hernán (2013). “Plagios con un plagio de plagios”, *Por favor, ¡plágienme!*, Buenos Aires: Eudeba.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Drucaroff, Elsa (1995). “Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto”, *Espacios de crítica y producción*, 17: 36-40.
- \_\_\_\_ (1997). “Los hijos de Osvaldo Lamborghini” en Noé Jitrik (comp.). *Atípicos en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 145-154.
- Gómez, Pedro Arturo y José Agustín Conde De Boeck (2013a) “Canonización y actitud de culto. La presencia de Alberto Laiseca en *El artista* (2008) de Mariano Cohn y Gastón Duprat” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 7, Abril-Octubre.
- \_\_\_\_ (2013b). “El uso cinematográfico de Alberto Laiseca: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), de Mariano Cohn y Gastón Duprat” en *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, nº 17. Buenos Aires: Red Nacional de Investigadores en Comunicación - Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Heredia, Pablo (1997). “Narrar la escritura: los discursos de lo Real. Un recorrido cronológico por principios de los 80”, *TRAMAS, para leer la literatura argentina*, Vol. II, nº6: 45-55.
- Kurlat Ares, Silvia (2006). *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*, Buenos Aires: Corregidor.
- Laiseca, Alberto (2010). *El artista*. Buenos Aires: Mondadori.
- \_\_\_\_ (2011) *Cuentos Completos*, Buenos Aires: Simurg.
- \_\_\_\_ (2013) *Por favor, ¡plágienme!*, Buenos Aires: Eudeba.
- López Anaya, Jorge (2007). *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Emecé: Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (2007). “Poderes benevolentes”, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.

---

**RESUMEN**

En este artículo estudiaremos el uso cinematográfico que la dupla de Mariano Cohn y Gastón Duprat han propuesto en torno a la figura de Alberto Laiseca. Haciendo uso de la dimensión emblemática del autor y de la fuerte actitud erigida en torno a su figura, los directores, a través de dos filmes que funcionan como fábulas morales, *El artista* y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, establecen un sistema de representaciones donde se exploran, respectivamente, las “verdades” del arte y de la argentinidad.

Palabras clave: cine argentino – Alberto Laiseca – postmodernidad – actitud de culto

**ABSTRACT**

In this article we will look into the cinematic use directors Mariano Cohn and Gastón Duprat have proposed for the figure of Alberto Laiseca. Seizing the emblematic dimension of the author and the strong cult attitude built around his figure, these directors, through a pair of films, *El artista* (*The Artist*) and *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (*Darling, I Am Going Out For Cigarettes And I Will Be Right Back*) –which could be read as moral fables–, establish a representation system in which they explore the “truths” on art and on being Argentinean, respectively.

Keywords: Argentine cinema – Alberto Laiseca – postmodernism – cult attitude

---

## LA MIRADA INTERSTICIAL: POLÍTICAS VISUALES EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

por Víctor Arancibia<sup>1</sup>

---

*Lo que vemos, en el cine, es la acción de personajes estableciendo una relación con un territorio que se transforma en escenario al mismo tiempo geográfico y moral, una geografía históricamente marcada, impregnada de sentido, afecto e ideología. Lo que se dice sobre ese territorio y lo que se dibuja en él, a su vez, es discurso sobre la historia.*  
Rita Segato, *La nación y sus otros*

Analizar la producción audiovisual del noroeste argentino implica, entre otras opciones, trabajar en el nivel de las representaciones sociales que se ponen en juego en cada instancia apelando a los diversos espesores temporales que se conjugan en cada una de las pantallas. Por consiguiente, resulta imprescindible establecer las relaciones constantes entre las imágenes y los sonidos que se entranan en cada film con las condiciones socio-históricas en las que se produjeron, además de considerar las tradiciones en las que se entroncan cada uno de estos elementos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la noción de ‘Representación social’ con la que operamos da cuenta de modos de ser, de decir, de mirar, de percibir y de actuar apoyados en el peso fuerte de una historia de consolidación de estos procesos en los imaginarios locales.<sup>2</sup>

Este tipo de abordaje opera a la vez sobre la superficie de la imagen y en los densos procesos históricos que esas imágenes contienen en su propia constitución y hace necesaria una permanente operatoria contrastiva entre las producciones fílmicas y otros sistemas semióticos de producción de sentido social. Porque, como lo sostiene Segato en el epígrafe de este trabajo y muchos teóricos de lo audiovisual, las imágenes vienen impregnadas de sentidos, afectos e ideologías que no se anclan de manera inmanente sólo en su propio sistema productivo sino que activan memorias múltiples, tiempos heterogéneos y modalidades diversas de producción y de percepción.

La construcción social del sentido se sostiene en la experiencia histórica de los grupos y de los sujetos que han desarrollado sus actividades imbricados con los relatos contemporáneos y con los que los preceden, condicionados por las formas de percibir prescriptas –de las que tratan de liberarse permanentemente–, densificados por las experiencias de quienes los preceden y en cuyo desarrollo van a colaborar activamente y movidos por pasiones que muchas veces los exceden.

Como lo plantea Georges Didi-Huberman (2012), las imágenes son síntomas y, a la vez, conocimientos. Éstas se configuran en un permanente movimiento que va de la pasión a la racionalidad, desplegando sentimientos y asociaciones impensadas junto con

---

<sup>1</sup> Doctor en comunicación. Docente de Teoría de la Comunicación y Semiótica audiovisual. Uno de los fundadores de la carrera de ciencias de la comunicación de la Universidad Nacional de Salta. Miembro del Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina.

<sup>2</sup> Definimos las representaciones sociales como un “mecanismo traductor entre las prácticas y los discursos en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a sistemas de valores y a modelos de mundo de naturaleza ideológica. Gran parte de la capacidad de síntesis se debe a su naturaleza parcialmente icónica, fruto de que –en algún momento de su circulación– se ha materializado por medio de este tipo de signos y, por lo tanto, su percepción, su reconocimiento y su significación son deudores de algún tipo de imagen que la refiere y con la cual se identifica” (Cebrelli-Arancibia: 2005, 2011, 2014).

un conocimiento del mundo casi etnográfico. Se produce un cruce que sólo es posible analizar en la consideración de diferentes sistemas de construcción de sentido para lograr acercarse al poder que, como lo dice el mismo Didi-Huberman, hace 'arder' a las imágenes en el encuentro (y el diálogo) con la realidad. No hay posibilidad de interpretar las imágenes sin tener en cuenta lo que ellas movilizan, tanto apelando a las subjetividades como interpelando conceptualmente a partir del efecto de sentido que ellas generan. Para ello se opta por una metodología analítica cualitativa y comparativa-contrastiva que permite ir dando cuenta de las riquezas de las interacciones, los diálogos y las disputas entre las condiciones de producción y las imágenes junto con los procesos históricos con los que se relacionan. Se trata de una operatoria de lectura que considera los síntomas y los conocimientos que se generan en una época determinada y en localizaciones puntuales.

### Rostros diversos. Entre las tradiciones y las rebeldías

Las películas del noroeste producidas en la última década (2004-2014) ponen en foco a sectores de la sociedad que tradicionalmente han sido objeto de múltiples procesos de subalternización y de violencias cotidianas: pueblos originarios, mujeres,<sup>3</sup> trabajadores informales, sectores pobres en general, entre otros grupos sociales. Tal vez la irrupción de la mirada femenina 'detrás de las cámaras', la proliferación de políticas públicas de ampliación de derechos, la concientización del cambio de 'tono de época' junto con la ampliación de las posibilidades productivas del sector haya hecho que, en la década que se toma como base para este estudio, la producción audiovisual haya recibido un notable reconocimiento nacional e internacional.

Las películas de Lucrecia Martel, por ejemplo, directora ya canonizada pese a su juventud, y las *óperas primas* de Daniela Seggiaro y de Bárbara Sarasola Day consolidan una historia audiovisual de mujeres y sobre mujeres locales y la puesta en pantalla de la heterogeneidad y diferencia interna al colectivo que, en otro tipo de producciones audiovisuales, suele mostrarse como si fuera homogéneo. La elección de estos sectores de la sociedad no parece caprichosa ni arbitraria en este periodo. Las realizaciones anteriores del cine producido en la región y las que hablaban sobre ella<sup>4</sup> habían otorgado un papel secundario y subsidiario a las mujeres en la construcción de las narrativas audiovisuales. La reconfiguración de los imaginarios que se produce en el cambio del milenio y en el marco de las reformas políticas que van configurando un 'tono de época', en la que los derechos son la clave de producción de sentido, se ha profundizado en la Argentina.

Ya en las primeras producciones de Lucrecia Martel, el tema de los derechos de género ha sido una de las claves para construir su narrativa. En *Rey muerto*, el corto del año 1995, entre las múltiples claves de lectura que se pueden poner en funcionamiento, se encuentran los modos en que las mujeres resisten los poderes instituidos que tienen una fuerte marca masculina. El film narra la historia de Juana quien decide huir de su familia y del pueblo, harta del maltrato de su marido, 'el Cabeza', un cabecilla local al cual rinde pleitesía inclusive la policía del lugar. El final muestra el cambio de rumbo y devela la verdadera estrategia de la mujer: obligar a su marido a elegir entre irse lejos de ella y sus hijos o reconfigurar las formas de relación de la pareja.

<sup>3</sup> Los estudios que han proliferado en los últimos quince años marcan fuertemente la construcción de una base de reflexión importante en las ciencias sociales del noroeste. Basta mencionar los realizados sobre 'la infamia femenina' en la época de la colonia que resuenan en la actualidad, como los que realizó Alejandra Cebrelli (2007) en los que se narran las formas de culpabilizar a las mujeres tratando de condenarlas por hechiceras ya que se resistían a las formas de vida colonial y a la dominación masculina. También es clave mencionar que entre el año 2008 y el 2014 de produjeron más de noventa casos de femicidios en la provincia de Salta, dato relevado por militantes de género como los miembros de la Red PAR (Periodistas de Argentina en Red por una comunicación no sexista) y algunas páginas virtuales en donde esta información se vuelca ([www.laotravozdigital.com](http://www.laotravozdigital.com)). Esto llevó al gobierno provincial de Salta a declarar, en el año 2014, la emergencia nacional por violencia de género en todo el territorio provincial intentando revertir siglos de prácticas culturales consolidadas y replicadas en las acciones cotidianas.

<sup>4</sup> En mi tesis de maestría *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre los imaginarios circulantes en el noroeste* (2008) y en diversos trabajos se han analizado las producciones cinematográficas que intentan dar cuenta de los procesos históricos y culturales de la región como *La guerra gaucha* de Lucas Demare (1942), *Güemes la tierra en armas* de Leopoldo Torre Nilson (1971), *Nace la libertad* de Julio Saraceni (1949), *La deuda interna* de Miguel Pereira (1988), *La Ciénega* y *Rey Muerto* de Lucrecia Martel (2001 y 1995 respectivamente), entre otras. En esas producciones, una de las variables que se tuvo en cuenta fue la de la construcción de las representaciones femeninas que se entranan en ellas desde la perspectiva cultural e histórica de cada una.

En cada una de las escenas se muestra una galería de representaciones femeninas que conforman el universo del noroeste y que da cuenta de una serie de tradiciones en las que los modos de vincularse se asientan en prácticas históricas de larga data.<sup>5</sup> Estas representaciones vuelven a aparecer más complejizadas en la filmografía posterior de la cineasta salteña. Precisamente en *La ciénaga*, su primer largo, Martel realiza un mapeo más abarcador de las representaciones femeninas locales, esta vez poniendo el acento en las diferencias socioeconómicas entre los personajes.<sup>6</sup> Este film es fundacional para la cinematografía regional en lo que hace al registro y caracterización crítica de las oligarquías provinciales, problemática que seguirá desarrollándose desde perspectivas bastante afines en *Deshora* de la directora salteña Bárbara Sarasola Day (2013) y, con un tono humorístico, en *Los dueños* de los directores tucumanos Agustín Toscano y Ezequiel Radusky (2013).

### Identidades locales: La santidad puesta a prueba

*La niña santa*,<sup>7</sup> film estrenado en mayo del 2004, fue producido por Lita Stantic, una de las más reconocidas en su ámbito en el país, y por los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar. La película narra la historia de una adolescente que asiste a un colegio católico –típico del noroeste– y que se encuentra en medio de un proceso teñido por una fuerte ‘vocación mística’ y, al mismo tiempo, del descubrimiento de su sexualidad.

Amalia siente que ha recibido el llamado divino y que debe hacer algo con ello para cumplir con dicho mandato, salvando las almas que se encuentran en pecado. A la vez, mientras delibera internamente, debate con su amiga algunos aspectos de la vida sexual de su maestra de catecismo en una conjunción entre misticismo y erotismo que va a ser una clave permanente en el film. La adolescente se topa con un médico –Jano como el dios griego bifronte– que llega a la ciudad y al hotel en el que ella vive con su madre y su tío. Este personaje roza a la joven cuando se la encuentra en una de las calles de la ciudad y ella decide ‘salvarlo’ produciéndose un juego tensivo en el que el erotismo es una pieza clave de la relación entre los personajes que queda hasta el final sin resolverse de manera definitiva.

Es significativo que el film tematice uno de los núcleos constitutivos de las identidades provincianas del norte del país, la creencia y la devoción religiosa, involucrándose de lleno en el debate sobre cómo funcionan las relaciones sociales del noroeste y, a la vez, de qué manera se van construyendo e impactan las representaciones sociales. Cabe mencionar que diferentes estudios realizados en la región a lo largo de la historia dan cuenta de la fuerte presencia de la Iglesia en la vida cotidiana y en la educación de los ciudadanos en las sociedades del noroeste y particularmente en Salta.<sup>8</sup>

*La niña santa* es también una puesta en escena de la conflictiva relación entre el cielo –ícono central en la representación religiosa que prescribe modos de hacer y de ser– y la tierra con todo lo que ello implica de contradictorio, de sensualidad, de formas de interacción que exceden lo que prescribe la institución religiosa. En este sentido, la película pone en conflicto las territorialidades simbólicas que se representan en el eje

<sup>5</sup> Cfr. Arancibia (2007) en lo referido al corto y al cine de Martel. Sobre las representaciones femeninas y los espesores temporales de las mismas, se encuentran los trabajos de Alejandra Cebrelli en los que se aborda el modo de representar las diferencias genéricas desde la colonia hasta la actualidad y en diferentes soportes y tipos textuales: juicios capitulares, crónicas de viajes, textos periodísticos tanto gráficos como audiovisuales, cine, entre otros.

<sup>6</sup> Acerca de la filmografía de Lucrecia Martel se pueden considerar: la tesis doctoral de Lía Gómez (2014), mi tesis de maestría (2007) y mis trabajos sobre el cortometraje y la filmografía en general de la cineasta salteña (2002a, b y c, 2004a y b, 2005), entre otros.

<sup>7</sup> Lucrecia Martel es una de las cineastas de mayor trascendencia nacional e internacional, desde su primer corto *Rey muerto*, que fue premiado en el festival de cine independiente de Sundance, premio que le sirvió para iniciar el proyecto de su largo *La ciénaga*. La producción de Martel obtuvo un reconocimiento casi inmediato sobre todo en la crítica y en los ámbitos intelectuales que se dedican al estudio de la producción audiovisual. Su filmografía ha generado una importante cantidad de trabajos académicos que se encuentran contenidos en libros, ponencias de congresos y tesis de postgrado. La importancia del cine de Martel rebasa la mirada local y ha sido reconocida en los festivales de cine más importantes del mundo como el de Berlín y el de Cannes, entre otros.

<sup>8</sup> Uno de los datos a tener en cuenta es que, por ejemplo, en la provincia de Salta la educación religiosa forma parte de la ley de educación provincial más allá de que entra en flagrante contradicción con la ley nacional. Esto llevó a presentaciones judiciales y debates infructuosos ya que la ley mantiene su vigencia desde el año 2008 sin ningún tipo de modificaciones, incluso a pesar de fallos de la justicia que ordenan lo contrario.

contrastivo de lo celestial y lo terrenal y, sobre todo, focalizando en los espacios interiores de las familias y de las subjetividades de los personajes con fuerte anclaje local como sistema de referencia. La construcción compleja de las representaciones identitarias que se ponen en pantalla se produce por el efecto logrado por la construcción visual de estar mirando dichos espacios íntimos de las relaciones interpersonales donde los secretos, los murmullos y los guiños cómplices juegan un rol central.

## Los intersticios

La estrategia cinematográfica visual de *La niña santa* retoma las estrategias de los films anteriores y consiste en la localización de una cámara que se sitúa en un permanente 'entre', en un gozne que contamina todos los niveles textualizados en el *film*. Nada es lo que parece o lo que, desde las convenciones del imaginario hegemónico, debería ser pero que sólo puede visibilizarse mediante esta estrategia narrativa. Hay un esfuerzo permanente por focalizar y focalizarse en los intersticios que permiten poner en evidencia las tensiones entre las prescripciones y las acciones de las interacciones cotidianas, entre los deseos reconocidos y los que fluyen de manera poco consciente. Vistas desde este lugar, las prácticas contradicen lo que aquellas morales instauradas como 'normales' ordenan. Cada uno de los personajes vive en ese terreno de ambigüedades y contradicciones con toda naturalidad donde el hacer y el parecer son modalidades centrales.

Desde el mismo título, los espectadores se encuentran con este juego de imágenes y de sentidos que se ponen en cuestión. La niña busca la santidad según su propia interpretación de la información que recibe de la institución religiosa y trata de encontrar el 'llamado' divino a través del uso del propio cuerpo. Esta forma de interpretar el 'mandato religioso' que lleva a utilizar el cuerpo para redimir al pecador, da pie para que el médico se plantee la posibilidad del estupro, una práctica prohibida tanto por la religión católica como por la legislación civil. Cabe mencionar que una de las formas en que el catolicismo ha tratado de ejercer el control sobre las personas es mediante el disciplinamiento a rajatabla de la corporalidad y de la sexualidad. De este modo, y en el caso de la protagonista del film, el arribo al cielo no pasa por las formas de santidad que la religión prescribe como un camino obligado de castración de la corporalidad, sino a través del más 'pecaminoso' para ella que consiste en el ejercicio de la sexualidad para atraer al 'pecador'.

Este juego de ambigüedades recorre los diferentes niveles de la película cuestionando los valores instaurados y, con la misma estrategia narrativa, va generando un espacio de inquietud permanente interpelando las creencias instauradas. Las relaciones que se establecen entre los personajes dan cuenta de este territorio simbólico contaminado en el que las representaciones impuestas no logran disciplinar a los cuerpos concretos y generan una difracción notable entre el decir y el hacer.

La cámara y los planos utilizados, desde una mirada absolutamente intersticial, tratan de escudriñar entre las acciones privadas que ponen en cuestión y contradicen las morales públicas declamadas en las prácticas cotidianas. A modo de ejemplo podemos señalar la escena en que las niñas que asisten a una escuela religiosa reciben la instrucción de la catequista y la comparten mientras se preguntan –al mismo tiempo– sobre cómo la maestra se besa con su novio o si tiene relaciones sexuales con él o hacen circular la imagen de un modelo masculino para mirarla.

Otra escena importante de este juego es aquella en la que el médico acosa a la adolescente, cuando cree que nadie lo ve, pero luego ella abandona el lugar de la inocencia para tomar la iniciativa buscándolo subrepticamente en la habitación del hotel, invirtiendo los roles; también se encuentra la misma contradicción estructural cuando los hermanos y los primos tienen formas de relacionarse que rayan el incesto, a pesar de que públicamente se muestra como un vínculo familiar tradicional que se encuentra dentro de los cánones preestablecidos. En el mismo eje, las amigas hablan de la búsqueda de la santidad mientras se acarician y se besan poniendo en cuestión lo que el lenguaje verbal expresa en un juego lésbico muy frecuente en la filmografía marteliana.

Cada una de estas formas de decir y de actuar genera a lo largo del film espacios en los que nada es lo que parece. La apariencia de la santidad esconde su contracara.

El discurso religioso no genera santidad sino que potencia la búsqueda terrenal y la experimentación corporal. Las muchachas del colegio, por ejemplo, reciben el discurso de la santidad vinculado a la negación del cuerpo y a la castración de la sexualidad pero, a la vez, hacen uso de su cuerpo para seducirse entre ellas.

Se produce así un espacio de inversión de los valores hegemonizados en el imaginario local: /santidad/ vs. /pecaminoso/; /celestial/ vs. /terrenal/; /espiritualidad/ vs. /materialidad/ que da cuenta del vaciamiento de un discurso católico que, en esa época, se seguía diciendo y acentuando como en siglos anteriores, ignorando lo que las prácticas sociales ejecutaban y los valores que las entonaban.

En ese sentido, puede mencionarse la escena final del film que muestra a Amalia junto a su amiga Josefina en la pileta en un juego en el que permanentemente los cuerpos se encuentran rozándose, ajenos a lo que está a punto de desencadenarse, el drama de que todos se enteren de la situación que se está viviendo entre el médico y Amalia. El diálogo que mantienen ambos personajes da cuenta del tipo de relación que se establece entre ellas y que no es entendido por el resto de la sociedad. Josefina le promete que siempre estarán juntas y que nunca van a separarse. El agua de la pileta y la quietud de la misma parece contenerlas y aislarlas del mundo que las rodea.

Por su parte, la representación visual del punto de vista que toma la cámara se construye desde un símil de la mirada de quien espía la privacidad y puede acceder a lo que el ojo habitualmente no ve. La estrategia consiste en construir un cuadro en el que siempre parece que se ve a través de una cortina, detrás de una columna, tras una puerta, entre otros lugares que simulan la posibilidad del escondite. Cada plano pone al espectador en el lugar de quien está escudriñando la vida de los demás, hay una complicidad entre quien mira el film y la enunciación cinematográfica que cuenta la historia. La construcción de la mirada opera con la materialidad del anclaje espacial que busca los rincones de los escenarios estableciendo un modo de la vigilancia de los otros y sus prácticas.

Se produce un símil entre el ojo de personajes como el de la niña y la cámara estableciendo, al mismo tiempo, un pacto de complicidad con el espectador. Así como la mirada de Amalia permanentemente busca ubicarse fuera de la mirada de los otros, la cámara devela el procedimiento mediante la mostración de dicha situación. Se produce la triangulación entre mirada interna de la narración, mirada externa de la dirección del film y mirada espectral<sup>9</sup> conjugadas en una especie de pacto de complicidad narrativo.

Otra estrategia del film marteliano es el uso constante de los paralelismos, por ejemplo, entre las imágenes derruidas y decadentes de los objetos que se encuentran en el hotel y la moral también en franca decadencia que no logra contener las acciones de los personajes porque el discurso quedó alejado de las condiciones sociales en las que los personajes deben realizar sus acciones. Las paredes rotas, despintadas y sin cuidado colindan con las prácticas que se alejan de las formas de moralidad tradicionales que han sido sustento de la identidad local y que tratan de perpetuarse más allá de los cambios de condiciones socio-históricas.<sup>10</sup> Ese paralelismo pone en funcionamiento un requerimiento al espectador de confrontar lo que cree, lo que circula y lo que conoce de las representaciones de circulación pública con las prácticas y creencias que forman parte de la vida privada. Hay una apelación casi constante a los conocimientos que el espectador tiene acerca de la región y de la importancia de ciertas creencias.

Por otra parte, la estrategia de hacer visible la contradicción es otro de los recursos narrativos importantes del cine de Martel en general y de este film en particular. En la película se pone en evidencia que, más allá de las declaraciones de principios constitutivos y constituyentes de las representaciones, las prácticas cotidianas tanto públicas como

<sup>9</sup> La mirada espectral sería una de las acciones que define Jacques Aumont (1992) en relación a las que llevan a cabo los espectadores en el momento en que perciben las imágenes y van construyendo la narración.

<sup>10</sup> Es importante considerar en este punto que cuando se realizó el XXIX Encuentro Nacional de Mujeres en Salta, en octubre de 2014, la escenificación de la libertad sobre el propio cuerpo fue una de los aspectos que generó la furia de los grupos ultracatólicos que trataron de impedir de todas formas posibles la manifestación, llegando incluso hasta la agresión en las postrimerías de la marcha realizada por las calles de la ciudad. Las publicaciones periódicas que circularon por esos días, dieron cuenta de que ciertos núcleos fuertes del imaginario tratan de mantenerse vigentes en la sociedad salteña reivindicando representaciones muy cristalizadas y apelando a construcciones tan antiguas como la dualidad entre la mujer santa y la mujer demonio, con los mismos contenidos que en la época colonial.

privadas van construyendo nuevas morales que no llegan a discursivizarse y que –por lo tanto- pasan desapercibidas o soslayadas. En el momento en que se ejerce la mirada intersticial, aparecen las imágenes que generan la condena de quienes no comparten estas formas de vida.

La distancia entre lo que se dice y se hace, señalada en el film en todos los niveles analíticos, reproduce a nivel semántico otro nuevo intersticio donde la cámara de Martel se posiciona para visibilizar las contradicciones más profundas de la sociedad provinciana. La mirada deconstructiva señala, además, el lugar donde ya se está gestando una regulación más abierta a la diversidad sexual que se legislará unos años después, si bien sostenida desde leyes y políticas provenientes del estado nacional.

Para que este movimiento perceptual se produzca, la narrativa de Martel acude a la estrategia de confrontar las representaciones más instituidas en el imaginario con las prácticas concretas de los personajes produciendo una disrupción perceptual entre lo esperado y lo visto que conmociona y obliga a tomar posturas frente a las imágenes. En este film en particular, las imágenes producen una ruptura de los preconceptos y de las representaciones socialmente instituidas relacionadas con la niñez, la santidad, la familia, la amistad (mujeres, niñas, hermanas, amigas). Se construye así un horizonte representacional difuso donde nada se define con claridad, todo se ubica en una zona liminar, tamizado por un velo que no deja ver con claridad. El universo ficcional de las películas de Martel es confuso y ambiguo, como la misma sociedad allí representada, característica que la directora llevará casi al límite en *La mujer sin cabeza* (2007).

Todo en el film está siempre al borde del abismo, la sociedad representada parece estar sostenida por un delgado hilo a punto de romperse y explotar estruendosamente. Aunque nada de esto sucede en el espacio filmico, el escándalo queda como en un estado de latencia. La espectralidad de los conflictos y de un mundo a punto de derrumbarse sobrevuela a los personajes a lo largo de ciento seis minutos sin que la anunciada tormenta llegue a concretarse nunca.

En este sentido, la película de Martel recorre los intersticios de una cultura que declama principios que casi nunca se concretan en acciones, de prácticas que no llegan a decirse en el espacio público, de formas de convivir entre dos morales sin contradicciones. La mirada se transforma en develadora de lo que los discursos tratan de ocultar, difuminar o, por lo menos, de solapar. La permanente recurrencia de una cámara subjetiva involucra a los espectadores en esta práctica de mirar lo que habitualmente no se ve: la difracción entre el decir y el hacer que son constitutivos de las prácticas sociales y de la construcción de representaciones.

A lo largo de la película el espectador transita por espacios simbólicos y territoriales cuyos límites quedan absolutamente desdibujados y, por lo tanto, las morales rígidas y altamente disciplinarias también. Esto es lo que resulta inquietante en *La niña santa*, la interpelación a los espectadores desde la visibilización de las prácticas cotidianas que contradicen los decires. Nada de lo que ingresa al campo de la imagen y de lo que queda fuera de él resulta tranquilizador; la historia y las formas de ponerla en imagen ponen en cuestión las representaciones consolidadas en el imaginario y provocan un efecto altamente revulsivo ya que el espectador se siente inquirido en sus principios estructurantes.

La operación representacional para poder lograr la identificación territorial se da por la apelación a los sistemas culturales involucrados y conocidos porque han circulado largamente como características de los lugares. Salta es conocida por sus fiestas religiosas y por sus tradiciones junto con su afán por reinventar constantemente una historia vinculada a la época colonial. Cada una de esas representaciones instauradas en el imaginario general se ven confrontadas por las que se muestran en el film. El efecto contrastivo trata de producirse en el espacio mental de los espectadores. Se presupone un espectador modelo que sea capaz de realizar esta operatoria comparativa apelando a un saber de casi sentido común sobre lo que circula acerca de la región. Este mecanismo se vuelve un requisito para poder entender tanto en el espacio de la región como en la percepción desde lo nacional. Por lo tanto, la diáda entre síntoma y conocimiento se transforma en la clave desde la cual se propone al espectador ‘leer’ el film.

## La mirada marteliana

La filmografía de Lucrecia Martel es claramente fundacional de una nueva tradición y de un sistema de referencias que se volvieron imprescindibles para el cine de la región. Muchas de estas características ya estaban anticipadas en su primer corto y se siguen desarrollando en su filmografía posterior. La construcción de una mirada que focaliza sobre las acciones femeninas y desde una perspectiva visual en la que el género se privilegia es una constante en el cine regional que se mantiene hasta nuestros días. La mirada desde los goznes y hacia los espacios más íntimos que superan las perspectivas de las acciones que se desarrollan en el espacio público ha sido y es, por lo que se puede relevar hasta ahora, una forma de poder dar cuenta de los modos en que se produce y se representan los grupos sociales y las formas de vínculos entre ellos.

Las persistencias son temáticas porque se toma como base una especie de denuncia de las formas de opresión a las mujeres sin importar los estratos sociales y las culturas a las que pertenecen. A la vez, constituyen una mostración de las contradicciones internas dentro del colectivo de género en el que se ponen en evidencia las formas de dominación y de sometimiento que se dan entre los miembros de diferentes grupos cuyos ingresos son, con frecuencia, insuficientes. Esta mirada se entrelaza con otra preocupación muy importante e histórica para el cine de la región como son las relaciones laborales y los vínculos de dominación, sometimiento, aprovechamiento que de allí resultan.<sup>11</sup>

También se produce una caracterización de las formas en que se construyen, se reproducen o se tratan de reproducir imaginarios dominantes acerca de los roles de las mujeres y sus vinculaciones con los hombres. La tendencia a mostrar y a ahondar sobre las prácticas propias de las oligarquías locales que fueron y son sectores que siguen colonizando las mentalidades en la región del noroeste, es una constante en las producciones de los últimos años. Las diversas modalidades de mostración de la clase alta en las pantallas se construyeron actualizando las modalidades con que operan los sistemas de dominación en las circunstancias actuales.

En *La mujer sin cabeza* (2007), el último film conocido de Lucrecia Martel, una médica atropella algo o alguien en una ruta poco transitada, cercana a la ciudad de Salta, acontecimiento que da inicio a la historia. A partir de allí, y ante la sospecha de que haya atropellado a una persona, comienza a funcionar una red de complicidades y asociaciones entre 'gente conocida' que intenta ocultar el posible crimen. Se actualizan las estrategias propias de la dictadura en la que una red de relaciones destinada a encubrir se pone en funcionamiento mientras la vida de la protagonista transcurre en una especie de limbo del que no sale. El film es una mostración de las formas en que las familias tradicionales del noroeste conservan tanto sus influencias como las redes de poder que les permiten mantener sus privilegios más allá de las transgresiones e, inclusive, los delitos que puedan cometer.

La estrategia de que lo sintomático se transforme en conocimiento, siguiendo la propuesta de Didi-Huberman (2012), es una de las características de este tipo de cine. La imagen se construye como develamiento, como una forma de quitarle el velo a las apariencias. De esta manera se pone al espectador frente a aquello que forma parte de lo que habitualmente no se ve ni se puede nombrar en los espacios públicos y que lo obliga a posicionarse porque interpelan sus sistemas de creencias. Al poner el foco y el punto focal en los intersticios, utilizando cara y contracara en el plano de la imagen, las representaciones consolidadas vacilan, se descentran y muestran las huellas de lo ideológico en su proceso productivo. La cámara se transforma en el elemento que sirve para horadar el espacio de la intimidad, impenetrable de otra manera.

---

<sup>11</sup> Esta es una preocupación que ha asumido el cine de ficción en los últimos años pero que ha estado presente de manera constante en la producción documental. Basta citar los casos de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968) de Gerardo Vallejo en el que retrata los últimos años de un obrero de la zafra tucumana; *Diablo, familia y propiedad* (1999) de Fernando Kirchner en el que se narra el mito de 'El familiar' y su utilización por parte de las patronales de los ingenios salteños y jujeños o *Avelino, historia del mítico dirigente minero jujeño* (2014) un documental del Colectivo de comunicación popular "Wayruro" y dirigido por Ariel Ogando en el que se narra la vida del sindicalista de la mina de Aguilares en Jujuy, muerto por la dictadura militar; por nombrar sólo algunos de los documentales que se preocuparon por las relaciones laborales en el noroeste argentino.

Cada una de estas producciones cinematográficas realiza un mapeo de las formas en que se construyen, y se sostienen en las prácticas, las representaciones sociales. Hay una marcada resistencia a apelar a las figuraciones e imágenes más cristalizadas, las cuales, en el caso del NOA (Noroeste Argentino), insisten en construir una imagen de la región basada en el pintoresquismo y el exotismo del espacio como perspectivas recurrentes en el proceso de mostración/espectacularización. En estas producciones, los modos en que se construye la identidad local pasa por reconocer y reconocerse en las prácticas cotidianas y no en las 'escenografías' montadas para el turismo y que se postulan como el color local y lo exótico para el consumo del 'extranjero', aunque su alta circulación global, textualizadas en productos de la industria cultural (visuales, audiovisuales pero también textiles y 'artesanales' –la mayoría elaboradas en fábricas que ni siquiera están en la región–) las hayan 'normalizado' para toda la región de los Andes Sud meridionales al punto de perder su capacidad de referencia local.

Tal como lo sostiene Segato (1999), la imagen está *impregnada de sentido, afecto e ideología*. La mirada marteliana es una síntesis de esta afirmación y nos coloca a los espectadores cara a cara con nuestras propias formas de mirar el mundo. La interpelación se vuelve evidente y nos pone en la tarea de posicionarnos: o reproducimos las representaciones más cristalizadas de la sociedad o buscamos las formas para que la percepción de lo social sea tan compleja como la misma sociedad. La tarea está en cada uno y es colaborativa, reposicionar las imágenes requiere de una tarea que implica al conjunto de la sociedad y se transformará en un puntal en la construcción de sociedades realmente democráticas e inclusivas.

## Bibliografía

- Álvarez Leguizamón, Sonia (comp.) (2005). *Trabajo y producción de la pobreza en Latinoamérica y El Caribe: estructuras, discursos y actores*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- \_\_\_\_ (comp.) (2010). *Poder y salteñidad. Saberes, política y representaciones sociales*, Salta: Cepiha.
- Arancibia, Víctor (2001a). "Rey muerto (de Lucrecia Martel) o los modos de circulación del poder en los espacios marginales", *VIII Jornadas Interescuelas de Historia, Salta*.
- \_\_\_\_ (2001b). "Los cortometrajes: zona de representación de las exclusiones", *VIII Congreso Internacional de Sociocrítica, Salta*.
- \_\_\_\_ (2002a). "El mundo de *La ciénaga*. Una representación de la sociedad salteña contemporánea". Inédito.
- \_\_\_\_ (2002b). "Los medios y las representaciones. Una aproximación a diversos aportes teóricos y metodológicos". Inédito.
- \_\_\_\_ (2004). "Sobre patrias y deudas. Hacia una política de la mirada y de la percepción del espacio en el cine". En: *Silabario. Revista de Estudios Geoculturales 7*, Córdoba: U.N.C.
- \_\_\_\_ (2008). *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación de los imaginarios circulantes en el noroeste argentino* (tesis de maestría en prensa), Salta: U.N.Sa.
- \_\_\_\_ (2013). "Imágenes cinematográficas: entre los melodramas y las heterotopías o Acerca del espesor temporal de las representaciones sociales de la región en el cine argentino". En: Carlos González Pérez y Alejandra García Vargas (editores). *Comunicación, cultura(s) e identidad(es) en el Bicentenario del Éxodo Jujeño*, Jujuy: UNJU.
- \_\_\_\_ (2014). "Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad". En: Nicolosi, Alejandra (coord). *La televisión en la década Kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, Bs. As.: UNQui, 139-152.
- \_\_\_\_ (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*, La Plata: Edulp.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2013). *El cine y la puesta en escena*, Bs. As.: Colihue.
- Aumont, Jacques et al. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.

- Aumont, Jacques y Marie Michel (1990). *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*, Bs. As.: La Marca.
- Beceyro, Raúl (1997). *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Bs. A.s: Paidós.
- \_\_\_\_ (2003). *Ensayos sobre fotografía*, Bs. As.: Paidós.
- \_\_\_\_ (2007). "El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico". En: Sartora, Josefina y Silvina Rival (ed.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería, 85-90.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I*, Bs As: Taurus.
- \_\_\_\_ (2001). *Ensayos escogidos*, México: Ediciones Coyoacán - Filosofía y cultura contemporánea.
- Cebrelli, Alejandra (2007). *La práctica y el discurso de la hechicería en el Tucumán colonial*, Córdoba: Alción.
- \_\_\_\_ (2012a). "Fronteras internas y visibilidad mediática. Identidades emergentes y territorios en disputa (1994-2011)". En: *Praxis, fronteras e interculturalidad. La comunicación en disputa*, Tartagal, Salta: Sede Regional U.N.Sa.
- \_\_\_\_ (2012b). "Los nuevos curadores de la memoria. Jóvenes tecnologías y territorialidad glocal". En *Silabario. Revista de estudios y ensayos geoculturales*, Año XIV N° 15, Córdoba: UNC.
- \_\_\_\_ (2015). "Derechos humanos y colonialidad(es) en situación de frontera cultural. Entre la exclusión y la ciudadanía. Muerte por desnutrición entre los wichís (2007-2014). Informe final del Posdoctorado en Comunicación, medios y cultura". Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Cebrelli, Alejandra y Víctor Arancibia (2005). *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSa.
- \_\_\_\_ (2011). "Palabras (entre)cruzadas, imágenes (des)encajadas Regímenes de visibilidad de los Pueblos Originarios de San Martín del Tabacal". Disponible en: <<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/numero-anterior/10-septiembre-2011/dossier>>.
- \_\_\_\_ (2013). "Representaciones nodales y narrativas nacionales. Las luchas por las significaciones de las representaciones nodales", clase N° 9 del curso *Representaciones sociales y comunicación*, Maestría en Ciencias Sociales, Buenos Aires: UNQ.
- \_\_\_\_ (Coord.) (2012) *Luchas y Transformaciones sociales en Salta*, Salta: ANPCyT – CEPIHA.
- Cebrelli, Alejandra y María Graciela Rodríguez (comp.) (2013). "El mapa de los susurros. Representaciones mediáticas de la desigualdad y de la diferencia". *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura N° 76*, La Plata: FPyCS-UNLP. Disponible en: <[www.revistatrampas.com.ar/2014/05/trampas-76-juliooctubre-2014.html](http://www.revistatrampas.com.ar/2014/05/trampas-76-juliooctubre-2014.html)>.
- Chiñón, Michel (1993). *El cine y sus oficios*, Barcelona: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1994). *La audiovisión. Introducción al análisis conjunto de la imagen y del sonido*, Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2009a). "Un conocimiento por el montaje. Entrevista". Disponible en: <[http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva)>.
- \_\_\_\_ (2009b). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores.
- \_\_\_\_ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos fulgurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (1990). *Le récit cinématographique*, París: Éditions Nathan.
- Gómez, Lía (2014). *Lucrecia Martel. Cine y cultura*. Tesis doctoral, UNLP.
- Imbert Gerard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid: Cátedra.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2003). *Hegemonía y estrategia socialista*, México: FCE.
- Martín-Barbero, Jesús (1983). "Memoria narrativa e industria cultural". En: *Revista Comunicación y Cultura N° 10*, Vol. 10, 54-73.
- \_\_\_\_ (1999). "Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina", *AMBITOS N° 2* – Enero-junio 1999, 7-21.
- \_\_\_\_ (2004). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Buenos Aires: FCE.
- \_\_\_\_ (2011). "Reubicando el campo de las audiencias en el descampado de la mutación cultural". En: Jacks, Nilda (coord.). *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito: Quipus-CIESPAL, 457-462.

- Rodríguez, Susana (2001). “‘Indios’, ‘coyas’ y ‘chinas carnavaleras’: imágenes de la exclusión social representada en el film *La ciénaga* de Lucrecia Martel”, *VII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*. Setiembre de 2001, Salta.
- Segato, Rita (1999). “El vacío y su frontera: La búsqueda del otro lado en dos textos argentinos”, *paper* leído en el Seminario Internacional Fronteras, naciones e identidades que se realizó en el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social) en Buenos Aires (cedido por la autora).
- \_\_\_\_ (2007). “En Busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial”. En: *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad*, Bs. As.: Prometeo, 71-97.

---

#### RESUMEN

El presente trabajo aborda lo que se puede denominar como ‘la mirada marteliana’ en tanto matriz de construcción de las imágenes cinematográficas sobre las prácticas del noroeste argentino y un análisis de las estrategias discursivas tanto en el nivel de la imagen como del sonido.

Palabras clave: representaciones sociales – (in)visibilidades – heterogeneidad – mirada intersticial – semiótica audiovisual

#### ABSTRACT

This paper addresses what can be called ‘the Martelian look’ as a building matrix of film images on the practices of northwestern Argentina and an analysis of discursive strategies both at the level of image and of sound.

Keywords: social representations – (in)visibility – heterogeneity – interstitial look – audiovisual semiotics

---

## VIOLENCIA Y DICTADURA EN EL CINE ARGENTINO

por Fabián Soberón<sup>1</sup>

---

### La serie

En su ensayo “Historia y memoria” (2007: 237) Nicolás Casullo distingue tres etapas en la construcción de la memoria de la dictadura en Argentina. En los años 80, surge una primera narrativa que procura modos de visibilización, denuncia y juzgamiento de los crímenes de la dictadura. En los años 90 surgen emprendimientos de autobiografías, biografías y documentos escritos y filmicos. En el presente se produce una historia crítica de las narraciones de la memoria de los setenta.

Desde esta perspectiva habría que pensar cuáles son los nexos que unen a *La historia oficial* (1985), *Cordero de Dios* (2008), *La mirada invisible* (2010) e *Infancia clandestina* (2012) en esta serie. Es decir, justamente, las películas que he seleccionado para estudiar el cine y la violencia fueron filmadas en los 80, en el 2008, 2010 y 2012. De alguna forma, cada una incluye o rechaza características de las tres etapas que menciona Nicolás Casullo.

Al pensar la serie, lo primero que surge es que están unidas por la relación que tiene el cine al interpelar el tema de la dictadura. Esa es una primera aproximación. Podemos pensar que esta serie se forma a partir de cómo se relaciona el cine argentino con el tema de la dictadura. En este sentido, se puede decir que mantienen una relación diferente ya que cada una de las películas fue realizada en años diferentes. Y la realización en períodos diferentes ya supone una distancia distinta para con el pasado de la dictadura. Es decir, el momento y el contexto en los que fueron hechas *La historia oficial*, *Cordero de Dios*, *La mirada invisible* e *Infancia clandestina* son diferentes. Quiero decir: la película *La historia oficial* es de 1985 e *Infancia clandestina* es de 2012. Los contextos de realización de las películas son muy diferentes. Y esa diferencia contextual se ve claramente en la puesta en escena y en la manera de narrar la historia y la Historia.

En segundo lugar, se pueden ver los puntos en común de las películas de la serie pero también las diferencias. Y hay una diferencia central en estas películas: me refiero al armado del punto de vista. *La historia oficial*, por una parte, piensa a la dictadura desde una mirada pedagógica y ciertamente simplificadora. La película fue realizada “muy cerca” de la dictadura y es muy probable que esta cercanía comprometiera esa mirada pedagógica.

En cambio, *Cordero de Dios*, *La mirada invisible* e *Infancia clandestina* narran una cuestión ligada a la dictadura desde otro punto de vista. Si bien *Cordero de Dios* e *Infancia clandestina* comparten con *La historia oficial* algunos procedimientos a la hora de narrar un asunto ligado con la dictadura (las películas de la década del 2000 trabajan con la materia de la dictadura como un hecho histórico), el tono y la manera de encarar la Historia es diferente. Las dos historias centrales (en paralelo) de *Cordero de Dios* son historias mínimas, alejadas del tono didáctico de la película de Puenzo. La historia de la guerrilla está narrada en sordina y las torturas aparecen de manera subterránea. En *Infancia clandestina*, el punto de vista del niño modifica la percepción de las acciones de los guerrilleros y pone en conflicto el fin último de los grupos armados desde el mundo emocional y vital de uno de los hijos. Juan —el falso Ernesto— es el que mira, sigue y controla cada una de las acciones de sus padres. Esa perspectiva compone el relato.

---

<sup>1</sup> Escritor, profesor universitario y periodista cultural. Ha publicado la novela *La conferencia de Einstein*; los libros de relatos *Vidas breves* y *El instante*; las crónicas *Mamá. Vida breve de Soledad H. Rodríguez* y *Ciudades escritas*.

La historia y la Historia se complejizan desde los deseos, los proyectos y las acciones del hijo del matrimonio comprometido con la guerrilla.

Por su parte, *La mirada invisible* elige un punto de vista opuesto al de *La historia oficial*. Diego Lerman, el director, trabaja con el escenario mínimo, el mundo de una “microfísica del poder”, como diría Foucault: el espacio del Colegio Nacional de Buenos Aires, un espacio que está fuera de los escenarios en los que se desenvuelve la guerrilla o la tortura. No aparece en escena nada que pueda identificarse con la dictadura de manera explícita, salvo las frases condenatorias de uno de sus personajes: el jefe de preceptores. Todo lo demás, ocurre como si fuera narrado en sordina, fuera del mundo militante, en un espacio cerrado, con reglas fijas, un espacio autónomo y cerrado. De manera inteligente, Lerman elige el Colegio como un espacio cerrado pero que no deja de ser una caja de resonancia silenciosa y débil, de lo que ocurre afuera. De hecho, se escuchan, literalmente, los sonidos de sirenas y de una manifestación en la Plaza de Mayo.

## Los directores

Me quiero detener en los directores en relación con el punto de vista. Según Eduardo Russo (2005: 280), el punto de vista incluye al menos tres variables: la óptica, la narrativa y la ideológica. Las películas no sólo narran algo contado por alguien (un personaje o la instancia narrativa, según la teoría de Aumont) sino que lo hacen desde una posición de la cámara que se asocia —de forma buscada y coherente— con un personaje, según una construcción narrativa desde los usos del montaje y según un cúmulo de ideas expresadas a través de la instancia narrativa/personaje. En este punto, es crucial indagar cuáles fueron los puntos de vista (ópticos, narrativos, ideológicos) desde los cuales los directores de esta serie elaboraron los relatos cinematográficos.

Luis Puenzo nació en 1946 y pertenece a la generación de directores que tuvieron su auge en los años 80. Proviene de la publicidad y fue un director que hizo su cine desde esa perspectiva, muy influido por la estética publicitaria. Su cine se enmarca en el momento del furor alfonsinista. Y creo que por eso la película tiene ese marcado tono didáctico, aleccionador.

Lucía Cedrón<sup>2</sup> nació en 1974. Pertenece a una generación muy diferente de directores: la generación del llamado “Nuevo Cine Argentino”. Al mismo tiempo, la historia personal de Lucía Cedrón condiciona de manera única su manera de hacer cine. Ella nació en Argentina pero vivió la mayor parte de su vida en el exilio. Es hija del director de cine Pedro Cedrón, autor, entre otras, de *Operación masacre*, la película basada en el novela de no ficción de Rodolfo Walsh. El propio padre de Lucía vivió la violencia dictatorial y tuvo que exiliarse por ese motivo. Lucía tuvo una educación en Francia y bebió los códigos de ese cine. *Cordero de Dios* está contaminada por los códigos del moderno cine europeo aunque mantiene cierto tono de denuncia, solapado, apagado, menos enfático, es cierto, pero, de todos modos, vinculado al tono de denuncia que tenía el cine de su padre. Es decir, si bien Lucía Cedrón maneja una estética diferente a la del cine de Puenzo y a la de su padre, su película rescata el efecto de denuncia, busca claramente ser una película política. Y esto, hacer una película que trabaja con la política como asunto claro y fijo, es algo que los directores del llamado “Nuevo Cine Argentino” han eludido. Al menos, la mayoría de esos directores si pensamos en Daniel Burman, Lucrecia Martel y Pablo Trapero. Lucía Cedrón conoce los códigos del nuevo cine argentino pero viola una idea central: decide hacer una película política y coloca a la política en el centro.

Por su parte, Diego Lerman nació en 1976, el año del golpe militar. Pertenece a una generación muy posterior a la de Luis Puenzo. Forma parte del llamado “Nuevo Cine Argentino”. Ese cine, realizado por una generación integrada por Adrián Caetano, Lucrecia

<sup>2</sup> Lucía Cedrón nació en Buenos Aires, el 22 de agosto de 1974. Es hija de Jorge Cedrón y Marta Montero quienes, en 1976, se exiliaron en Francia donde, cuatro años más tarde, Jorge fue asesinado. En París, Lucía estudió Letras e Historia. Trabajó como investigadora para documentales. En 2001, decidió radicarse en Buenos Aires, tras veintiséis años de exilio. Escribió, produjo y dirigió el corto *En ausencia*, que ganó el Oso de Plata en el Festival de Berlín (2003), entre otros premios. Ese año, participó de *Mujeres en rojo*, un ciclo temático de cortometrajes que emitió Telefé y en el que presentó “Rojo”. También dirigió “Mitzvah”, uno de los filmes que integran el colectivo 18-J.

Martel, Pablo Trapero, entre otros, tiene una mirada no adoctrinadora, en el sentido político. En las películas de esta generación hay un rechazo de la demanda política e identitaria, según los conceptos propuestos por Gonzalo Aguilar (2004: 23). Es decir, las películas de estos directores (salvo las de Adrián Caetano) rechazan la exposición explícita de temas políticos y de asuntos que implican la construcción de una identidad de género, generacional, de clase o social. De modo que en las películas de los jóvenes directores del Nuevo Cine la política aparece de manera solapada o elusiva.

Lerman, en ese sentido, es un fiel exponente de su generación. *Tan de repente* o *Mientras tanto* (sus dos primeras películas) están construidas desde una estética que privilegia las situaciones de la vida cotidiana, los desencuentros amorosos, las búsquedas sencillas. Hay en sus películas una influencia especial del cine europeo, una búsqueda quizás guiada por el cine arte o por el cine moroso y austero de los 60 en Francia y en Italia. Los modelos de Lerman son Antonioni y Fellini. La mirada está desvinculada de la publicidad y Lerman no tiene interés en el cine comercial. En este aspecto, está en las antípodas de Puenzo. Las películas de Lerman son deudoras del moderno cine europeo y no del Hollywood clásico.

En *La mirada invisible* la morosidad de los primeros planos largos o de los planos secuencia está más controlada. La película es austera pero no morosa. Trabaja con movimientos de cámara que agilizan la narración y se detiene en detalles y busca narrar el *quid* del relato a través de esos detalles. La cámara austera y controlada contribuye a evitar el didactismo y mejora la mirada sobre un tema denso y cargado como es la dictadura.

Benjamín Ávila nació en 1972. Como Lucía Cedrón y Diego Lerman, pertenece a una generación diferente a la de Puenzo. Sin embargo, su película no abandona el pasado como problema sino que lo tematiza desde la mirada exclusiva y determinante de un niño. *Infancia clandestina* está situada en dos años claves del periodo de la dictadura: 1976 y 1979. La película inicia en 1976 con una escena de enfrentamiento entre los padres de Juan y un grupo de parapoliciales. Se enfrentan en la vereda de la casa familiar. Y se dispara el uso de un extraño *stop motion* con música dramática. Este enfrentamiento motiva el exilio. En la siguiente secuencia, se muestra el regreso de la familia al país. Estamos en 1979. El resto de la película se sitúa en ese año. La mirada del niño condiciona y modifica la manera de construir el relato y el modo de contar la Historia. Si bien *Infancia clandestina* trabaja con ese pasado complejo y *archinarrado*, el director ha elegido una mirada otra: la mirada del niño. Y ese dato no es menor. El niño no juzga. Y si lo hace, su perspectiva moral es menos condenatoria y lapidaria que la mirada rígida y estereotipada de los adultos guerrilleros y militares. En ese sentido, *Infancia clandestina* escapa, de alguna forma, a las posturas que se enfrentan en dos bandos. Si bien la película ensalza, por momentos, como duros héroes a los padres de Juan, ensaya una rendija de humanismo que, por eso mismo, muestra el lado despiadado y falaz de las acciones de los padres guerrilleros.

### **El tiempo del rodaje y el tiempo de la dictadura**

El contexto de realización de las películas modifica de manera palmaria el modo de realización y el punto de vista sobre la dictadura. Las películas fueron realizadas en 1985, 2008, 2010 y 2012, es decir, en años muy diferentes.

*La historia oficial* fue rodada en un tiempo cercano, inmediato al tiempo de la dictadura. La dictadura no es un pasado definido y cerrado. El presente del rodaje es "casi" la continuación del presente de la dictadura, en el sentido de que todavía no están lejos de ese tiempo. El tiempo de la dictadura es un pasado inmediato o un pasado que empieza a emerger o a visualizarse.

En cambio, el presente de la dictadura es ya un pasado lejano, es historia, podría decir, para la generación de Lucía Cedrón, Diego Lerman y Benjamín Ávila. Para estos directores jóvenes, el pasado de la dictadura es un pasado narrado por los otros. Ellos reciben versiones del pasado y se ubican claramente en una generación que recibe relatos sobre el pasado y que construye un campo de discusión, de análisis, de puesta en debate de ese pasado histórico. El pasado para Aída Bortnik y para Luis Puenzo es un presente

reciente que hiere como un cuchillo de acero, que produce una herida que no se cierra y que permanece abierta. El pasado para los “jóvenes” Lerman, Cedrón y Ávila es una “cosa” narrada por otros. Y ellos se ocupan de narrarla de nuevo con una mirada crítica. A su vez, se pueden observar asimetrías entre las perspectivas de Lerman, Cedrón y Ávila.

### Grupos sociales

La película de Puenzo retrata una historia de clase media, la burguesía argentina que no sabía, o no quería saber, lo que ocurría con los crímenes durante la dictadura. Al mismo tiempo, la clase baja, el grupo social de la empleada doméstica y de la abuela de Plaza de Mayo está narrado bajo una mirada populista, simplona.

En *Cordero de Dios*, tanto la historia de la década del 70 como la historia narrada en el 2001 tienen como protagonistas a miembros de la clase media acomodada. Los pobres no aparecen en la película. Los conflictos entre las personas tienen que ver con miradas distintas sobre el mismo problema. Qué hacer con la guerrilla (durante los 70), qué hacer con el pasado (desde el 2001). Esas miradas sobre el mismo problema son las que causan el conflicto, son las que producen que la película avance.

En *La mirada invisible*, las clases media y alta se lucen en un colegio que ostenta poder. El director del colegio dice que la historia del colegio y la historia de la patria son una sola historia. Esa frase sintetiza, de alguna forma, cómo ve la película a los grupos sociales protagónicos. *Infancia clandestina* tematiza de manera contundente el modo de vida y los conflictos internos en una familia conformada por militantes guerrilleros. En este sentido, la película trabaja con un grupo social específico y problemático. Más allá de los orígenes de clase, la familia (conformada por los padres de Juan y por el tío Beto) actúa de manera monolítica. Sin embargo, hay un quiebre en la presunta homogeneización ideológica y social. En una escena clave, aparece Amalia, la madre de Charo. Amalia, la abuela de Juan, cuestiona el accionar de la familia y les dice que sus vidas están en riesgo. Charo se enoja y empuja a su madre y la acusa de “cagona”. En esta escena se condensan dos grupos sociales: los guerrilleros y los ciudadanos que no están de acuerdo con los métodos violentos de la guerrilla. *Infancia clandestina* permite ver a través de los ojos de una parte de la ciudadanía que no compartía la violencia ejercida por las tropas armadas de los dos bandos. Y pone en evidencia la perspectiva de un sector importante de la población que no formaba parte de los grupos enfrentados.

### La historia oficial

No se puede olvidar que la película de Luis Puenzo fue filmada en la primavera democrática del gobierno de Alfonsín. Cierta tono eufórico, cierta necesidad de explicar, de mostrar, de denunciar, está presente en la película. *La historia oficial* es una película pegada a su época y la historia que narra y las necesidades de contar el pasado reciente constituyen una urgencia que se ve en primer plano.

La película fue rodada en Argentina en 1985 y fue coproducida por capitales argentinos y norteamericanos. Los protagonistas son Héctor Alterio y Norma Aleandro, grandes actores del cine argentino de los años 80 y 90. Debido al éxito de la película, Luis Puenzo filmó en EEUU *Gringo Viejo*, basada en la novela del escritor mexicano Carlos Fuentes y *La peste*, basada en la novela de Albert Camus.

Se podría pensar que la película de Luis Puenzo responde al modelo industrial hollywoodense. Alberto Ciria ha escrito que “fue elaborada de acuerdo con convenciones del cine de Hollywood, intimismo, relato en torno a un grupo familiar, thriller político”. “A propósito del premio Oscar los medios informativos del país coincidieron en una postura triunfalista”, sostiene Ciria en el ensayo citado. Algunos se atrevieron a enfrentar ese canto de gloria. Homero Alsina Thevenet (Ciria 1995), el crítico uruguayo, dijo que el premio no debía hacernos olvidar las deficiencias y los problemas del cine local. Algo similar sucedió cuando Campanella ganó el Oscar con su película *El secreto de sus ojos*. Los críticos vieron en Campanella el gran genio del cine y hablaron de la película como si fuera una gran obra de arte.

En cierta medida, *La historia oficial* es ampulosa, pretenciosa, al modo de las películas de género de Hollywood. *La mirada invisible* es su opuesto, ya que es una película austera, medida, controlada, sutil. La estética visual es acorde con el punto de vista. *La historia oficial* narra una historia política y no quiere ocultar su posición. Es explícita su ideología y esa es una marca de su tiempo. Los jóvenes alfonsinistas eran fervorosos defensores de la democracia y confiaban, de manera casi ingenua, en la posibilidad de devolverle al mundo la justicia perdida.

Quiero detenerme en dos escenas: en la primera, los niños juegan en la casa de Aleandro y Alterio. Tienen armas de juguete. Corren con las armas y simulan un enfrentamiento. De pronto, ingresan a la habitación de la hija de Alterio y Aleandro. Los niños golpean la puerta e irrumpen violentamente con las armas. La escena es una evidente metáfora de las escenas de asalto y captura en las casas de las familias de desaparecidos. Es decir, de un modo sangriento, asesino, ingresaban los soldados o los grupos parapoliciales a las casas de los perseguidos políticos. La escena de la película narra la misma escena pero con chicos. El tono es menos enfático pero alude al mismo contenido de la realidad.

La otra escena es la que narra la pelea final entre Aleandro y Alterio. Ella le pide a Alterio que piense en la posibilidad de que la hija haya sido hija de desaparecidos. Y él no quiere escuchar esas palabras. De pronto, él pregunta por su hija y ella le dice: “qué se siente no encontrar a tu hija”. Y Alterio se enoja y la golpea.

Creo que estas escenas resumen el sentido de la película. Y presentan dos modos de la violencia en la época de la dictadura, según condensa el relato: el modo exterior (narrado como metáfora) y el modo íntimo familiar, acaso una violencia que se hace eco de lo que sucedía afuera, o de esa violencia que empezaba a emerger en las investigaciones sobre el pasado reciente.

### ***Cordero de Dios***

*Cordero de Dios* es el primer largometraje de Lucía Cedrón. El guión fue premiado en el Festival de Cine de La Habana (2005) y en el *Sundance* (2007). La película hace una lectura política de la realidad. No sólo lee el pasado de la dictadura sino que también lee el pasado más próximo de la crisis del 2001. En diciembre de 2001 se produce una protesta masiva que incluye sectores de la clase media pero, sobre todo, los sectores populares. Este fenómeno se conoce como el cacerolazo. Y la protesta implica no sólo un rechazo de las medidas económicas impulsadas por el gobierno de De la Rúa sino también un rechazo de la política. El lema fue “que se vayan todos” y significó un rechazo de la clase política. La sociedad pedía que se renovara la clase política. Se han hecho diferentes lecturas de este fenómeno pero todas coinciden en el fuerte desencanto del mundo de la política que produjo la crisis del 2001.

La película de Cedrón hace dialogar dos pasados de la historia reciente en la Argentina: el pasado de la dictadura y el pasado del 2001. Y pone énfasis en el enfrentamiento de las miradas de los personajes sobre las dos épocas. Contrapone las dos miradas y explora las similitudes y las diferencias. De alguna forma, la película evalúa e interpela a la dictadura para repensar los avatares políticos de la crisis del 2001. La mirada se proyecta desde un presente problemático.

### ***La mirada invisible***

El Nuevo Cine Argentino fue un fenómeno que se inició con el certamen reunido alrededor de “Historias mínimas”. Allí se difundieron cortos de directores jóvenes como Lucrecia Martel, Adrián Caetano y Pablo Trapero.

Un aspecto que diferencia a esta película de *La historia oficial* y *Cordero de Dios* es que se elimina el tono enfático de denuncia. No se hace pedagogía, no se quiere enseñar: la dictadura fue la encarnación del mal. Aunque el director y el equipo tengan una posición al respecto, no levantan el dedo para decir: nosotros queremos que ustedes sepan que pensamos que la dictadura es el mal. En todo caso, esa idea, esa denuncia, aparece de una manera más solapada, encubierta.

Podríamos decir que la película muestra el estado del terror en los cuerpos, en las miradas, en los gestos, en el uso de ciertas palabras. Es una historia mínima que hace alusión, de modo indirecto, a la Historia con mayúsculas. Construye un punto de vista ideológico como reflexiona Foucault (1994) sobre los resortes del poder: el poder se manifiesta en los comportamientos mínimos, la tecnología del poder es omniabarcativa e interfiere en lo mínimo tanto como en lo máximo.

### ***Infancia clandestina***

¿Qué relaciones hay entre la crianza de los niños y la militancia política? ¿Cuánto se modifica la vida de un hijo de un guerrillero? ¿Qué cambia en la vida de un niño cuando sus padres luchan por la revolución? ¿Qué valor tiene la vida frente a la revolución? Estas son las preguntas que plantea la película. Frente al mito de la revolución, la vida pierde sentido. O, en todo caso, la vida está en juego frente al proyecto de revolución. *Infancia clandestina* pone en cuestión el mito de la revolución. O, tal vez, lo revisa —lo refuerza— desde la idea del sacrificio. Es claro que la vida de Juan —el falso Ernesto— está supeditada a la afanosa búsqueda revolucionaria. Nada está por encima del proyecto político. Ni siquiera la vida de los niños.

Hay dos escenas claves que pueblan el sentido profundo de la reflexión: en una primera escena, el camión de venta de maní se estaciona. Y el tío Beto abre la puerta de atrás. Detrás de las cajas, con los ojos tapados, aparece la abuela de Ernesto. Amalia tiene miedo. Y se nota en sus ojos desde el primer momento. La fiesta del falso cumpleaños es de noche. Y todos bailan, motivados por el tío Beto. Juan inicia la conquista de su pequeño amor. Hacia el final de la fiesta, la mamá de Juan, Charo (interpretada por Natalia Oreiro), discute con Amalia, su madre (Cristina Banegas). Amalia la increpa. Le dice que el país está en un momento difícil. Le dice una frase clave: ¿vos querés que tus hijos sean guerrilleros? Charo se enoja y empuja a su madre. Los proyectos de vida son opuestos. Para los padres guerrilleros no hay cosa más importante que el proyecto revolucionario. Para la abuela, lo importante es la vida. Esta escena contrapone la mirada de los guerrilleros y el punto de vista de la abuela, que, en esta escena, coincide, quizás, con la mirada del nieto. Pero el conflicto no se inmoviliza en un enfrentamiento seco y cortante.

Aunque ambas defienden con bravura su perspectiva, la escena concluye con un abrazo. Es como si el director nos propusiera un curioso pacto humanista. La situación es terrible pero compleja, contradictoria. La guerra es real. Pero también es real el miedo de Amalia y la valentía de los revolucionarios. Todo es real: el miedo irracional y el coraje irracional.

En una escena posterior, hay un plano que define la mirada del niño en un doble sentido: óptico e ideológico. El plano muestra un primerísimo primer plano del ojo de Juan. En ese plano está citado el plano del ojo de Norman Bates, de *Psicosis*. Es el mismo plano de perfil del ojo.

Detrás del orificio del escondite, Juan ve la cruda realidad. El plano del ojo muestra el ojo de Juan y muestra el lugar desde el que mira. Juan ve la realidad desde el escondite, desde la clandestinidad. Su ojo clandestino ve la realidad y se desespera. Ese es el doble sentido: el ojo es un objeto físico que está detrás de una pared falsa. Y el ojo cifra un punto de vista moral: Juan está detrás de la vida de sus padres. Y observa la militancia de sus padres con una perspectiva crítica, con una perspectiva que no coincide con la de sus padres. A diferencia de Norman Bates, Juan no busca el cuerpo de una mujer, no quiere conocer lo prohibido. Juan ya sabe qué es lo prohibido. Lo prohibido es tener una vida normal. Juan no está loco. Su vida lidia con una forma de la alienación y él aspira a una vida normal.

Lo central en la película es que la mirada del nieto, la mirada de Juan, no es simple ni unidireccional. La película pone en escena un punto de vista complejo y contradictorio. Juan está de acuerdo con algunos planteos de sus padres. Se enoja en la escuela cuando le ofrecen izar la bandera. Esa bandera con sol es un símbolo de los militares. Y el niño rechaza, como sus padres, a los militares. A la vez, el niño quiere desarrollar una relación amorosa —de iniciación en el amor— con su compañera. Y planea, una tarde, huir con

ella a Brasil. El paseo empieza con emoción. Pero ya en la noche, la huida se frustra. Es evidente que el niño no es un revolucionario. Y debe cargar con la herencia inevitable de sus padres.

### Palabras finales

*La historia oficial* se caracteriza por el tono enfático y la necesidad de explicar —es el clima de época— y esos rasgos fundan la construcción narrativa e ideológica. *Cordero de Dios* hace una lectura política y denunciativa de la realidad. Contraponen las épocas (1970/2000) para marcar las similitudes y las diferencias. No sólo lee el pasado de la dictadura sino también el pasado más próximo de la crisis del 2001. La película cuenta dos historias para contraponerlas, para repensar el lugar de la política en el presente. Cedrón no rechaza la demanda política sino que la afina, la desmenuza, la recrea. En cierto sentido su militancia es otra/la misma: es una denuncia como hija, desde otro lugar. Si bien se aparta de la prerrogativa de los “jóvenes” del Nuevo Cine, su punto de vista no es condenatorio ni lapidario. No es simplificador. Al contrario, narra la cuestión política con una mirada indirecta, elíptica y fragmentaria.

*La mirada invisible* niega el énfasis pedagógico de la denuncia. Aunque el director y el equipo tengan una posición al respecto, no levantan el dedo moral. La película de Lerman no se hubiera podido hacer en la época de Alfonsín. No se hubiera podido tener esta mirada sobre la dictadura: “mirada invisible”. Y este hecho es una clara muestra de cómo se han configurado los “grandes relatos” sobre la dictadura y de cómo influyen esos “grandes relatos” en la construcción narrativa de las versiones de la dictadura. *La mirada invisible* aspira a ser un pequeño relato, un relato menor, en sordina, una historia que se sostiene en los resortes mínimos y desprestigiados, en las rendijas, en los rincones olvidados y oscuros, en las trivialidades sociales.

*Infancia clandestina* plantea la militancia y la violencia revolucionaria desde la perspectiva del hijo. Y esa mirada atenúa la violencia y el costado rígido de la militancia. Nada de eso desaparece. Pero sí se “humanizan” los conflictos. La película abandona la teoría de los opuestos y toma el camino de los matices, de las contradicciones de una vida dedicada a la guerrilla. La vida de Juan es “normal” y a la vez es anormal. Él desea seguir su amor con la compañera. Y hay fiesta y baile en el marco de la clandestinidad. Pero sus padres asumen la rigurosidad ética de la clandestinidad. Viven como kantianos revolucionarios: aislados, paranoicos. Esa paranoia afecta a Juan y lo hace entrar y salir de la vida violenta y militante de los padres.

No sólo la distancia temporal-histórica modifica la manera de narrar la dictadura sino también las historias elegidas y el punto de vista óptico, narrativo e ideológico. Las películas estudiadas ponen en evidencia que *La historia oficial* representa cierta mirada canónica de la primavera alfonsinista. *Cordero de Dios* muestra un punto de vista signado por la militancia en combinación con la crítica a esa militancia. *La mirada invisible* es, quizás, el ejemplo más extremo del extrañamiento que permite la distancia ideológica y generacional. *Infancia clandestina* cuestiona el relato de antagonismos y la férrea perspectiva épica del relato de los militantes y pone el acento en el padecimiento moral del hijo.

Las cuatro películas son una especie de microhistoria de los relatos —ampulosos y solemnes, críticos y emocionales— sobre un pasado que no cesa de crecer en el imaginario cinematográfico.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2001). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Ed. Santiago Arcos.
- Beceyro, Raúl (1997). *Cine y política*, Santa Fe: Ed. Universidad Nacional del Litoral.
- Casullo, Nicolás (2007). *Las cuestiones*, Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Ciria, Alberto (1995). *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires: Ed. De la Flor.
- Foucault, Michael (1994). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Barcelona: Ed. Altaya.
- Gociol, Judith y Hernán Invernizzi (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires:

- Ed. Capital intelectual.
- Maranghello, César (2002). *Breve historia del cine argentino*, Barcelona: Laertes.
- Romero, José Luis (2005). *Breve historia contemporánea de la argentina*, Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Russo, Eduardo (2006). *Diccionario del cine*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Seoane, María (2005). *Todo o nada*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Varea, Fernando (2007). *El cine argentino durante la dictadura militar. 1976/1983*, Rosario: Ed. Municipal de Rosario.

---

#### RESUMEN

El artículo indaga sobre la construcción de la memoria de la dictadura en Argentina a partir del análisis de diversas producciones cinematográficas como: *La historia oficial* (1985), *Cordero de Dios* (2008), *La mirada invisible* (2010) e *Infancia clandestina* (2012). De este modo se pone de manifiesto de qué manera el cine interpela la violencia política y cómo la distancia temporal modifica las estrategias discursivas y visuales, las historias elegidas y el punto de vista óptico, ideológico y narrativo.

Palabras clave: violencia – dictadura – cine – punto de vista – política

#### ABSTRACT

This article explores the construction of memory on the last Argentine dictatorship from the analysis of several films such as *La historia oficial* (*The Official Story*) (1985), *Cordero de Dios* (*Lamb of God*) (2008), *La mirada invisible* (*The Invisible Eye*) (2010) and *Infancia clandestina* (*Clandestine Childhood*) (2012). Thus, it is shown how cinema challenges political violence, and how temporal distance changes the discursive and visual strategies, the chosen stories and the point of view in an optical, ideological and narrative way.

Keywords: violence – dictatorship – cinema – point of view – politics

## IMAGINARIOS DE FRONTERA, PROCESOS DE IDENTIDAD Y USOS ESTÉTICOS DE LA VIOLENCIA

por Matías Di Benedetto<sup>1</sup>

todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos  
Roberto Bolaño, 2666.

Esta sección presenta un conjunto de trabajos de investigadores y profesores de la Universidad de Querétaro. Compilado por la Dra. Ester Bautista, quien también delineó sus vertientes temáticas –las cuales estructuran la presente Introducción–, el Dossier es una importante contribución crítica al estudio de una zona cultural como lo es México entendida en términos de Ángel Rama, esto es, como una *región* geocultural sostenida a partir de cuatro categorías fundamentales: imaginario, frontera, identidad y violencia. Así, la frontera expone, en toda su extensión, una topología de la violencia. Ya sea en tanto artilugio estatal que destierra, o bien entonces como espacio que hace de su inestabilidad, de su carácter movedizo, el predio idóneo para los intercambios culturales, entre el concepto de *border* y la idea de *borderland* para decirlo siguiendo al ya clásico *Borderlands/ La frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa. La frontera, decíamos, capilariza, despliega, una monopolización de la violencia. Y si la violencia arraiga de manera más que significativa en el derecho, como bien nos ha demostrado Walter Benjamin, el ejercicio de ese derecho, de la imposición de un mojón como parte de la política de una nación por sobre un territorio determinado, no puede más que recurrir a esa violencia, no tiene ninguna posibilidad de no ser violento pues la violencia es su medio de concreción y, como bien sabemos, instauradora o bien conservadora del derecho mismo.

Se trata entonces de hacer énfasis en los mecanismos que establece la frontera legal cuando la violencia se le escabulle, cuando existe por fuera de su órbita, de su zona de influencia. Por esa razón, existe una violencia fundadora del derecho, legitimadora de los límites nacionales, la cual desestima sobremano cualquier otra violencia que no sea la que la configura. Violencia que le es pues externa, que se sale de su perímetro, la que hace de la homogeneidad de la “mera vida” su configuración principal, su matriz generadora de vidas tipificadas. La vida expuesta en su límite material, la vida desnuda ante la violencia fronteriza, es lo que muestran los films y narraciones analizados en este dossier.

Y en ese conjunto de supervivencias en los márgenes, de vidas instaladas en el tránsito mismo de un lado a otro de ese *Great México* como lo definió Américo Paredes, logra visibilizarse la construcción de un imaginario fronterizo, de un magma de voces (e imágenes, claro) representativas de un elenco de estereotipos, de un territorio asolado por el “movimiento monstruoso” del capitalismo, para volver a citar a Benjamin, que hace de la desesperación la “condición religiosa del mundo” en la actualidad.<sup>2</sup> Los artículos aquí compilados dan cuenta, desde distintos puntos de vista, de la posibilidad de una

<sup>1</sup> Profesor y licenciado en Letras por la UNLP. Actualmente realiza el Doctorado en la mencionada casa de estudios; su tema de investigación tiene como objetivo el abordaje de la narrativa de vanguardia peruana de la década del veinte, haciendo especial énfasis en las obras de Gamaliel Churata, Martín Adán, César Vallejo, Mario Chabes, Xavier Abril y Adalberto Varallanos.

<sup>2</sup> Nos referimos a esas notas preparatorias compiladas bajo el título “El capitalismo como religión”, texto traducido en el presente número de Katatay, donde Benjamin reconoce tres rasgos en la “estructura religiosa del capitalismo”. En primer lugar lo asocia a las características propias de una “religión de culto”, luego se detiene en su “duración permanente” para finalmente hacer hincapié en que se trata menos de un culto que expía la culpa que de uno que la engendra. En ese segmento de su exposición se destaca la manera según la cual se pone en funcionamiento ese “movimiento monstruoso” que promueve la universalización de la culpa, haciendo de la mencionada “desesperación” su condición *sine qua non*.

identidad transfronteriza, cuyo anclaje en lo estrictamente geográfico pone en movimiento un cúmulo de saberes y prácticas resistentes al ímpetu clasificador de un pensamiento hegemónico, mostrando así la injerencia de nuevas subjetividades e incluso comunidades en esas operaciones estéticas transfronterizas.

Como formas de inscripción privilegiada, las imágenes y textos aquí tratados hacen uso de esos estereotipos fronterizos, dejando entrever un imaginario en las antípodas del elucubrado por Hollywood. Continúan siendo incontables las versiones de la frontera entre México y Estados Unidos que nos ha legado la historia del cine industrial en este sentido. Del lado de El Paso provienen las ficciones cinematográficas que, como bien acota Carolina Nieto Ruiz en su artículo, se asemejan a una actualización del Lejano Oeste en tanto armazón genérico que subsume a toda una serie de películas características de una barbarie enclavada en los márgenes, pero siempre del lado mexicano. Digamos también que no hace falta ir muy lejos para dar con un ejemplo; hace algunos meses el estreno de “Sicario”, dirigida por el canadiense Denis Villeneuve, motivó en la comunidad de Ciudad Juárez una serie de comentarios negativos en relación con el matiz anacrónico de la violencia retratada, pues según incluso su alcalde, Enrique Serrano Escobar, esa idea de la ciudad forma parte ya del pasado. Asimismo, del lado sur de la frontera, podemos remitirnos a los ecos de las narraciones rulfianas presentes en los films y textos aquí trabajados, sin dejar de lado el asedio crítico a la figura del “pachuco” Tin Tan de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), pasando por algún que otro clásico del cine mexicano de los cincuenta como “Espaldas mojadas” de Alejandro Galindo. Somos testigos así de lo que podríamos llamar una genealogía del imaginario de frontera, la cual abreva en ambas vertientes antes mencionadas y expone en sus manifestaciones culturales, según Julio Ramos, cómo “la trayectoria del sujeto que (e)migra y el relato de su viaje como pérdida o proceso de desposesión abyecta es un aspecto constitutivo del patrimonio, de las ficciones de la herencia y del orden simbólico nacional” (2012: 17).

La porosidad que actualiza la imagen de Ciudad Juárez forma parte del entramado fundacional tanto del documental experimental “Bola Negra, el musical de Ciudad Juárez” (2012) de Mario Bellatín y la compositora mexicana Marcela Rodríguez así como también de la instalación de arte conceptual titulada “La Promesa” (2012) realizada por Teresa Margolles. En ambas intervenciones artísticas se observa la coincidencia en el trabajo de materias primas devenidas desechos, carne de cañón de las promesas y bonanzas del Tratado de Libre Comercio: las superficies derruidas, huecas, abandonadas a la intemperie, hacen de los muros levantados de las casas el “eje estético –señala Nieto Ruiz– para generar una presentación de la situación urbana de la ciudad y una representación de su condición social”. En este sentido, el amontonamiento de ruinas, la “ruinización” de las expectativas ofrecidas por la ciudad, de sus decorados, sostienen a estos ejercicios de arqueología material de la memoria de las cosas. Ya sea pulverizando los escombros de esos hogares o bien enfocando desde la cámara fija de un automóvil que recorre las fachadas de las casas abandonadas, lo más íntimo de la comunidad juareña se escabulle por entre los despojos.

“Máquina de guerra”, como diría Deleuze (2010: 359), dispositivo que viene a hacerle frente a los aparatos del Estado, de entre los cuales Didi-Huberman (2011: 25) destaca al museo, podemos pensar en la instalación de Margolles, quien coloca en el Museo de Arte Universitario “un grueso montículo rectangular de tierra y piedras que cruza de pared a pared (...) escombros que provienen de la demolición y trituración de una de las más de ciento cincuenta mil casas que han sido abandonadas por motivos vinculados a la violencia en Ciudad Juárez”, como la exhibición de las ruinas de ese mundo privado, “huella del éxodo” inexorable con el que deben lidiar los habitantes de esa región fronteriza. Desechos que continúan haciéndose escuchar, arrojados a una dinámica compleja de interacciones, de dislocaciones y relocalizaciones de la materialidad misma de la memoria, ya que toda exposición se asocia siempre, según Didi-Huberman, “al nomadismo, a la desterritorialización”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Didi Huberman en su artículo “La exposición como dispositivo” señala que se trata de “el término que Deleuze y Guattari usan para nominar un dispositivo capaz de contradecir los aparatos de Estado. El museo, la institución encargada de organizar exposiciones, es un aparato de Estado que exige centralismo, territorializa, no puede prescindir de ideas como “obra maestra”, “colección”... Pero, al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo (...)” (2011:37).

Así, la pulsión de coleccionista de Bellatín en el documental, quien decide recoger una serie de objetos olvidados por sus habitantes en esas casas dismanteladas, funciona como *mise en abyme* de otro procedimiento, en este caso capital para el régimen estético de las imágenes de frontera. La clara yuxtaposición de objetos que el autor peruano-mexicano confisca de esas construcciones olvidadas remite, en cierto modo, al método del montaje que sostiene la estructura compositiva de todos estos films. En este sentido, el resonar de los cascos de unos caballos, los silbidos de las balas, los gritos de guerra y los lamentos de los prisioneros resquebrajan eso que había comenzado como un registro documental del cruce de las calles séptima y Alvarado en Los Ángeles en la actualidad, interrupción asociada a la presencia de un grupo de revolucionarios de entre los cuales distinguimos a Pancho Villa. Así, el cortometraje de Rodrigo García, “La séptima y Alvarado” (2010), hace del montaje de temporalidades un gesto que apela, como indica Annemarie Meier, a un “espectador informado” acerca de los acontecimientos históricos que hicieron de ese territorio un espacio de conflicto bélico entre México y Estados Unidos allá por 1848. Se vuelven, digámoslo así, retazos de un imaginario que ignora cualquier frontera impuesta por las naciones, es decir, presencias fantasmagóricas a caballo de la Historia, las cuales vienen a interrumpir, en cámara lenta, el flujo de esas intersecciones de una de las zonas urbanas con mayor concentración de latinoamericanos del otro lado de la frontera.

En “La patrona” (2010) de Lizette Argüeyo no sólo observamos los usos del montaje como mecanismo central de la disposición de las imágenes en tanto operaciones estéticas politizadas sino que también se impone, a través de esas voces de los *figurantes*<sup>4</sup> (Didi-Huberman 2014: 153) de la frontera superpuestas a las imágenes del tren de carga que atraviesa México, un territorio que, de este lado de la línea divisoria, se erige como reducto de la esperanza del migrante. Porque la patrona no es sólo la anciana que le hace frente a La Bestia, el ferrocarril que circula en dirección a Estados Unidos, arrojando alimentos y agua a quienes emprenden dicha travesía, escondidos entre los vagones, de la misma manera se nombra al pueblo en donde habita dicha comunidad de mujeres. Como vemos, de un lado o del otro de los límites impuestos, más allá o más acá de la violencia, la identidad transfronteriza halla ámbitos en los cuales se teje ese imaginario de frontera.

Surgen así, sin embargo, todo tipo de estereotipos, clichés y prejuicios asociados a estos sujetos marginales. En la estética del narrador Luis Humberto Crosthwaite pueden hacerse asequibles ciertas consideraciones referidas a la imagología, definida por Leerssen como “the discursive and historical analysis of texts dealing with domestic and foreign identities in order to place national thought in the context of the history of ideas” (según podemos leer en el artículo de Pérez Castillo incluido en este dossier),<sup>5</sup> o bien como lo aborda Antonio Martí a partir de los aspectos que revela toda obra literaria en relación con el valor ideológico y político de las ideas del autor y su vinculación con el entorno social condensadas en su producción estética.

Rodríguez López hace de esos estereotipos abordados por la narrativa de Crosthwaite, puestos a funcionar como elementos que conforman las imágenes arraigadas en la “típica ciudad fronteriza” de Tijuana, un sedimento discursivo que hace mella en los imaginarios preconcebidos por el lector con respecto a esa ciudad. Esta forma de organizar lo decible opera subrepticamente, se inmiscuye hasta en los más impensados huecos del imaginario social, instalando muestrarios de variaciones pertinentes en lo referido a esos “imagotipos”. El cuento “Where have you gone, Juan Escutia”, incluido en *Marcela y el rey, al fin juntos* (1988) actualiza dos imaginarios: el del cine *western* por un lado y el de los chistes en donde tres personajes conviven en la anécdota. Los tres soldados que llegan a la ciudad, “un güero, un moreno y un negro”, activan no sólo las connotaciones racistas basadas en los sobreentendidos sino que más bien se destacan por ser funcionales a una utilización del estereotipo y su potencialidad intertextual. Es que el trío de protagonistas alude a “El bueno, el malo y el feo”, el clásico film de Leone, aunque en este caso huérfanos de toda

---

<sup>4</sup> Los “figurantes” pueden definirse, en el mundo del cine, como los “actores de nada” según Didi-Huberman; figuran, no actúan, y por lo tanto carecen de particularidades intrínsecas. Es decir, poseen rostros y cuerpos pero nunca se les otorga mayor preponderancia frente a la cámara. Nos parece pertinente trazar un paralelismo entre esos sujetos expuestos a los peligros de la migración sobre un tren de carga y estos individuos que mutan como consecuencia de su inclusión en el plano cinematográfico: pasan de improvisado, como en “La salida de los obreros de la fábrica” de los Lumière, de trabajadores a actores.

<sup>5</sup> “El análisis histórico y discursivo de los textos que tratan de las identidades domésticas y extranjeras con el objetivo de colocar el pensamiento nacional en la historia de las ideas” (la traducción es nuestra).

la “ideología patriota y racista” que concentraba el género, agrega Rodríguez López, pues en la narración de Crosthwaite pasan a ser víctimas de un proceso de inversión de la derrota de los mexicanos en la batalla del Castillo de Chapultepec en 1847. Por lo tanto, el “desmadre” de esta sucesión de estereotipos y lugares comunes hace de la conjunción de historicidades la clave de lectura principal, cuyos elementos, extraídos de lo real, inducen por su apuesta formal a un efecto de conocimiento rupturista, por afuera de la factualidad cronológica de los hechos de la Historia.

Asimismo, las maneras de “vivenciar la infancia” se hacen eco de las imposiciones territoriales ejercidas por los estados, motivando en la conformación de los procesos identitarios la inclusión de la otredad, de lo que yace del otro lado de la frontera, factor esencial en la disposición de las subjetividades. De esta manera, *El cuerpo en que nació* (2011) de Guadalupe Nettel reconfigura según Pérez Castillo “la noción estática de identidad por aquella que adquiere un semblante de tal maleabilidad como la hibridación”, es decir, funda como instrumentación colindante al espacio del yo la tensión entre lo colectivo y lo propio. Inmersa en la multiplicidad de estereotipos de “lo mexicano” en tanto que colecciones disponibles para la conformación de una identidad, la protagonista de la obra de Nettel no hace más que, siguiendo a Canclini (2013: 276) en su concepción de las culturas, de alguna manera “descoleccionar” la disponibilidad de lugares comunes propios de una identidad enraizada.

Como el cactus adornado con luces de Navidad que mira hacia México desde el lado estadounidense en “La frontera” (2006) de Paul Gómez, “la ajenidad y lo propio en la identidad de Guadalupe”, la protagonista de la narración de Nettel, no hacen más que convivir en su propia mirada de lo real, una mirada efectiva como consecuencia de un “trasplante oftálmico”. Así, alcanza a divisar las marcas particulares que le impone su identidad como mexicana, pero siempre desde una pupila que no es la suya, que le es extraña, que le incomoda.

Y si de cuerpos instalados por afuera de una norma se trata, el artículo de Ester Bautista Botello aborda las zonas más representativas de la escritura de Cristina Rivera Garza, esas que hacen énfasis en los “puentes comunicantes” que establecen direccionamientos pertinentes que su estética pone en funcionamiento. Es decir, si estamos ante una concepción del acto de escribir, de ese narrar, como de un “estar habitado” por distintas clases de cuerpos y por ende de identidades, esta “transgresora de géneros” como la llama Bautista Botello, no hace más que extraer del orden de lo disponible a nivel discursivo una serie de textos más o menos amorfos, “monstruosos”, tendientes a hacer que, no sólo los bellos cuerpos sino también los bien considerados géneros, pongan el grito en el cielo. A través de la presencia de las mujeres barbudas y de “la increíblemente pequeña” que habita en diferentes cuerpos, el artículo rastrea los efectos discursivos de ese “trastocamiento de las identidades” que efectúa Rivera Garza, mecanismos que configuran, a fin de cuentas, una lectura política de esos “cuerpos indóciles”, representativos de las “voces de otras personas como las de los que fueron reclusos en el Manicomio de la Castañeda o como las de los familiares de las/los desaparecidas-os en México”.

Derivas de un itinerario que va desde la frontera y sus ciudades adyacentes hasta las molestias de un ojo trasplantado, en ese movimiento que va de lo casi inconmensurable a lo más exiguo, el presente dossier expone elementos que le permiten abordar los matices de un imaginario transfronterizo, descubierto tanto a flor de piel así como en la reverberación de los límites. Como territorio fronterizo que impele a tomar posición, los artículos compilados dan cuenta del mismo postulándolo como punto en común para todas las manifestaciones artísticas analizadas, reconociendo en ese gesto crítico la necesidad de ver en la frontera una fuga de subjetividades, siempre por fuera, más allá (o más acá), del borde.

## Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/ La frontera; the New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Benjamin, Walter (1999). “Para una crítica de la violencia”, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.

- \_\_\_\_ (1985). "Kapitalismus als Religion", *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt and Main, Suhrkamp, tomo VI, 1, 100-103.
- Bolaño, Roberto (2014). 2666, Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_ (2011). "La exposición como dispositivo", *Minerva* N° 16, IV época, 34-37.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Rivera, Tomás (2012). *...Y no se lo tragó la tierra*. Prólogo de Julio Ramos para la edición argentina, Buenos Aires: Corregidor.

---

#### RESUMEN

El presente dossier compila una serie de artículos cuyos autores, pertenecientes a la Universidad de Querétaro, abordan las particularidades del imaginario que se asienta en la frontera norte de México con Estados Unidos. Del conjunto de imágenes textuales y filmicas analizadas, los argumentos aquí presentados tienden a deslindar la manera en la cual dicho territorio repercute en la conformación de las identidades, manifestaciones culturales e incluso estereotipos que toman dicha zona como telón de fondo.

Palabras clave: frontera – identidad – violencia – México

#### ABSTRACT

This dossier gathers a series of articles, whose authors, members of the University of Queretaro, address the particularities of that imaginary based on Mexico's northern border with the United States. The discussions on the textual and filmic images analyzed here tend to demarcate the way that territory affects the shaping of identities, cultural manifestations and even stereotypes that have this area as background.

Key words: border – identity – violence – Mexico

## LOS CUERPOS INDÓCILES: LAS MUJERES BARBUDAS Y LA INCREÍBLEMENTE PEQUEÑA<sup>1</sup>

por Ester Bautista Botello\*

Porque utilizar el lenguaje o dejarse utilizar por él, eso es una práctica cotidiana de la política. Trastocar los límites de lo inteligible o de lo real, que eso y no otra cosa es lo que se hace al escribir, es hacer política. Independientemente del tema que trate o de la anécdota que cuente o del reto estilístico que se proponga, el texto es un ejercicio concreto de la política. Mi mano, sobre todo la izquierda aunque también la derecha, es pura política. Pues eso. Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*.

Una de las constantes en la obra de Cristina Rivera Garza es la indagación y exploración sobre qué es la escritura. En la “Introducción” a *La novela según los novelistas* (2007), la escritora menciona: “Si todo acto de escritura es [...] un acto de activa apropiación [...] entonces ese acto de escritura tiene [...] que ser un acto transgresor –un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos– [...] un acto a través del cual, explorándolos, se tensan y, a veces, se desbocan, los límites del lenguaje” (2007: 15). A partir de esta cita, podría resumirse una breve poética de la escritora: la escritura como un acto de apropiación que transgrede, trastoca, explora y desboca el lenguaje. A lo largo del trabajo escritural de Rivera Garza hay un cuestionamiento sobre cómo contar y sobre el acto de la narración. Rivera Garza define la narrativa como “el significado a lo largo del tiempo [...] del espacio [...] y del cuerpo” (15). Para la escritora, “narrar es estar habitado. Narrar produce una habitación. Un espacio. Un cuerpo” (15).

En este trabajo analizo la manera en que Cristina Rivera Garza cuestiona conceptos de género a partir de interrogantes como “¿qué es ser hombre?, ¿qué es ser mujer?, ¿qué es ser otro?” según palabras de Rivera Garza en *Un blog propio* (2005). En este artículo solamente retomaré las intervenciones de la escritora a partir de dos eventos específicos: *La semana internacional de las mujeres barbudas* (2005) así como la creación de diversas historias a partir de la increíblemente pequeña (2010) para mostrar que el trabajo de Rivera Garza nos conduce a una serie de puentes comunicantes entre diversos conceptos que giran sobre los cuestionamientos sobre la identidad, el género, la escritura, la literatura, el blog, el twitter, por poner algunas referencias. Estas intervenciones exploran y cuestionan las identidades de género así como son propuestas que nos llevan a pensar en el concepto de escritura colindante.

La propuesta de escritura de Rivera Garza transgrede otras delimitaciones genéricas en la medida en que define su escritura como “colindante”, “siempre situada en la frontera entre géneros” (Gallo: 2009). En la entrevista realizada por Jung-Euy Hong y Claudia Macías Rodríguez, la escritora dice:

\* Obtuvo su Doctorado en King's College London. Entre sus intereses se encuentra la relación entre la literatura y otras disciplinas como la pintura, el cine y la arquitectura así como los conceptos de espacio y representación urbana en textos filmicos y literarios contemporáneos. Ha coordinado la publicación de los libros *Entrecruces: cine y literatura* (Eón, 2012) y *Cine y fin del mundo: Imaginarios distópicos sobre la catástrofe* (Eón, 2014) así como *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo* (UOCPress, 2014).

<sup>1</sup> El título del artículo hace una referencia directa a *Los muertos indóciles* (2013) que es una recopilación de textos que Rivera Garza publicó en la sección de cultura del periódico *Milenio*. Cabe aclarar que dichos textos fueron reelaborados en algunas de sus secciones u otros en su totalidad. El libro está conformado por una introducción y ocho secciones en las que la escritora reflexiona sobre el significado y proceso del acto escritural en medio de “la precariedad del trabajo y la muerte horripante [o estando] rodeados de muertos” (19). A lo largo de los artículos, Rivera Garza propone una nueva conceptualización de la producción textual. Al hablar de la creación de poéticas de desapropiación, la escritora aboga por experiencias de otredad y de comunalidad en lugar de continuar con la idea de autoría como un dominio propio e individual.

Una escritura colindante no ocurre, no puede ocurrir, en un género literario específico. Justo como los “ilegales” que cruzan fronteras fuertemente vigiladas, las escrituras colindantes ponen de manifiesto la extrema porosidad de los límites establecidos por los así llamados poderes literarios. Una escritura colindante es, en este sentido, una lectura (en tanto práctica interpretativa) política de lo real (2007).

## Preliminares

El que analiza, asesina.  
Estoy segura de que sabías eso, profesora.  
El que lee con cuidado, descuartiza.  
Todos matamos.  
Esto es una navaja, no una broma.  
Rivera Garza, *La muerte me da*.

Los trabajos críticos sobre la obra de Rivera Garza se han centrado en el cuento, la novela, la poesía, el ensayo e, incluso, el blog en la obra de la escritora mexicana. Por ejemplo, Cheyla Samuelson concibe *La guerra no importa* como texto precursor en la narrativa de Rivera Garza por los temas que en ella subyacen: la visión del cuerpo humano, la erosión de los géneros literarios, la intertextualidad, la utilización de un lenguaje híbrido y “la ambigüedad genérica y sexual de los personajes” (2010: 63). Oswaldo Estrada hace una revisión tanto de las novelas como de los cuentos para indagar cómo Cristina Rivera Garza se convierte en una transgresora de géneros analizando para ello seis textos: *La guerra no importa*, *Nadie me verá llorar*, *Ningún reloj cuenta esto*, *Lo anterior*, *La muerte me da* y *La frontera más distante*. El estudio muestra cómo se desintegran las categorías de género y se propone “una identidad alternativa, mutable, migratoria, intercambiable y desobediente” (2010: 193).

Esta propuesta de desintegrar las categorías de género se representa a lo largo de su obra. Antes de continuar es importante especificar el concepto de género y cuerpo. Marta Lamas afirma que “el cuerpo es la primera evidencia incontrovertible de la diferencia humana. [...] Lo que está en juego en la *diferencia* es cómo se asume al otro, al diferente, al extraño” (2002: 56). El género, desde el punto de vista de Lamas, “es el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características ‘femeninas’ y ‘masculinas’ a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida” (57). Por otro lado, Rita Catrina Imboden en la “Presentación” del libro *El cuerpo figurado* (2006) define este término haciendo:

hincapié en los *procesos* (metafóricos) de figuración que se operan en los discursos y que contribuyen a construir éste como una presencia corpórea; [...] La *figuración* es un proceso de corporización regido por una determinada visión del mundo; ésta, a su vez, remite a un sistema de valores, a un *discurso social* constituido por ciertas reglas, tradiciones, hábitos, creencias y prácticas culturales (2006: 6).

Más adelante, Catrina señala que “la identidad individual y social del ser humano está estrechamente ligada a su cuerpo [...] son justamente los valores culturales, las tradiciones y hábitos de una comunidad los que forman y configuran la imagen que de él tenemos: gordura y delgadez, enfermedad y salud, belleza y fealdad son conceptos que remiten al *discurso social*” (2006: 14).

Rodrigo Díaz Cruz en “La huella del cuerpo” considera que “una de las más habituales representaciones contemporáneas del cuerpo es la anatómica [...]” Dicha materialidad del cuerpo no es inocente ni neutral sino que “toda experiencia del cuerpo está mediada por un conjunto de prácticas, discursos, símbolos y técnicas” (2006: 147-48). En su artículo analiza, desde la antropología, las diversas interpretaciones y manipulaciones que recibe el cuerpo en la sociedad occidental contemporánea. Por ejemplo, Díaz Cruz señala que “en la vida cortesana el cuerpo y sus esquemas gestuales, es decir, la apariencia externa, adquirieron un valor moral e higiénico” (151). Díaz Cruz afirma que “a partir del siglo XVI el cuerpo se convirtió en un escenario que se presenta a la vista y al juicio de los demás”

(152). El cuerpo, por ende, ha de ser controlado y contenido. Ya en el siglo XVII se está en “una nueva configuración afectiva en la que se comienza a privatizar, a recluir en la intimidad o en el secreto de la vida de los individuos, ciertas funciones como el placer, el deseo, la sexualidad y la limpieza corporal” (153). Por lo tanto, la corporalización es un fenómeno cultural y es en el contexto de la cultura que asumimos el cuerpo, de esa misma forma y por la entramada relación con la cultura es que hacemos nuestro cuerpo (Butler 2002).

En México, en el siglo XIX y parte del XX, los circos o las ferias ofrecían muestras de seres “deformes y únicos”. Se hablaba de la mujer araña o de la mujer barbuda.<sup>2</sup> Esta exhibición conlleva el acto de la norma y de la marginación del “anormal”. En estos “espectáculos” se ve solamente una construcción monstruosa negando, con ello, la presencia de un cuerpo. Según Mandressi, sólo hay discursos o “una construcción sistemática de imágenes, objetos de consumo y de circulación [...] Eso es lo monstruoso: no lo real, sino lo imaginario, la fabricación de un universo de imágenes y de palabras que supuestamente transcribe lo irrepresentable” (2005: 368). Frente a estos cuerpos desestructurados o que están fuera del orden social, el sujeto dominante ejerce el control con el fin de sujetarlos a ciertas normas de representación que permitan ocultar lo real, lo innombrable o lo que está fuera de los cánones de “belleza” y que resultan tan incómodos para los sujetos de poder. Pero el cuerpo no “normalizado” y que no se somete a cumplir con una eficacia productiva, queda fuera del círculo social y de la producción. Este cuerpo indócil lucha para modificar las leyes disciplinares y de control del cuerpo. Las intervenciones de Rivera Garza en la semana de las mujeres barbudas es lo que permite vincular su trabajo con propuestas viables para buscar, investigar y relatar las diversas maneras en las que a través de la escritura u otras propuestas artísticas han desafiado y resistido su subordinación, al mismo tiempo que ha hecho contribuciones sustanciales en uno u otro entorno de la vida humana.

### La Inquietante e Internacional Semana de las Mujeres Barbudas

En junio de 2005, Rivera Garza y Adriana González Mateos promovieron y organizaron la “Inquietante e Internacional Semana de las Mujeres Barbudas” en la Casa Refugio Citlatépetl en la Ciudad de México: “Para mirarnos con asombro, para cruzar definiciones de género como quien cruza la calle, [...] para celebrar cierta masculinidad propia (y cierta ajena), para ser monstruosas (o para dejar de serlo), para preguntarnos ¿qué es ser hombre?, ¿qué es ser mujer?, ¿qué es ser otro?, para desidentificarnos, para mesarnos la (ergo) barba, para desobedecer, para dar la cara, para hacer una travesura, para ser tu espejo empañado, para pasarla bien” según palabras de Rivera Garza en *Un blog* propio (2005). Participaron narradoras, poetas, periodistas, académicas, fotógrafas y artistas visuales. En entrevista realizada por Ruffinelli y publicada en *Nuevo texto crítico*, Rivera Garza señala lo siguiente:

Quando llegué a México advertí que había muy poca conversación a nivel público, sobre cuestiones de género, y a pesar del Debate feminista, a nivel cotidiano, me parece que había poca conversación pública. Y entonces, con una serie de colegas amigas organizamos lo que sería la primera semana, La inquietante e internacional semana de las “Mujeres barbadas”, que era muy sencillito y muy bonito. Hicimos una convocatoria para que las participantes nos mandaran fotografías por internet, y las interveníamos con barba, y lo fuimos haciendo por meses, y la semana que tomó lugar, en la Casa de Refugio, en la Ciudad de México, mostramos esas fotografías, y aparte una revista de México nos había hecho fotos profesionales, a algunas que vivíamos ahí. Y hubo textos que se escribieron en relación a la experiencia de ponerse las barbas, hubo un pequeño sketch de una obra de teatro, donde surgía una mujer barbada, hubo un video, etc. Varias disciplinas conjugadas, con esta cosa muy lúdica, pero a la vez muy crítica. El día que llegaron todas estas mujeres barbadas a hacer la lectura, fue bien interesante ver que casi todas optaron por ropa muy femenina, pero llegamos con las barbas. Y a alguna pregunta de un periodista

<sup>2</sup> En México, en el siglo XIX, se suscitó el caso de Julia Pastrana (Sinaloa, 1834- Moscú, 1860) quien fue exhibida como fenómeno de circo. Pastrana “padecía *hipertricosis terminalis* –una condición que la cubrió completamente de pelo–, además de un severo abultamiento de las encías que hacía que el mote de mujer barbuda pareciera eufemístico” según Luigi Amara (2013).

—“¿Usted quiere ser un hombre?”, “No, lo que quiero ser es una mujer barbada. Entendamos la diferencia” (2008: 30).

Tomando en cuenta la cita anterior, puede deducirse que el objetivo de esta Semana de las mujeres barbudas era incidir en el espacio cotidiano y público a través del acto performativo de ser mujeres barbadas. Y de esta manera cuestionar una imagen de la mujer que rompe con los discursos de lo social, político y culturalmente establecido. Sherry Velasco señala que “Historically, women with excessive facial and body hair have been presented as monsters, anomalies, and human prodigies. [...] Pictorial representations of women with beards during the early modern period were also frequently reproduced as examples of androgynes and hermaphrodites, who were believed to possess both male and female primary and secondary sex characteristics” (2007: 62-63). En el siglo XVII, Pilar Pedraza menciona que “la barba y la pilosidad excesiva en la mujer se relacionaban con la menstruación, la integridad o no del aparato reproductor y la infrecuencia de relaciones sexuales o la castidad. También se vinculaban con la melancolía, la depresión y la locura” (85). Ante esto, la propuesta de Rivera Garza —y otras artistas— consiste en responder a estos estereotipos a través de un juego conceptual que trastoca la identidad.

Cristina Rivera Garza reafirma esa reivindicación de género y ese gozo de ser mujer barbuda cuando en su blog *No hay tal lugar* posteo el 4 y el 5 de mayo de 2005 unos textos titulados “Pura Desobediencia” y “Pura desobediencia (Bis)”. En el primero dice:

Y así quedó por desobedecer al *establishment*.  
Y así quedó por desobedecerse hasta a sí mismo.  
Y así quedó por puro gusto a la desobediencia.

Y, en el texto segundo, reitera esa indocilidad, pues señala:

Y así quedó por desobedecer a dios.  
Y así quedó por desobedecer al diablo.  
Y así quedó por desobedecer a la malinche.

La variación de la sentencia “así quedó por desobedecer a...” vuelve a hacerse presente en el texto que aparece en *La muerte me da* en el capítulo I —los hombres castrados—. Ese capítulo está dividido en secciones numeradas. La 12 corresponde a “La mujer barbuda” que tiene un encuentro sexual con el Hombre-Que-Era-A-Veces-Él. Ella, la mujer barbuda, iba a convertirse en la Amante de Sonrisa Iluminada “cuando no vi su pene, que perdido dentro de mi sexo, continuaba provocando placer [...] Entonces sonreí hermafroditamente” (2007: 59). Al final cuando ambos estaban recostados y contemplaban unas fotografías de ella, él musitó: “Así quedó por desobedecer a sus padres” (2007: 59).

### **La historia de la increíblemente pequeña**

El origen de la(s) increíblemente(s) pequeña(s) según palabras de Rivera Garza en su página web es el siguiente:

Surgieron en un mercado de pulgas de la Ciudad de México y, sin avisar, saltaron a mi bolso. No somos fantasmas, dijeron, somos apariciones. Y, desde entonces, empezaron a viajar conmigo, marcando el territorio con sus pequeños cuerpos de plástico. Tomarles fotografías primero fue una afición y, con el tiempo, un método de registro: la manera de inscribir el cuerpo dentro del flujo de un trayecto que, a veces, es en realidad un proceso de desaparición. Cuando, como tantas mujeres en el país, empezaron a esfumarse o a huir, lancé una convocatoria pública. Pedía que me avisaran si las veían por ahí. A ellas, que eran en realidad una sola veinte veces repetida, les mandé telegramas que abrí para todos. Búscolas. Espérolas aquí. Quiérolas. De esa búsqueda, de la esperanza que guía toda pesquisa, nació la fotonovela mensual: *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*. La colección de fotografías y textos, así como de dibujos del ilustrador Carlos Maiques, tiene la

aspiración de ser una voz dentro de un cuerpo, de ser otra voz entre tantas otras voces dentro de tantos otros cuerpos, para traerlas vivas, para traerlas de regreso. Aquí.

Había señalado en páginas anteriores que una de las constantes en el trabajo de Rivera Garza era la propuesta de crear y recrear una identidad “alternativa, mutable, migratoria y desobediente” según Oswaldo Estrada (2003: 193). Una de las técnicas para el trastocamiento de las identidades se realiza a través de rebautizar y enmascarar a los personajes tal como lo señala Rivera Garza en la entrevista concedida a Jorge Luis Herrera: “si los nombres en sí mismos tienen una carga cultural enorme y las identidades fluyen y son relacionales, por qué no designar a estos personajes por lo que sus acciones y sus prácticas dictan en momentos distintos” (50). Por ejemplo, en *La muerte me da*, un personaje es nombrado como “El Hombre-Que-Era-A-Veces-Él” (58); o en los cuentos de *La frontera más distante* hay personajes nombrados como “El Extraño” (33) o “La Mujer de la Naranja” (44) o “El Hombre de la Sonrisa” (59). O, en el caso que compete a este trabajo, pensemos en “La Mujer increíblemente pequeña”, cuyo nombre o manera de identificarla es justamente a través de esas cuatro palabras.

Lo interesante de este personaje en la obra de Rivera Garza es esa posibilidad de ser “en realidad una sola veinte veces repetida” como bien dice la escritora en su página web. Las increíblemente pequeñas son “apariciones”; son unas muñecas con “pequeños cuerpos de plástico” –citando lo dicho por Rivera Garza en líneas anteriores– son los personajes de su fotonovela mensual; o son “como tantas mujeres del país –México– que se han “esfumado” o han desaparecido o han sido asesinadas. Pero lo más relevante es que son “una voz dentro de un cuerpo” convirtiéndose con ello en sujetos de enunciación. Y serán “otra voz entre tantas otras voces dentro de tantos otros cuerpos, para traerlas vivas, para traerlas de regreso” tal como propone contundentemente Rivera Garza no solamente en su página web sino en sus textos ficcionales y en sus ensayos.

El blog de Rivera Garza –titulado *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*– es el espacio en el que se puede encontrar algunas historias de la increíblemente pequeña que no forman parte de las publicadas en 2011 en la página web *tumblr*. Las entradas en el blog de diciembre de 2010 son una mezcla de fotografía y narrativa. Haremos referencia, particularmente, a la del 16 de diciembre titulada “Las aventuras de la increíblemente pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas”. Un texto dedicado a Marisela Escobedo,<sup>3</sup> dividido en siete secciones –señaladas con letra minúscula de la “a” a la “g”–. La estructura se crea con la intercalación de texto y fotografía. Las fotografías muestran un muro con nombres de personas hecho a manera de graffiti y un *close up* de unas veladoras encendidas. En algunas de las fotografías de veladoras se colocan figuras de muñecas de plástico diminutas o, mejor dicho, de las increíblemente pequeñas. La parte narrativa tiene que ver con la necesidad de hacer explícito el lenguaje del dolor por las mujeres asesinadas y/o desaparecidas en México. Es una narrativa doliente en donde el cuerpo dolorido habla y ruega “que regresen vivas, que vuelvan [...] que me oigan, que despavoridas no...” (Blog de Rivera Garza, 16 dic. 2010).

Rivera Garza transforma y presenta a otra increíblemente pequeña en su novela *La muerte me da* cuando Valerio se imagina a la Detective “como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar [...] dentro del bolsillo de su saco” (2007: 223). La voz narrativa dice que Valerio empezaría, posteriormente, a escribir algunas notas sobre la “Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás del salero, un día en que tomaba una sopa de lentejas. [...] Le pondría vestidos de muñecas [...] Le procuraría una serie de amigos: la pájara que cantaba desde la jaula de un vecino, la lagartija azul de lengua larga, los dedos de los niños. Le pondría un nombre: la Mujer Increíblemente Pequeña. [...] La colocaría en la palma de su mano y, elevándola hasta la altura de sus ojos, la vería saltar al vacío. Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela” (2007: 223-224).

<sup>3</sup> Marisela Escobedo fue una activista social asesinada de un disparo en la cabeza el 16 de diciembre de 2010 en medio de una manifestación mientras protestaba por el asesinato de su hija, ocurrido en 2008.

En la entrevista publicada en *Nuevo Texto Crítico*, Rivera Garza se refiere a esta increíblemente pequeña como Gildrid y dice:

Cuando apareció, detrás de un salero que se encontraba sobre la mesa donde escribía, pensé que se trataba de otro proyecto. Me desvié con su presencia. Empecé a escribir otras cosas hasta que entendí que no era una desviación, o en todo caso que era una desviación dentro del campo de la misma novela. Tenía tiempo preguntándome mucho sobre esa cuestión: la cuestión de las medidas del cuerpo humano. La dimensión. Las escalas. Lo que dice o no dice el volumen de las cosas. Existió una vez en que, presenciando la obra de Juan Muñoz, el artista visual español que murió no hace mucho y a una edad muy temprana, me percaté de cómo un pequeño (y quiero enfatizar que me refiero a algo en realidad pequeño) cambio en las dimensiones del cuerpo, su escala en relación al mundo social que ocupa, nos adentra al universo de las pesadillas o de lo ilógico. Luego releí Gulliver, claro está. Y Gildrid saltó con mucha naturalidad, supongo, de la lectura a la escritura (2008: 32).

Rivera Garza, en entrevista realizada por Hind, menciona que en *La guerra no importa* –y yo agregaría que en varios de sus otros textos– “quería no sólo crear personajes que fueran de un cuento a otro, sino también que se desdijeran (desencializaran) de un cuento a otro. Quería que esos personajes (sus múltiples identidades) pusieran en entredicho la naturalidad de los contextos, su supuesta estabilidad” (2003: 192). Por ello, considero que la mujer barbuda y la increíblemente pequeña transgreden sus identidades y Rivera Garza trastoca los límites de los géneros literarios establecidos por la crítica. Estos personajes no son sino que se están haciendo en esa escritura procesual propia de Rivera Garza.

La escritora en *Los muertos indóciles* señala que las escrituras de hoy son “procesos [...] que privilegian el diálogo y, por lo tanto, el meterse directamente con, cuando no apropiarse, las palabras de los otros” (2013: 87). El verbo curar es un puente comunicante entre el arte y la escritura contemporáneos. Los curadores son “aquellos expertos que ‘atienden a’, ‘ponen atención a’ y ‘seleccionan’ con devoción, es decir, críticamente, los objetos de su cuidado” (Rivera Garza 2013: 92). En el caso de la escritura, “un escritor que reescribe frases [es] el que cura con cuidado y diligencia [...] cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir” (Rivera Garza, 2013: 92-93). Rivera Garza considera que en la historia de la escritura, “todo parece indicar que las tecnologías contemporáneas –como el blog o el Twitter– por fin nos han hecho admitir en público lo que hemos sabido desde siempre: no hay acto de escritura que no sea reescritura” (2013: 93). Y si la escritura tiene que ver con el cuerpo, no hay “cuerpos en *sí mismo*, hay cuerpos en relación, en exposición [...] cuerpo equivale a relación y a *entre-cuerpos*” (2014: 296-7) como afirma Gabriel Giorgi.

El trabajo de Rivera Garza explora y desboca los límites del lenguaje. Su escritura no sólo está estructurada por la existencia de configuraciones políticas, sino que repercute en las mismas. A través de sus palabras o de su performance como mujer barbuda, nos topamos con las voces de otras personas como las de los que fueron recluidos en el Manicomio de la Castañeda o como las de los familiares de las/los desaparecidas-os en México. No hay una única respuesta a qué significa ser hombre o ser mujer, sino más bien hay toda una serie de cuestionamientos sobre cómo se construye y reconstruye la identidad de una persona desde sí misma y dentro de una cultura en la que los cuerpos indóciles también son política.

## Bibliografía

- Amara, Luigi (2013). “El regreso de la mujer barbuda” en *Letras libres*. Marzo, 2013. Disponible En: <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-regreso-de-la-mujer-barbuda>>
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós.
- Courtine, Jean-Jacques (2002). “El cuerpo inhumano” en V.V.A.A. *Historia del cuerpo. Vol.1* de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello, Madrid: Taurus, 359-372.
- Díaz Cruz, Rodrigo (2006). “La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado” en Rita Catrina Imboden (Ed.). *El cuerpo figurado*, México: BUAP.

- Estrada, Oswaldo (2010). "Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza" en Estrada, O. (Ed.) *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, México: Eón- The University of North Carolina at Chapel Hill, 179-201.
- Gallo, Irma (2009). "Mujer en la frontera. Entrevista a Cristina Rivera Garza". Disponible en: <<http://irmagallos.blogspot.mx/2009/11/mujer-en-la-frontera-entrevista.html>>
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Herrera, Jorge Luis (2005). "Entrevista con Cristina Rivera Garza". *Universo de El Búho* 64: 48-50.
- Hind, Emily (2003). *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Hong, Jung-Euy y Claudia Macías (2007). "Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crisrive.html>>
- Imboden, Rita Catrina (2006). "Presentación" en Rita Catrina Imboden (Ed.). *El cuerpo figurado*, México: BUAP.
- Lamas, Marta (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Mandressi, Rafael (2005). "Disecciones y anatomía" en V.V.A.A. *Historia del cuerpo. Vol.1* de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello. Madrid: Taurus, 301-322.
- Pedraza, Pilar. "Sobre la mujer barbuda y otras anomalías". Disponible en: <[http://www.macba.cat/uploads/publicacions/contratextos/animales\\_monstruos/mujer\\_barbuda.pdf](http://www.macba.cat/uploads/publicacions/contratextos/animales_monstruos/mujer_barbuda.pdf)>
- Rivera Garza, Cristina (2004-2015) *No hay tal lugar. U' tópicos contemporáneos*. Disponible en: <<http://cristinariveragarza.blogspot.mx>>
- \_\_\_\_\_ (2015). <http://www.cristinariveragarza.com/index.php/transmedia> .
- \_\_\_\_\_ (2007a). *La muerte me da*, México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2007b) (Coord.). *La novela según los novelistas*, México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2008). *La frontera más distante*, México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio General. México, 1910-1930*, México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*, México: Sur+ Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México: Tusquets.
- Ruffinelli, Jorge (2008). "Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964", *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, n 41-42: 21-32. <[http://muse.jhu.edu/journals/nuevo\\_texto\\_critico/toc/ntc.21.41-42.html](http://muse.jhu.edu/journals/nuevo_texto_critico/toc/ntc.21.41-42.html)>
- Samuelson, Cheyla (2010). "'Algo destrozado sobre la calle': *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza" En: Estrada, O. (Ed.) *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, México: Eón- The University of North Carolina at Chapel Hill, 49-72.
- Velasco, Sherry (2007). "Hairy Women on Display in Textual and Visual Culture in Early Modern Spain". *South Atlantic Review*, Vol.72, No.1, 62-75. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/27784680>>.

## RESUMEN

El artículo aborda la escritura de Rivera Garza en sus distintos soportes (cuentos y novelas, blogs o incluso twitter) en tanto construcción de un espacio determinante para la visibilización de una serie de cuestionamientos alrededor de conceptos como los de género e identidad, con la intención manifiesta de instalarse en las fronteras de dichas nociones. A través de los cuerpos expuestos en su supuesta monstruosidad o bien mediante la inclusión de las voces de los acallados por la violencia territorial, desde una posición colindante entre las categorías disponibles, el trabajo analiza las diferentes formas en las que se resuelve el abordaje de lo político en la estética de la autora mexicana.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza – género – identidad – performance – cuerpo

## ABSTRACT

This article approaches Rivera Garza's writing in its various formats (short stories and novels, blogs and even twitter) as a key space for the visibilization of a series of questions around concepts such as gender and identity, with the clear intention of placing itself at their borders. Considering the bodies that are exposed in their alleged monstrosity or the inclusion of voices silenced by territorial violence, from a contiguous position between the available categories, this paper analyzes the different ways in which the Mexican author's aesthetics deals with the political.

Key words: Cristina Rivera Garza – gender – identity – performance – body

---

**EL CUERPO EN QUE NACÍ (2011) DE GUADALUPE NETTEL:  
PROCESOS IDENTITARIOS A PROPÓSITO DEL DEBATE ENTRE  
IMAGOLOGÍA Y LA CONFORMACIÓN DE UN YO PSICOLÓGICO**

por Pablo Pérez Castillo<sup>1</sup>

---

Mi niñez formaba parte ya de aquel  
pasado movedizo y a la vez presente  
como nadie en esa casa, como una  
sustancia arenosa dispuesta a engullirlo  
todo en el menor Descuido  
Nettel, *El cuerpo en que nací*.

*El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973), como cualquier otra obra artística y literaria, posibilita la reflexión en torno a una infinidad de temas, entre los que el presente trabajo habrá de limitarse a los aspectos identitarios y “yóicos” de su narrativa. La novela representa la segunda obra de la escritora mexicana, además de tres libros de cuentos, publicados durante la última década. La crítica ha galardonado ya a la literata en diferentes ocasiones, que incluyen el Premio Herralde y el Premio Anna Seghers, más notablemente por su obra *El huésped*, en el 2006.

Aunque la literatura de Nettel ahonda en diversas temáticas, el posicionamiento desde una narrativa homodiegética para desde ahí sujetar una serie de reflexiones en relación al carácter ominoso y complejo del vivenciar en la infancia, o al menos uno al que le es imposible atenerse a una historia habitual, o “normal”, ha resultado central. De hecho, como habremos de extender más adelante, es posible hacer una lectura en varios puntos paralela entre *El huésped* y *El cuerpo en que nací*, en especial en relación a la posible recurrencia de las historias de “desdoblamiento”.

La novela *El cuerpo en que nací* es propositivamente autorreferencial. Narrada en primera persona y en lo que habría de representar un soliloquio asociativo pero secuencialmente organizado en la analepsis y *a posteriori* de una sesión psicoanalítica, involucra algunos de los primeros años de la infancia y adolescencia de la protagonista de mismo nombre que el de la autora, Guadalupe, “vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe” (Nettel 2011: 117). La contundencia de una condición visual congénita dentro de un entorno familiar y contexto cultural específico sientan las bases para el desdoblamiento de una identidad igualmente peculiar. En la narrativa autodiegética de la autora mexicana el lector se adentra, al igual que el narratario, “la doctora Sazlvaski”, en el transcurrir de los años más significativos de Guadalupe, en donde se acentúan de manera primordial las primeras eventualidades del tratamiento oftálmico, las prácticas progresistas de sus padres y de su trayecto por distintos sistemas pedagógicos, los diez meses vividos en su pubertad con una tradicionalista abuela, el tiempo en Francia, y su eventual retorno a México. Así, en el relato de Nettel se historian circunstancias y vivencias que no sólo abundan en la temática de la formación paulatina de una personalidad propia, sino que lo hacen también en relación a la construcción de una identidad grupal que en base a los contrastes y similitudes con el otro y los otros, consolidan, como resultado de una serie de movimientos constantes, la identificación cultural con una forma de interpretar el mundo.

Consecuentemente, el relato de Nettel, que bien podría situarse en donde otros lo hacen, dentro de la nomenclatura de un *Bildungsroman*, posibilita, dentro de un enfoque ineludiblemente interdisciplinario, una discusión en torno a la temática de los procesos

---

<sup>1</sup> Profesor e investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Querétaro, psicólogo de orientación psicoanalítica de formación. Sus principales líneas de investigación incluyen el psicoanálisis y las artes, así como aspectos epistemológicos del método psicoanalítico. Cuenta con publicaciones al respecto de cada una.

identitarios que subyacen y conforman un yo escriturario, y hacen posible, desde ahí, la conformación de una identidad literaria y las relaciones que desde esta se establecen con una identidad lectora.

Es desde dicho posicionamiento que en el presente trabajo se tiene como objeto la reflexión en torno a dos posturas teóricas en apariencia opuestas pero también, desde una mirada distinta, complementarias. Por una parte, una formulación psicoanalítica en torno a los procesos de desarrollo de un Yo y una identidad involucran, sin duda, una suerte de mecanismo de desdoblamiento desde la postura freudiana inevitablemente posicionada a partir de un anclaje biológico. Sin embargo, como se abordará más adelante, una relectura de la teoría psicoanalítica que parte de algunas de las conjeturas originales de Freud mientras que adiciona una perspectiva post-estructuralista ha considerado también el lugar de lo cultural como dispositivo central en la conformación de una identidad.

Por otro lado, se incluye aquí una perspectiva de un talante más bien social, bajo la que se inscribe la mirada de la imagología, que se define como “the discursive and historical analysis of texts dealing with domestic and foreign identities in order to place national thought in the context of the history of ideas” (Leerssen 1997: 130-131)<sup>2</sup>. Así, la mirada de lo propio y lo ajeno en el terreno de la identidad grupal se enaltece en la expresión literaria como manifestación de los procesos identitarios estudiados como imagotipos.

La contraposición de la imagología con las propuestas de una postura psicológica se centra en la primacía otorgada a lo social o a lo individual. Así, la concepción psicoanalítica de la identidad involucra precisamente una articulación entre las esferas de lo íntimo y lo social. La formación de la personalidad surge, en Freud, a partir de un movimiento que comienza en lo más originario de un Ello, fundado en los instintos que, más tarde y como resultado de la naturaleza interpersonal de la psique, se configura desde las pulsiones que envuelven un “concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático” (Freud 2007: 223). El yo se constituye más tarde en relación con la realidad y, en seguida, el superyó, como heredero del talante cultural de las relaciones familiares, complementa la existencia o formación de las tres instancias psíquicas que, en su dinamismo, conforman un psiquismo concebido a partir de un desdoblamiento desde el interior hacia las relaciones con el otro. No obstante, la teoría psicoanalítica postfreudiana enfatizó el carácter interpersonal y estructural del psiquismo, redoblando la relevancia del otro en la configuración de una personalidad y de un sujeto que desde el inicio se concibe desde su vinculación con el otro. Mismamente, en Lacan (1966), el yo se constituye a partir de la relación imaginaria con otro y, en el desarrollo posterior, en relación con la topografía simbólica que, como un lenguaje, involucra de manera ineludible la otredad de lo cultural como elemento central de la subjetividad. La naturaleza ‘borromea’ del sujeto implica, por ende, y desde la consideración postfreudiana del mismo, que la circunstancia colectiva de la constitución de un psiquismo resulta ineludible en tanto, rebasando el debate de la primacía en el orden de lo individual o lo social, estos últimos se encuentran indiscutiblemente unidos en una suerte de continuidad irrevocable. Que Freud abordara en pocas cuestiones el asunto de la identidad y que, cuando lo hiciera, tuviera a bien insertarlo en la temática de su origen judío, para abordar la conexión “íntima” con el otro similar (2007: 125), indica la consideración interpersonal y cultural del concepto. Asimismo, “el narcisismo de las pequeñas diferencias” (2007: 304) de Freud, que se define como “la obsesión por diferenciarse de aquello que resulta más familiar y parecido” resalta precisamente la diferencia y similitud concurrente de lo propio y lo ajeno, al mismo tiempo que destaca la tendencia general de buscar acentuar, un tanto artificiosamente, las diferencias. La teoría psíquica sin embargo posibilita la existencia de ambas, similitudes y diferencias, cuestión que probablemente se encuentre detrás de la dificultad de aprehender el concepto de identidad desde un sentido psicoanalítico.

La imagología, por su parte, se constituye en oposición a un supuesto “esencialismo” en el abordaje psicológico (Unamuno 2012: 35) de los procesos identitarios. Por ende, la identidad se comprende en su dimensionalidad grupal en tanto consiste en “a balancing process, where the internal cohesion and external distinctness of the group outweigh the

---

<sup>2</sup>“El análisis histórico y discursivo de los textos que tratan de las identidades domésticas y extranjeras con el objetivo de colocar el pensamiento nacional en la historia de las ideas” (Traducción del editor).

group's internal diversity and its external similarities" (Leerssen 2007: 337)<sup>3</sup>. La identidad grupal implica entonces que "se basa antes que nada en la comparación intergrupal" (Unamuno 2012: 38) y estaría sujeta, por su dimensionalidad contextual, a los imagotipos establecidos en una cultura específica en relación a, y contraste con, la otredad de diversas culturas. Seguidamente, "el autoconcepto social es un campo socialmente estructurado incluso en la mente individual" (Unamuno 2012: 39) y por ende mantiene concordancias con las mentes de otros individuos. Así, el objeto de la imagología consistiría primordialmente en "una teoría acerca de la formación y el funcionamiento de las identidades nacionales como constructos simbólicos" (Unamuno 2012: 39).

La novela de Nettel propone un conjunto de elementos que bien posibilitan el estudio de una serie de imagotipos propios de la identificación con los componentes de la cultura mexicana y la francesa, de las diferencias generacionales con los padres en los setenta, de los distintivos de las clases sociales y, sin lugar a dudas, de la identidad de lo marginal como elemento central de los "outsiders". Es decir, el ejercicio reflexivo de las identidades grupales en la propuesta de Nettel rebasa la determinación de una serie de estereotipos nacionales y se adentra en la conformación de las identidades e identificaciones que resultan en la manifestación del carácter maleable de lo grupal.

La protagonista de la novela de Nettel, como resultado de su condición ocular, se enfrenta desde temprana edad a una serie de decisiones que repercuten de manera importante en su *visión* del mundo, una visión en parte transmitida por algunos de los imagotipos inmersos en la multiplicidad de las formas de "lo mexicano". Justamente, la cura oftalmológica se busca en el extranjero, con especialistas europeos y sudamericanos, y en especial en el norte, pasando la frontera con un doctor en San Diego. Los sistemas educativos son importados de manera creciente, la música es foránea, con un padre que eventualmente "vive en Estados Unidos" y una madre que estudia en Francia, con compañeros en el liceo enaltecidos por la posesión de ropa y objetos "de marca" internacional, y con numerosos nombres otorgados a los hijos de influencia igualmente extraña; en un país, pues, "colonizado por los gringos" (Nettel 2011: 116). Así, uno de los imagotipos que inaugura y se conserva en el relato de la autora reside en la influencia de la otredad en la constitución de lo propio, incluso a un nivel de la 'extranjerización' deseada de lo nativo, como aquel cotidiano pero históricamente cargado término de "malinchismo" entrañaría (Palma 1988).

Pero dicha representación extranjera en lo propio adquiere un matiz distinto desde la configuración de narrativas contemporáneas. Como indica Castro (2013), una porción significativa de la literatura más reciente de escritoras mexicanas, que la crítica coloca dentro de la tipificación de las autoras "novísimas", y entre las que se encuentran otras autoras mexicanas contemporáneas en compañía de Nettel, "ha crecido en un entorno multicultural, multilingüístico y multidiscursivo" (Vivero Marín 2011: 307). Es a partir de dicha movilidad que el planteamiento de la identidad nacional como imagotipo detona en tal mutabilidad que se convierte en una labor espinosa de sostener y se dirige, más bien, en el camino de desdeñar de manera un tanto artificial lo que es ajeno de lo que es propio. La novela de Nettel concretiza entonces la posibilidad de reconfigurar la noción estática de la identidad por aquella que adquiere un semblante de tal maleabilidad como la hibridación, acorde a la formulación de Canclini (1989).

A pesar de ello, es en el encuentro con la otredad que se moviliza, al menos inicialmente, la posibilidad del contraste con lo propio, aunque sea para desestimar más tarde las diferencias que se asumían en un inicio, como le sucede a la protagonista a la hora de comer durante su proceso de asentamiento en *Aix, Provence*, en Francia: una vez que fue posible observar los modales en la mesa de sus compañeros, observa que "los franceses no eran esos monstruos relamidos y ascéticos que nos habían pintado, sino personas comunes y corrientes, incluso un poco primitivas" (Nettel 2011: 107). Lo anterior, a pesar de las diferencias acaso más claras en la comida y dulces, y en el material de la escuela bajo un sistema igualmente progresista pero distinto al Montessori como el de Freinet, no

---

<sup>3</sup> "Un proceso de equilibrio, donde la cohesión interna y la distinción externa del grupo sobrepasan su diversidad interna y las distinciones externas" (Traducción del editor).

descarta que el carácter ajeno de lo extranjero se habría de mantener parcialmente en esta relación en tanto Guadalupe, lejos de desmentir las probables nociones de un México primitivo e incivilizado en donde se vive “en pirámides”, las retiene y agrega que a veces “era necesario desplazarse en elefante para llegar a la escuela” (Nettel 2011: 115).

Aún así, un aspecto significativo de la identidad escrituraria de Guadalupe (la protagonista) se cimienta en lo propio y al mismo tiempo ajeno de lo mexicano. Siendo una adolescente en Francia, tuvo la oportunidad de escuchar a Octavio Paz, y en su poética:

El español de México dejó de ser [...] aquel dialecto íntimo en que nos comunicábamos mi madre, mi hermano y yo [...] Aquellos poemas hablaban de chopos de agua, de pirules y obsidianas, de calaveras de azúcar, del barrio de Mixcoac, cosas y lugares que yo misma había amado en un tiempo remoto pero –entonces comprendí– no del todo olvidado [...] me dije que si algún día iba a escribir, habría de hacerlo en esa lengua (Nettel 2011: 166).

La ajenidad y lo propio en la identidad de Guadalupe no se limita a las relaciones con las identidades mexicanas y extranjeras, sino, además y particularmente en su caso, aun cuando de manera algo matizada en el relato de Nettel, con una posible herencia judía. De esta se tienen señales más indirectas, como su pelea con unas chicas de “el mundo musulmán”, más tarde “reproducida a escala internacional” (Nettel 2011: 116) y el “pergamino hebreo” (Nettel 2011: 193) que el doctor extrajo en la adolescencia “de su ojo”, cuestión que posibilita articular nociones de desdoblamiento, casi en sentido literal, y de identificación, es decir, lo individual con lo social, abordadas más adelante.

Al abordar el tema de los imagotipos culturales y grupales en la narrativa de Nettel es posible también concebir la temática generacional, que se resalta de manera aún más significativa cuando se pondera en relación a los elementos más característicos de las décadas de los setenta y ochenta. Es en estas épocas en las que a partir, y quizá como resultado de, un “*backlash*” ideológico que provenía de las ideas contestatarias y en contra de la opresión de los sesenta, se renuevan las prohibiciones y la normatividad de años previos. Sin limitarse a la importante función que cumple en la novela de Nettel la abuela de la protagonista en el fortalecimiento de costumbres más rígidas como los ‘buenos modales’, las prácticas que incluían una lucha en contra de las prácticas consumistas de la navidad, o más aún la libertad en la selección de parejas sexuales de las que los padres de Guadalupe también fueron partícipes, se encuentran años después con la actitud represiva de esos mismos padres que no sólo prohíben el uso de la marihuana sino, incluso, el salir por las noches a una fiesta entre adolescentes.

Uno de los elementos preponderantes en la constitución narrativa de uno de los imagotipos más claros de la comunidad mexicana presentes en la obra de Nettel es el de la distinción de clases, que frecuentemente, por su condicionamiento histórico, se entreteteje con una distinción racial: “En México las clases sociales no le piden nada a las castas de India” (Nettel 2011: 172) reflexiona la protagonista, asunto más notable quizá en la estructura del liceo en donde “tanto los estudiantes como los profesores eran blancos (...) en cambio ni el portero ni los empleados de limpieza lo eran” (Nettel 2011: 170). Cuestión más notable para quien ha tenido ya cierto distanciamiento de lo cotidiano del asunto al haber residido en otro país en contraste con los locales en tanto “resultaban anodinas para quienes vivían desde hacía años en el ambiente burgués mexicano” (Nettel 2011: 170). En el encuentro con la otredad es que las identidades nacionales o, al menos, la cotidianidad de lo que es propio, se convierte en manifiesto, y las imágenes de aquello que resultaba exiguo desde el contraste de la mirada ajena se hacen patentes.

Pero para la protagonista del relato existe un elemento más que posibilita la percepción de los detalles que otros habrían de pasar por alto. Guadalupe se identifica con algo más, con aquello que se encuentra y busca en los otros, y que en la mirada logra concretizar la otredad: se identifica, más bien, con ser una “*outsider*”, es decir, una persona que encuentra en el exilio del “afuera” la mismidad de lo que le es más propio. En la “búsqueda de una identidad personal, adopté la vestimenta de los bohemios coyoacanenses para dejar bien claras mis diferencias ideológicas” portadas en la vestimenta: “Me había decidido a

subrayar mi excentricidad que de otra manera podría pasar por una cuestión involuntaria y, por tanto, incontrolable”, y continúa en el acto de aparente volición: “Asumirla era, en cambio, una demostración de fuerza” (Nettel 2011: 185).

Es en la definición de *outsider* que Guadalupe encuentra lo identitario, en donde el “*freak is beautiful*” (Nettel 2006: 154), la “cucaracha”, “cuasimodo”, “los marginales” y “los seres atípicos” se reencuentran y comparten. Es allí donde, “como él” en referencia a Allen Ginsberg, a quien pertenecen las líneas del epígrafe, “yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar” (Nettel 2011: 187).

Los procesos identitarios, desde una construcción psicoanalítica contrastante, poseen cierto grado de ambigüedad o, incluso, de engaño. Como la imagen en el espejo que Lacan (la orientación teórica y clínica del padre “inventado” de la protagonista) se dispuso a teorizar desde su fundamento perceptual pero en dirección a una conceptualización distinta de la subjetivación, la constitución del “yo”, aquello que uno ha de enunciar como posesión de lo propio, de lo que lo define, retiene una cualidad imaginaria, ilusoria en tanto es resultado del ineludible intento de fundamentar un yo coherente, sin rupturas ni fragmentaciones y, por ende, una trampantojo de la constitución de lo personal, cuestión por demás bien metaforizada en “la cosa” descrita en *El huésped* de Nettel (2006), pero también en el acto escriturario de Guadalupe en *El cuerpo en que nací*, luego de indicar que “No sé si estoy cumpliendo con el objetivo de apegarme a los hechos pero ya no me importa” (Nettel 2011: 189), y entonces:

Es extraño, pero desde que empecé con esto, tengo la impresión de estar desapareciendo [...] En ciertos momentos del todo impredecibles, las partes de mi cuerpo me producen una sensación de inquietante extrañeza, como si pertenecieran a una persona que ni siquiera conozco (Nettel 2011: 189).

Una vez que la protagonista es conducida a la intervención quirúrgica que habría de permitirle mantener su visión, una ensoñación en torno a la operación revela el carácter furtivo de su mismidad. Enseguida de que de su ojo extraen –sueña la protagonista– una pequeña estatua de elefante blanco:

“Con un inmenso cuidado, los dedos largos y delicados del médico [...] levantaban la escultura y extraían de la semilla un pequeño pergamino que alcancé a ver de lejos y en el que reconocí varias letras del alfabeto hebreo. Yo sabía que ese papel explicaba las razones por las cuales había nacido con aquella particularidad en el ojo y estaba ansiosa por que el doctor me las dijera. Sin embargo, en vez de leerlo, el hombre soltaba el pergamino [...] Nadie, excepto Dios, tiene derecho a conocer la verdad...” –dijo el doctor (Nettel 2011:192-93).

Es después de dicha intervención que Guadalupe declara que “por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar en el cuerpo en el que había nacido” (Nettel 2011:194) mismo cuerpo que, narra la protagonista, se descompone y se modifica en la trayectoria del vivir.

El concepto de identidad, que aquí busca sus conexiones con el de la conformación de un “yo” o “yo mismo”,<sup>4</sup> implica precisamente la dificultad inherente de formar una identidad ‘propia’ versus la noción de una identidad que podría bien considerarse como una proposición eminentemente social o grupal. Tanto en *El huésped* (2006) como en *El cuerpo en que nací* (Nettel 2011) la noción envuelve, precisamente, esta tensión entre ambos polos que, entonces, no son tan opuestos como podrían concebirse. “La cosa” en su naturaleza no simbolizable de Nettel, que reaparece ambiguamente en la novela más reciente en su carácter inaprehensible y en la metaforización del “pedazo de cuerpo

---

<sup>4</sup> Aunque se considera la distinción entre ambos conceptos, en tanto “yo” implica una instancia psíquica y “yo mismo” (o self) implica la relación dinámica entre las instancias del yo-ello-superyó, aquí se hace referencia más bien al “yo mismo”, mientras que en ocasiones previas, se aludía al yo como instancia.

ajeno” (Nettel 2011: 191) del trasplante oftálmico, podría concebirse como la ajenidad de lo propio que, al unísono, refiere también a la separación ontológica entre un yo y otro, en tanto “the multiple forms of identity that the individual acquires over time are unpredictable and constitute many enigmas” (Russo 2009: s/p),<sup>5</sup> que para el psicoanálisis resultan de procesos de identificación con el otro, y que igualmente son constituyentes más que formas de algo que está ya constituido.<sup>6</sup> La identidad podría bien pensarse como aquello que desde lo cultural es definitorio y hace posible la sensación de estabilidad en tanto se comparte algo con el o los otros, pero que al mismo tiempo mantiene la separabilidad. Más que en el individuo o en el otro, ocurre “between the «inside» and the «outside», between the «individual» and the «collective», between the «same» and the «other». In this transitory space-time, establishing identity occurs through ongoing work” (Russo 2009: s/p).<sup>7</sup>

Como Nominé (2007) astutamente resalta, en el vocablo de identidad está implicado lo que es idéntico, pero se trata de un significante que desde un terreno simbólico implica también que, en el camino de compartir con los otros un significante, algo habrá de mantenerse en el extravío. Se mantiene ahí, a pesar de y en conjunto con lo idéntico del otro, en *el cuerpo en el que uno nace, en la cosa de la que uno es huésped*. Es lo que se invoca cada vez que Guadalupe pronuncia el nombre de la que escucha, la “doctora Sazlavski”, al enunciar aquello que sorprende y extraña, pero al mismo tiempo es propio.

La noción de identidad permite entonces, desde una consideración individual y colectiva, una serie de reflexiones en el campo de estudio de lo literario, en tanto confluyen en el mismo espacio de lo personal que no deja de ser colectivo. Gracias a la posibilidad de expresión artística, entre las habilidades creativas del autor y las posibilidades comunicativas que la literatura establece con un lector, es posible aproximarse a una reflexión más amplia de aquello que se sitúa entre lo cultural y el sujeto. En la lectura de la novela de Nettel uno escucha atento a la ajenidad de lo marginal, pero como la doctora Sazlavski, más allá de aventurar un psicoanálisis de una autora ficcionalizada como protagonista, atiende desde la otredad cultural del lenguaje aquello que es también compartido y al mismo tiempo propio.

## Bibliografía

- Castro Ricalde, Maricruz (2013). “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho”, *Les Ateliers du SAL*, 3: 66-79.
- Freud, Sigmund (2007). *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- Lacan, Jaques (1966). “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos 1*, México: Siglo XXI.
- Leerssen, Joseph Theodoor (1997). “The Allochronic Periphery. Towards a Grammar of Cross-Cultural Representation”, en C. C. Barfoot (ed.), *Beyond Pug’s Tour. National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 285-294.
- Leerssen, Joseph Theodoor y Manfred Beller, Leerssen (eds) (2007). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical survey*, Nueva York: Rodopi.
- Nettel, Guadalupe (2011). *El cuerpo en que nació*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006) *El huésped*, Barcelona: Anagrama.
- Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi-Robert (coords.) (2011). *Narradoras mexicanas y argentinas (Siglos XX-XXI). Antología crítica*, París: Éditions Mare & Martin.
- Russo, Lucio (2009). “Being and Becoming: Vicissitudes of Identity”, *Italian Psychoanalytic Annual*,

<sup>5</sup> “Las múltiples formas de identidad que lo individual adquiere en el tiempo son impredecibles y constituyen muchos enigmas” (traducción del editor)

<sup>6</sup> Haciendo referencia al posicionamiento Lacaniano (1966) de la conformación del yo.

<sup>7</sup> “Entre el adentro y el afuera, entre lo individual y lo colectivo, entre lo mismo y lo otro. En este espacio –tiempo transitorio, el establecimiento de la identidad ocurre a través de un trabajo en curso” (traducción del editor).

v. 3:177-197.

Unamuno, Enrique Santos (2012). "La identidad como estereotipo: los estudios imagológicos frente a las coartadas de la Literatura". En: María Jesús Fernández García y María Luísa Leal (coords), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida: Artes Gráficas Rejas.

Vivero Marín, Cándida Elizabeth (2011). "Nuevas voces en la narrativa mexicana, ¿nuevos caminos?". En: Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi-Robert (coords.), *Narradoras mexicanas y argentinas, siglos XX-XXI*. París: Éditions Mare & Martin.

---

#### RESUMEN

Se exploran, a partir de la novela *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel, algunos de los elementos identitarios desde una perspectiva cultural basada en la imagología y desde una postura psicoanalítica. Se propone una visión integrativa entre ambas para los estudios literarios.

Palabras clave: Guadalupe Nettel – imagología – psicoanálisis y literatura – identidad

#### ABSTRACT

Based on Guadalupe Nettel's novel *El cuerpo en que nací* (*The Body Where I was Born*) (2011), some of its underlying identity elements are explored from both a cultural perspective based on Image Studies and a psychoanalytic standpoint. A unifying vision is proposed for Literary Studies.

Key words: Guadalupe Nettel – image studies – psychoanalysis and literature – identity

---

## TIEMPO, ESPACIO E IDENTIDAD FRONTERIZOS EN EL CORTOMETRAJE MEXICANO

por Annemarie Meier<sup>1</sup>

---

Las fronteras de México han servido de telón de fondo para un gran número de películas. Telón de fondo y espacio para dramas fronterizos, enfrentamientos bélicos, separaciones familiares, cruces de norte a sur y de sur a norte y tierra del imaginario colectivo, de conflictos, crimen y crisis de identidad. Tanto a través de documentales como películas de ficción es, desde luego, la frontera norte, la que más ha llamado la atención de los realizadores y productores. En el marco del coloquio “Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada” que la Red de Investigadores de Cine (REDIC) organizó en Guadalajara en el 2009, me di cuenta de que la mayoría de los largometrajes que se analizaron mostraban la frontera como contexto y telón de fondo para dramas humanos y sociales. Fue en los cortometrajes donde encontré el tema de la frontera y la identidad fronteriza sintetizado y condensado en su esencia.

En el presente ensayo propongo el análisis de cinco cortometrajes mexicanos recientes que construyen su significado a través de la utilización de estrategias propias del discurso audiovisual. Los cortometrajes seleccionados se ajustan perfectamente al objetivo de la imagología que Antonio Martí define para la obra literaria porque cuentan con aspectos que revelan el valor ideológico y político y “condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural [...]”. En los relatos breves la condensación a la que alude Martí, se convierte en una estrategia narrativa puesto que las piezas audiovisuales de pocos minutos “[...] cuestionan la propia identidad cultural, en una relación dialógica en que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema” (Martí 2005: 384).

Hay que reconocer que el cortometraje ha llamado muy poco la atención de los teóricos a pesar de haber marcado la historia del cine desde sus inicios. Fue Hilmar Hoffmann, fundador de las Jornadas de Cortometraje de Oberhausen, Alemania, quien reconoció dos tendencias básicas en los cientos de cortos exhibidos en las Jornadas a lo largo de 25 años. Por un lado están los cortometrajes que se caracterizan por una narración y estructura dramática similar a las del largometraje de ficción y por el otro las obras que se alejan de las convenciones del largometraje y se conforman en un tipo de cine autónomo (Hoffmann 1981). Después de Hoffmann los estudiosos y analíticos del cortometraje surgieron entre las filas de los realizadores y docentes de cine. Entre ellos sobresale el profesor e investigador norteamericano Richard Raskin, adscrito a la universidad de Aarhus, Dinamarca. Raskin se especializó en las formas breves –a menudo de pocos minutos– que presentan narraciones concentradas en una situación, un personaje, un espacio/tiempo que proponen un tema y punto de vista con total claridad y logran sintetizar de manera sencilla una idea compleja. En este tipo de cortos el tema y el significado aparecen a través de la forma –narrativa y estética– y, en muchos casos, por decisiones técnico- expresivas del realizador. Recurrir a un plano secuencia para que el espectador no pueda desviar la mirada o despertar la emoción del público por el uso de una cámara lenta, son decisiones que definen tanto la producción –y postproducción– como la recepción y lectura por parte del espectador.

Entre los cortometrajes producidos en México encontramos un buen número de documentales, ficciones e híbridos que muestran y abordan fronteras, culturas e identidades fronterizas. También aquí son los más breves los que captan de manera inmediata el tema y los conflictos derivados de la situación geopolítica y los flujos migratorios del país. En

---

<sup>1</sup> Annemarie Meier se dedica a la docencia, investigación y crítica de cine en Guadalajara, México. Ha publicado ensayos en revistas especializadas y colabora como columnista en Milenio. En 2013 la UAM Xochimilco publicó su libro *El cortometraje: El arte de narrar, emocionar y significar*.

el cortometraje la presencia de las fronteras puede parecerse a la que se representa en los largometrajes, sin embargo, en muchos cortos la presencia es tan potente que no hace falta mostrarla ni mencionarla. Puede estar sugerida o interiorizada y los conflictos dramáticos que derivan de su existencia apelan a un espectador que conoce la situación y se identifica con la problemática.

Una característica y fortaleza del cortometraje resulta de la necesidad de definir el tiempo/espacio, tema y la perspectiva del realizador en pocos minutos. De igual manera tiene que mostrar y desarrollar la anécdota en poco tiempo y terminar con un desenlace sorpresivo o abierto. Los cortos que describo a continuación abordan el tema desde distintos ángulos y a través de diversas estrategias discursivas que activan la participación del espectador y provocan sus reacciones emotivas, cognitivas y reflexivas (Meier 2013 28-30).

Las especificidades de los cortometrajes imponen una descripción y un análisis diferenciado, aunque cada “caso” se verá bajo la lupa de la estrategia narrativa y estética y las decisiones técnico-expresivas utilizadas por el director.

## 1. Fronteras divisorias, identidades transfronterizas

### **La frontera de Paul Gómez (still 1 cactus con luces, animación)**

El cortometraje de animación muestra un cactus adornado con luces navideñas que mira desde el territorio de Estados Unidos de Norteamérica hacia México, donde una familia de cactus mexicanos rompen piñatas, conviven y se divierten. El cactus estadounidense que anhela reunirse con sus iguales, utiliza el cordón de luces como lazo para colgarse de un jeep de la *border control* que arranca sus raíces del piso. Con dificultad empieza a arrastrarse hacia la malla fronteriza pero es herido por el disparo de un *minuteman* que vigila la frontera. “Desenraizado” y herido el cactus llega hasta la malla y muere al anochecer mientras que del lado mexicano la fiesta llegó a su fin.

Realizado con la técnica *stop motion* el cortometraje caracteriza la frontera por una malla ciclónica y el letrero MEXICO USA BORDER sobre el que está parado un zopilote que mira hacia el espectador. Del lado estadounidense hay una barraca de madera con un viejo en una mecedora. Un letrero al lado de un hombre de nieve de cartón, dice: “Join now, minuteman, no mexicans”. Del lado mexicano un grupo de cactus con gabanes y sombreros están de fiesta. Los personajes moldeados en plastilina y el entorno reducido a pocos, pero característicos, elementos estereotipados de la frontera entre México y Estados Unidos, tienen un toque artesanal que, ilustrado por música country y guitarra mexicana, aportan a la comedia humor negro.

La estrategia discursiva está centrada en los elementos narrativos como el espacio, los personajes de los dos lados de la frontera, un tiempo definido, un conflicto con un desarrollo mínimo y un desenlace acorde al tema. Son los elementos del guión y la manera cómo el corto juega con los estereotipos y géneros cinematográficos los que construyen el significado del filme y apelan a la emoción e identificación del espectador. La animación confía en un espectador familiarizado con la relación de México con Estados Unidos de Norteamérica, la “línea” fronteriza y la imagen idealizada de “el otro lado”. Al describir el sueño de un cactus enraizado del lado norte de la frontera que anhela llegar a México para convivir con “los suyos”, el cortometraje invierte la visión –y el estereotipo– tradicional y divierte al espectador por el cambio de perspectiva y la inversión de convenciones.

La película invita al espectador a identificarse con el cactus humillado por los adornos navideños que contrastan con su identidad. Aunque está enraizado en territorio de EUA en el fondo pertenece al imaginario mexicano. Al ser separado de su raíz se vuelve frágil y es cazado al igual que los migrantes que cruzan la línea sin permiso migratorio.

Por cierto, el personaje de un cactus estadounidense es irreverente en sí puesto que alude al nopal como símbolo nacional mexicano que adorna la bandera. De igual manera que el águila, a la que el cortometraje convierte en un zopilote estadounidense que vigila la frontera para limpiarla de carroña.

Mientras que el cortometraje de animación *La frontera* dibuja un eje y movimiento de norte a sur, *El otro sueño americano* recorre la franja fronteriza de manera horizontal en un movimiento casi continuo y un plano secuencia con cámara fija.

***El otro sueño americano* de Enrique Arroyo  
(still 2: cruces al lado de las vías del tren)**

Después de una pantalla con las interferencias de una señal de televisión, la imagen muestra a una joven sentada en el lugar del copiloto de un coche en marcha. La mujer tiene el cabello rizado, aretes y collar y viste una blusa de tirantes. Su expresión es tensa. No vemos al hombre que conduce el vehículo porque la cámara de video está montada sobre el tablero y sólo capta la sección del copiloto, la ventanilla y el paisaje detrás del vidrio. La presencia del hombre se impone desde la voz en *off* que se burla de la joven, la insulta como “puta” que viajó de Chiapas a la frontera para pasarse al otro lado, casarse con un “güerito” y tener coche. Por el diálogo nos enteramos que el hombre trabaja para la PGR y aprehendió a la joven por posesión de droga. “¿Cómo nos arreglamos?”, le pregunta el policía. La mujer le ofrece “hacerle un servicio”. Al observar que después del “servicio” ella escupe el semen por la ventanilla, el hombre se pone furioso y la empieza a golpear. Ella intenta huir pero él la alcanza y esposa. Es el único momento en el que el espectador ve al hombre de frente y observa su uniforme, gorra y pistola. Al llamar por teléfono menciona una “sorpresita” y cuando la camioneta se detiene y se acerca un hombre con acento inglés, negocian la entrega de la mujer y el encargo de un “riñoncito” del tamaño de un niño. Sobre la pantalla aparece una leyenda con letras rojas: “Sería grato decir que alguna semejanza con la realidad es mera coincidencia. Ciertamente nuestros personajes son ficticios pero no es ficción que niñas de 11 años, estudiantes, amas de casa, prostitutas, obreras, mujeres todas, han sido víctimas de la impunidad desde hace 10 años. La PGR reporta 258 muertas hasta agosto 2003, Amnistía Internacional 370 y 500 mujeres desaparecidas”. Sobre “la línea” fronteriza entre México y Estados Unidos aparecen los créditos finales y la cámara se acerca un punto que indica “Ciudad Juárez”.

El plano secuencia con cámara fija durante todo el filme, limita el campo visual y el único punto de vista agudiza la atención del espectador. Cada detalle, cada gesto y mirada adquieren significado. De parte del hombre pesa inmensamente la voz, el tono burlón y las palabras humillantes. Desesperado por ver la cara del hombre, el espectador se fija en su reflejo en la ventanilla. También capta el paisaje detrás del vidrio: caminos y campos secos, camiones, construcciones semi destruidas, cercas, basura y grupos de cruces al lado de las vías del tren.

La información final escrita sobre la pantalla se dirige desde luego a espectadores que no están familiarizados con los femicidios en los alrededores de Ciudad Juárez, uno de los capítulos más dolorosos y vergonzosos de la historia reciente de México y la impunidad en la frontera.

El plano secuencia con cámara fija que construye el sentido del filme fue descrito por Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*:

En primer lugar, el cuadro se define por un punto de vista único y frontal que es el del espectador sobre un conjunto invariable: no hay pues, comunicación de conjuntos variables que remiten los unos a los otros. En segundo lugar el plano en su determinación espacial muestra una “porción del espacio” a tal o cual distancia de la cámara [...] por lo tanto, el movimiento no se desprende por sí mismo, y permanece fijo en los elementos, personajes y cosas que le sirven de móvil o de vehículo. Por último, el todo se confunde con el conjunto en profundidad de tal manera que el móvil recorre al pasar de un espacial a otro. [...] Se puede definir entonces un estado primitivo del cine en el cual la imagen, más que ser imagen – movimiento, está en movimiento. (1984: 44)

La decisión técnico-expresiva del realizador de utilizar un recurso del “cine primitivo” para una película de denuncia, causa un efecto de horror en el espectador. El “fuera de cuadro” en el que se encuentra el personaje que ejerce represión lo convierte en un

monstruo. El cortometraje de Enrique Arroyo es igualmente inquietante para mexicanos como para extranjeros puesto que sugiere que la situación de impunidad ligada a la frontera caracteriza sin duda a muchas fronteras alrededor del mundo.

También el filme *Lindo y querido* muestra un movimiento espacial, sin embargo es de norte a sur y narra un cruce de frontera que lleva a una toma de conciencia de la protagonista. La breve comedia forma parte de la colección *Revolución* que reunió a 10 directores mexicanos en una coproducción del IMCINE con CANANA y producida para los festejos del Bicentenario en el año 2010.

***Lindo y querido* de Patricia Riggen  
(still 3: Joven mujer con campesinos)**

El cortometraje se caracteriza por una historia y un tipo de narración similar a la de un largometraje. Simplemente reduce los personajes, abrevia los tiempos y las acciones, no ramifica el hilo narrativo y sintetiza tanto las acciones externas como el desarrollo interno de la protagonista. Es un *road movie* abreviado que narra un cruce de frontera y describe un proceso interior que lleva a la protagonista a asumir su identidad transcultural.

La protagonista es una joven estadounidense, hija de migrantes mexicanos. A la muerte de su abuelo la joven se resiste a cumplir su último deseo de ser enterrado en su pueblo natal. Finalmente decide emprender el viaje y el encuentro con la tierra y el pueblo de sus ancestros la vuelve consciente de sus raíces y su identidad transcultural.

Además de jugar con elementos temáticos, narrativos, genéricos y estructurales de un largometraje de ficción, la película utiliza estrategias propias del cortometraje: la historia se teje alrededor de un solo personaje, hilo narrativo y dramático al construir una curva de suspenso que atrapa al espectador por la curiosidad de cómo se resolverá el conflicto. El humor negro se nutre de los estereotipos culturales, las convenciones del melodrama y la comedia mexicana. El juego de doble sentido alrededor de la pistola del abuelo es, además, un guiño de ojo desde una perspectiva femenina.

A través de sus cortos y largometrajes Patricia Riggen no sólo ha asumido el tema de la frontera y la migración mexicana a EUA sino que le ha agregado el punto de vista femenino al tratar situaciones ligadas al destino de mujeres migrantes. La protagonista de *Lindo y querido* se parece por un lado a la joven de *La milpa* que lucha por decidir sobre su destino en tiempos de la revolución, pero también podría ser la hija de la protagonista de *La misma luna* quien emigra a EUA para ofrecerle un mejor futuro al hijo que dejó en México.

El espectador mexicano disfruta *Lindo y querido* porque entiende el último deseo de un viejo que quiere ser enterrado en su tierra natal. También ve con agrado que la joven estadounidense de ascendencia mexicana “recibe su lección” al observar cómo los reciben en el pueblo dónde los valores familiares y la generosidad no se han perdido. Si al inicio del viaje su imagen de México era todo lo contrario a “lindo y querido”, ahora entiende el deseo al que Jorge Negrete le puso rostro y voz: “México lindo y querido, si muero lejos de ti, que digan que estoy dormido y que me traigan aquí. México, lindo y querido, si muero lejos de ti”.

*México lindo y querido* utiliza estereotipos que en un largometraje podrían molestar al espectador. La manera simplista con la que aborda la problemática de la identidad “transfronteriza” de la hija de migrantes, sólo funciona porque la historia se cuenta en pocos minutos.

## **2. Territorio fronterizo. Fronteras interiorizadas**

Mucho antes de que la frontera sur y el conflicto de los migrantes centroamericanos aparecieran en los largometrajes, los realizadores de cortometrajes ya lo estaban atendiendo tanto a través de documentales como de películas de ficción. El documental *La patrona* es un ejemplo de sencillez narrativa que logra llamar la atención sobre un tema sumamente complejo.

### ***La patrona de Lizette Argüeyo*** **(still 4: Señora con tren)**

Al son de un tambor y una flauta aparece sobre una pantalla en negro: “El tren de carga en México, es el único medio de transporte para los migrantes centroamericanos que no cuentan con recursos para sufragar su traslado al norte. Las patronas son un grupo de mujeres que diariamente brindan tacos y agua como bastimento que avientan al paso del tren. En esta labor llevan al menos 10 años”. En la primera imagen la cámara se acerca a una choza en la que vemos a mujeres preparando comida. Una mujer de edad y otra más joven cargan bolsas y un costal por los caminos de un pueblo, pasan por una carretilla con botellas de agua y depositan las bolsas al lado de la vía. En el techo de un tren en marcha están sentados varios jóvenes. Una voz en *off* empieza a cantar acerca de un salvadoreño que pretende llegar a Estados Unidos. “Sabía que necesitaría más que valor”, recita, “porque a la mejor quedo muerto en el camino”. Al lado de la vía, la anciana acomoda las bolsas con alimentos en el piso. Al paso del tren tiende las bolsas hacia las manos de los migrantes que se las arrebatan. Se oyen algunos chiflidos, gritos y la palabra “Gracias”. Antes de reunirse con los demás voluntarios, la mujer se voltea y sonríe feliz hacia la cámara.

En lugar de formular una sinopsis describí el corto casi plano por plano porque su impacto resulta de la brevedad y de la contundencia de las imágenes. Salvo la breve información al inicio del filme, el corto no necesita ni de diálogo ni de un narrador. Muestra en un tiempo y espacio limitado, dos caras de la migración: la de los mexicanos que ven pasar el tren con los migrantes y, en una breve escena, la de los migrantes arriba del tren. En la escena de la entrega de alimentos los hilos narrativos se cruzan por unos instantes. El tiempo suficiente para mostrar el esfuerzo de la anciana por entregar el mayor número de bolsas. La mujer es una heroína que enfrenta sola a un gigante: el tren llamado La Bestia y el gigantesco conflicto de la migración. La anciana termina satisfecha por haberlos vencido una vez más. Cinco minutos bastan para mostrar que también el interior del país es territorio fronterizo con un problema humanitario y social que urge atender.

La brevedad y sencillez del documental, la empatía y el suspenso por sus personajes que sabemos reales —y el homenaje a personas que rinden un servicio humano— convierten el cortometraje en un documento poderoso. *La patrona* llamó la atención en festivales y redes sociales lo que provocó que la historia del grupo de voluntarias veracruzanas fuera retomada por varios medios a través de reportajes, entrevistas y documentales. El equipo que realizó *La patrona* está preparando un largometraje.

Otro cortometraje que muestra el tema desde el territorio mexicano y la interiorización de la frontera norte, es *Aquí no hay nadie* de Alfonso Esquivias. Fiel a una estrategia exitosa de minificción de colocar la clave de la lectura en el desenlace, el corto cierra la curva dramática con una conclusión sorpresiva (Brütsch 2004: 41-47).

### ***Aquí no hay nadie de Alfonso Esquivias***

En un pueblo desolado un joven vive solo en una casa llena de recuerdos de personas ausentes: muebles, fotografías, chucherías etc. Al salir a buscar trabajo notamos que en el pueblo sólo quedan unos viejos. El joven empaca un poco de ropa y sale a la carretera para esperar el camión. Se sube. Al entregarle el boleto, el chofer le pregunta: “¿Por qué te vas?”. El joven contesta: “Porqué aquí no hay nadie.” En la parte trasera se levanta un hombre mayor que se acerca a la puerta. Al bajar se voltea y dice al joven: “Allá tampoco”. La puerta se cierra y el camión retoma la marcha.

La acción que podría pasar en un solo día resume semanas, meses y quizás años de proceso gradual en el que un pueblo es abandonado porque sus habitantes emigran al norte. No sabemos porqué el joven se quedó sólo y qué pasó con su familia. Sólo nos enteramos que, terco, sigue buscando trabajo dónde no lo hay. Con resignación decide seguir los pasos del resto de su familia. La manera lacónica de cerrar el relato con una conclusión irónica, es una característica de muchos cortometrajes. Algunos realizadores y analistas desprecian este tipo de clímax y desenlace por parecerse a un chiste. Sin embargo, creo que la conclusión de *Aquí no hay nadie* es mucho más que un chiste puesto que resume un problema sociocultural añejo y complejo.

Quiero terminar la revisión de películas con un ejemplo de carácter experimental, que emociona profundamente al espectador.

***La séptima y Alvarado* de Rodrigo García  
(still 5: Revolucionarios a caballo)**

El cruce entre las dos calles del centro de Los Ángeles, California, se muestra con cámara lenta. Se observa el vuelo de las palomas y un grupo de espectadores de un partido de fútbol infantil. La cámara lenta agudiza la visión del espectador que empieza a fijarse en los transeúntes, coches y letreros publicitarios escritos en español e inglés. Durante un plano a nivel del piso se escucha el trote de un caballo y entre las piernas de las personas aparecen las de un caballo que pasa de derecha a izquierda entre los caminantes. Le siguen otros caballos con jinetes. Es un grupo de revolucionarios que pasa lentamente y sin estorbar a nadie, entre la gente en la calle. Se oye el relinchar de los caballos, los gritos y balazos de una guerra. En primer plano reconocemos entre los revolucionarios a Pancho Villa, observamos a una soldadera y a un caballo viejo. El grupo de revolucionarios desaparece hacia la izquierda y el crucero regresa a la normalidad.

El filme empieza como documental. A los pocos minutos, el documental que muestra la época actual, es “atravesado” por una acción ficcionalizada que sucede en el pasado. El filme cierra con el regreso a la secuencia documental del inicio. Las acciones paralelas, “montadas” en el mismo plano, muestran que el cruce de Los Ángeles, California, es un espacio en el que conviven muchos descendientes y migrantes mexicanos. Al mismo tiempo le recuerdan al espectador que este pedazo de tierra alguna vez formó parte del territorio mexicano.

Al unir dos tiempos en un mismo espacio, el filme confía en un espectador informado y dispuesto a asumir su conocimiento de la historia y la situación actual de la migración entre México y Estados Unidos. La utilización de la cámara lenta en todo el filme agudiza por un lado los sentidos –visual y sonoro– y activa al mismo tiempo la percepción y la emoción del espectador. La cámara lenta provoca una emoción provocada por la re-activación de saberes históricos y sociales y la identificación con una perspectiva mexicana de la frontera. También le permite al espectador detenerse en la imagen, su composición, colores, texturas y movimientos, lo que provoca una emoción de tipo “artefacto” frente a la exquisita estética creada por Rodrigo García (Till Brockmann 2005: 153-169).

A modo de conclusión es importante resaltar que el trabajo de los realizadores de cortometrajes es ejemplar para la búsqueda de formas y estéticas que no sólo representan un tema y problema que el creador pretende abordar, sino que se convierten en el discurso y el mensaje mismo. Si le “quitamos” el plano secuencia a *El otro sueño americano* o la cámara lenta a *La séptima y Alvarado*, los cortometrajes perderían su razón de ser. Los cortos analizados no sólo captan los temas, problemas y destinos humanos que resultan de la frontera, la cultura e identidad fronteriza y transfronteriza, sino que logran mostrar su esencia y urgencia. La brevedad y aparente sencillez de los cortometrajes es, desde luego, el resultado de un elaborado trabajo de guión, realización y postproducción que se dirige a un espectador sensible, informado y reflexivo.

**Filmografía**

- Aquí no hay nadie*, G y D Alfonso Esquivias, 2006, 9 min.  
*El otro sueño americano*, G y D Enrique Arroyo, 2004, 10 min.  
*La frontera*, G y D Paul Gómez, 2006, 7 min.  
*La patrona*, G y D Lizette Argüeyo 2010, 5 min.  
*La Séptima y Alvarado*, G y D Rodrigo García, 2010, 8 min.  
*Lindo y querido*, G y D Patricia Riggen, 2010, 7 min.

## Bibliografía

- Brockmann, Till (2005). "Slow E-Motion: Gefühlswelten der Zeitlupe" (Slow E- Motion: mundos emocionales de la cámara lenta). *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Margrit Tröhler, (ed.), Marburg: Schüren.
- Brütsch, Matthias (2004). "Die Kunst der Reduktion", *Filmbulletin* 7-04, Winterthur: Suiza.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen – movimiento*, Barcelona: Paidós.
- Hoffmann, Hilmar (1981). "Zur Entwicklung der Sprache des Kurz-Films", *Sprache des Kurzfilms*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Martí, Antonio (2005). "Literatura comparada", en: Llovet, Jordi et al. (eds). *Teoría literaria comparada*. Barcelona: Ariel.
- Meier, Annemarie (2013). *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Raskin, Richard (2002). *The Art of the Short Fiction Film. A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics*, London: Mc. Farland.

---

### RESUMEN

El artículo revisa la representación de la frontera y la identidad transfronteriza en cortometrajes mexicanos recientes y analiza las estrategias narrativas propias del relato audiovisual breve.

Palabras claves: frontera – identidad – cortometraje – estrategias narrativas

### ABSTRACT

This article reviews representations of the border and of the cross-border identity in recent Mexican short films and analyzes the narrative strategies that are characteristic of short film storytelling.

Keywords: border – identity – short film – narrative strategies

---

## EL ABANDONO EN LA IMAGEN DE CIUDAD JUÁREZ

por Carolina Nieto Ruiz\*

---

“Ciudad Juárez es número uno,  
Ciudad Juárez es ‘thenumberone’  
la frontera más fabulosa y bella del mundo”  
Juan Gabriel (1984), cantautor mexicano.

Juárez –también llamada Ciudad Juárez– es una de las metrópolis fronterizas del norte de México. Se encuentra en el estado de Chihuahua y colinda con El Paso, Texas, EE.UU. Es una región desértica que fue habitada desde finales del siglo XVI por los colonizadores españoles. La Enciclopedia Británica (2014) menciona que Juárez se conoció durante un largo tiempo con el nombre de Paso del Norte y fue rebautizada en 1888 en honor al Presidente Benito Juárez que tuvo su sede allí durante la guerra contra los franceses.

En el siglo XX Ciudad Juárez tuvo un gran desarrollo industrial y comercial; miles de trabajadores de otras partes de México se sintieron atraídos por sus salarios relativamente altos y su proximidad con EE.UU. El crecimiento demográfico fue aún mayor a partir de la década de 1970 al abrirse más posibilidades de empleo con las nuevas maquiladoras y empresas de transporte creadas mediante incentivos económicos, jurídicos y comerciales vinculados al país vecino. A finales de esta década y principios de la década de 1980, el popular cantautor mexicano Juan Gabriel compuso varias odas a esta ciudad en la que vivió. En una de ellas –*Ciudad Juárez es número uno* (1984)– él describe a este lugar como: bello, canto, baile, limpio, todo, dulce, brillo, claro, suyo, mío, risa, rico, gracia, fuerte, cierto, franco, bueno, listo, grande, joven, amor.

No obstante, en los últimos veinte años lo que hemos escuchado de Ciudad Juárez no ha sido tan maravilloso como Juan Gabriel nos canta. En lugar de ser la “frontera más fabulosa y bella del mundo”, pasó a ser reconocida del 2009 al 2013 como la ciudad más peligrosa del mundo (Rápale 2013).

Según las estadísticas del Observatorio de Seguridad y Convivencia Ciudadana del Municipio de Juárez (2011), hubieron 1.569 homicidios registrados en 2008, 2.658 en 2009, y el año más violento fue 2010 con 2.980 homicidios. En estas cifras están incluidos los ochocientos cuerpos de mujeres hallados en el desierto –las llamadas Muertas de Juárez– aunque habría que considerar aquellas mujeres desaparecidas que fueron encontradas vivas en otras partes del país y aquellas que aún no se encuentran. Lo anterior sin mencionar los secuestros y las extorsiones. Se dice que muchos de estos crímenes se deben a las rivalidades entre los cárteles del narcotráfico y de la venta de armas, así como al descontrol de las bandas criminales y la corrupción política (Sarriya 2009).

Afortunadamente, a partir del 2011 la cifra de asesinatos ha ido descendiendo. El periódico *La Jornada*, publicó que en 2010 “el promedio [mensual] de víctimas por homicidio doloso en Ciudad Juárez era de 255; la cifra fue descendiendo de manera que en 2011 el mismo indicador era de 160 víctimas mensuales, en 2012 de 66 y en 2013 bajó a 44”, dejando así su nombramiento de ser ciudad más peligrosa del mundo a ser la décimo novena en la lista (La Jornada 2013).

---

\* Maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Además de trabajar en espacios exhibitivos, ha realizado investigaciones sobre el paralelismo y las complicidades estéticas y semióticas entre las artes visuales, el cine y la literatura.

En las últimas dos décadas para el cine norteamericano la imagen de Juárez, así como la de otras ciudades fronterizas de México, se convirtió en una urbe pequeña sucia, amarillenta, con mucho polvo, en extremo calurosa, con edificios bajos sin mantenimiento, donde las personas se visten de manera desalineada, usan automóviles viejos, son corruptas y disparan a matar sin sentir ninguna especie de empatía. Me parecería que, para el cine americano, las fronteras mexicanas son una versión del viejo oeste, en la que la barbarie llegó pero la civilización nunca lo hizo por estar fuera de territorio estadounidense. En resumen, estos lugares se muestran como una barbarie urbana en el desierto; como ejemplo están *The Counselor* (2013) dirigida por Ridley Scott, *Traffic* (2000) dirigida por Steven Soderbergh, *Go for Sisters* (2013) por John Sayles y *Savages* (2012) por Oliver Stone.

Dentro de México, más que ficciones tenemos las imágenes de los noticieros televisivos y las fotografías de los periódicos de una ciudad industrial de asfalto, con oficiales armados en las calles, gente que sufre y muertos. No hace falta más que escribir “Ciudad Juárez” en el buscador de imágenes de *Google* para saber a qué me refiero.

Sin embargo, entre octubre del 2012 y marzo del 2013 me topé con la exhibición de dos productos culturales mexicanos independientes uno del otro que, a pesar de mostrar una imagen de Juárez como una sociedad víctima de la violencia no mostraban, armas ni sangre como lo hacen los medios masivos. El primero es la instalación de arte conceptual titulada *La Promesa* realizada por Teresa Margolles en el Museo de Arte Universitario y el segundo fue el documental *Bola Negra, el musical de Ciudad Juárez* de Mario Bellatín y Marcela Rodríguez. Coincidentemente ambos productos fueron realizados por mexicanos que, sin ser juareños, muestran el abandono de las casas-habitación como un fenómeno tanto tangible como simbólico en la condición social de esta ciudad fronteriza.

Para Antonio Martí la imagología es:

El estudio de las imágenes, los prejuicios, los clichés, estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas imágenes, tal como se definen comúnmente, [...] [revelan] el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural (2005:384)

Lo anterior no sólo funciona con textos literarios, sino también con cualquier otro producto cultural. Por tal motivo, identificar al abandono como punto de encuentro entre los productos mencionados es el motor para la generación de este texto que tiene por objetivo analizar la manera en la que la visión del abandono es utilizada en su construcción de la imagen de Ciudad Juárez. Para ello describiré las dos obras mencionadas, definiré a lo que me refiero con abandono y algunos aspectos de los espacios urbanos abandonados en general y por último analizaré la manera en que cada uno de los productos culturales utiliza las casas-habitación de relictas para mostrar una imagen específica de Juárez, donde el abandono material es inminente y a su vez es un reflejo de la condición social y jurídica de esta ciudad.

### ***Bola Negra. El Musical de Ciudad Juárez***

*Bola Negra, el musical de Ciudad Juárez* (2012) es un documental experimental de 55 minutos realizado por el escritor peruano-mexicano Mario Bellatín y la compositora mexicana Marcela Rodríguez en torno a la sociedad juareña. En palabras de Bellatín la obra es un “homenaje a una generación de jóvenes que está destruida, que les quitaron la esperanza en el futuro” (Sevilla 2013). El resultado audiovisual hilvana imágenes de la ciudad fronteriza con la presentación de un grupo de jóvenes cantando una ópera contemporánea escrita y dirigida por la mencionada compositora en un escenario sobrio de fondo negro. La pieza sonora musicaliza la mayor parte del documental mezclando caprichosamente las voces del coro, tres solistas, un violonchelo y percusiones con entramadas de sollozos, susurros y la voz de Mario Bellatín haciendo la lectura de un relato.

Tanto la letra de la ópera como de la lectura, son fragmentos del cuento de Bellatín *Bola Negra* publicado por primera vez en 1995. El cuento completo narra de manera circular la historia de Endo Hiroshi, un entomólogo que ha decidido dejar de comer todo aquello que pudiera ser saludable al darse cuenta de que, el peculiar y desconocido insecto que atrapó –y que por tanto llevaría su nombre– se había comido a sí mismo convirtiéndose en una pequeña bola negra. El texto incluye referencias concéntricas al relato principal donde la muerte por inanición es latente y cercana a la vida del protagonista (Bellatín 2005: 205-211). La letra de la ópera es una reducción del cuento a frases, donde reiterativamente se escucha en canto: “Descarnado pero vivo”; “Hasta hartarse”; “Consumido por sí mismo”; “Escuchó también relatos, de carne de rata envuelta en delicado sushi”.

Por otra parte, las imágenes-movimiento de Ciudad Juárez mostradas en el documental son grabaciones diurnas de la urbe: avenidas, algunos exteriores de las maquiladoras, el muro fronterizo con Estados Unidos, lotes baldíos, parques vacíos, negocios y calles completas de casas de interés social con la pintura aún nueva pero abandonadas ya sin puertas ni ventanas.

### ***La promesa***

Teresa Margolles es una artista sinaloense que ha presentado su obra en importantes espacios tanto nacionales como internacionales incluyendo la 53 Bienal de Venecia. Su producción consiste principalmente en proyectos de arte conceptual que abordan el contexto social y político de México, haciendo principal énfasis en su relación con la violencia y la manera en cómo ésta afecta a los individuos.

*La promesa* es una instalación-performance que Margolles presentó en octubre del 2012 dentro del Museo Universitario de Arte Contemporáneo –MUAC– en la Ciudad de México. La obra consiste en una grueso montículo rectangular de tierra y piedras que cruza de pared a pared una de las salas. La forma en la que se colocó el material se iría modificando con el tiempo además de ser desplazado, con un pequeño pedazo de madera, durante una hora diaria por un voluntario a la vez durante los tres meses que duraría la exhibición. La tierra y las piedras de la instalación son los escombros que provienen de la demolición y trituración de una de las más de ciento cincuenta mil casas que han sido abandonadas por motivos vinculados a la violencia en Ciudad Juárez.

En este punto al ser una obra conceptual, considero conveniente incluir el texto de sala que acompañó a la obra (MUAC 2013):

‘La promesa’ se inscribe dentro del proyecto de investigación que Teresa Margolles inició en Ciudad Juárez años atrás. Juárez, ciudad frontera, ciudad de tránsito, pero también lugar de oportunidades reales, generó expectativas en miles de migrantes de todas las regiones del país que se fueron instalando allí con la idea de construir “un futuro mejor”. La ciudad de paso se convirtió en la ciudad de todos los posibles. Las nuevas comunidades, que fueron creando vínculos laborales y económicos, tejiendo lazos afectivos y sociales, en los últimos años se han visto directamente afectados por la crisis económica, el impacto del narcotráfico y la creciente y asoladora ola de violencia que de estos fenómenos se genera. ‘La promesa’ fallida, el fracaso de un sueño, se hace visible en las huellas de una ciudad con más de 150,000 casas abandonadas, vandalizadas.

Pero la pieza, una casa de la calle Puerto de Palos, Tierra Nueva, en el sur oriente de la ciudad fue deconstruida cuidadosamente durante 11 días. Zona de urbanizaciones con cientos de viviendas que al igual que ésta, se encuentran deshabitadas, emplazadas en pleno desierto y rodeadas de maquiladoras, los fragmentos de la casa se trasladaron vía terrestre de Ciudad Juárez hacia Ciudad de México, cruzando el país en sentido contrario a los flujos migratorios.

Los restos fragmentados de la casa que se encuentran aquí serán desplazados por un grupo de personas que colaboraron, durante una hora cada día a lo largo de seis meses en la realización de esta acción.

## Sobre casas y abandonos

Tanto en *Bola Negra, el musical de Ciudad Juárez* como en *La Promesa*, el abandono de las viviendas en los suburbios de Ciudad Juárez es un elemento recurrente y central. En general la idea de una casa está vinculada a la noción de un espacio de intimidad y de protección. Por tanto es desconcertante enfrentarnos con imágenes de casas abandonadas; entendiendo como abandonar el “cesar de frecuentar o habitar un lugar” (Diccionario de la Lengua Española 2001).

La casa es un espacio para ser habitado, para convertirlo en una extensión del cuerpo de quienes la viven y se refugian en ella. Siguiendo el planteamiento del antropólogo Marc Auge (1994), podríamos decir que la casa es un lugar antropológico que, como tal, impregna de historia, memoria e identidad a quienes la habitan. Por su parte el filósofo Gastón Bachelard en su *Poética del espacio* (1957) presenta un análisis fenomenológico de la casa, caracterizado por ser un espacio protector, de descanso, de intimidad y de paz:

La casa alberga el sueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz [...] La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre [...] La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad (2000: 30-37).

De lo anterior podemos decir que cuando uno compra una casa, uno compra un rincón del mundo, y un mundo propio, adquiere un cuerpo más grande que el fisiológico para poder llenarlo de sí mismo y ser menos vulnerable a aquello que está afuera. Una casa es un plan de largo plazo, a veces más largo que la expectativa de vida. Por tanto, el abandono de una casa, el dejarla a la suerte de la degradación y la ruinización genera desconcierto y extrañamiento para muchos.

Hablando sobre el abandono de los edificios, podemos mencionar al geógrafo cultural Tim Edensor, quien publicó *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality* (2005), en donde aborda de una manera estética y fenomenológica a las fábricas abandonadas que resultaron del desarrollo capitalista en Reino Unido en la década de 1980. Edensor (2005:57-76) explica que los edificios que fueron abandonados en las últimas décadas y que se han convertido en ruinas, son percibidos como cicatrices urbanas, vacías, peligrosas, feas, inertes, desordenadas, oscuras, carentes de significado y de función; son la antítesis de los espacios racionales, ordenados, pulcros, funcionales y bellos de una ciudad racional planteada bajo el rigor urbanista. Mientras las edificaciones del patrimonio histórico son restauradas y acogidas por la sociedad, las edificaciones “jóvenes” que se han abandonado y deteriorado son rechazadas; son barbarie dionisiaca en medio de la civilización apolínea urbana. De allí que es recurrente que las ruinas sean utilizadas en los materiales audiovisuales mayoritariamente como escenarios en las representaciones de un futuro distópico; de la acción espectacular donde la destrucción, en forma de persecuciones o explosiones se lleva a cabo; de identidades disidentes que los habitan y de la nostalgia de sociedades basadas en la industria, que han desaparecido por las fluctuaciones de la economía.

Sin embargo, contrariamente a la visión negativa respecto a las ruinas, Tim Edensor analiza social y fenomenológicamente a las fábricas abandonadas y plantea que estos espacios rechazados, al no tener autoridad que las ordene, tienen funciones sociales particulares que, lejos de ser nulas, son actividades transgresoras libres de las disciplinadas y convencionalmente aceptadas normas de conducta urbanas.

Edensor enlista y aborda diversas funciones de las ruinas, posibilitadas por la libertad corporal que permite el espacio, algunas de las cuales son evidentes en los productos culturales que se analizan en este texto. En primer lugar dicho autor menciona que estos espacios pueden ser utilizados para la mera exploración, donde el explorador puede moverse arbitraria e irracionalmente a la deriva en todas direcciones, percibiendo el sonido irrumpido por el movimiento mismo del cuerpo. Quien penetra estos espacios experimenta la estética de la oscuridad, lo desconocido, lo degradado y la disonancia de una yuxtaposición de inesperados objetos. Muchos de ellos han sido dejados por otros

visitantes de corto o largo plazo o han sido desechados allí, y pueden ser revalorizados y extraídos por sus exploradores. Cabe mencionar que las puertas y las ventanas son los primeros objetos que se extraen de los edificios abandonados porque el material es valioso y puede ser vendido fácilmente. Lo cual deja al espacio vulnerable ante la entrada de cualquier ser humano y no humano. Por otra parte Edensor también menciona que la anarquía que se gesta en los espacios de relictos también permite la realización de arte urbano, la práctica de deportes urbanos, la realización de fiestas clandestinas, el consumo alcohol, drogas ilegales y para destruir objetos catárticamente.

### **El abandono en Ciudad Juárez: *Bola Negra* y *La Promesa***

Como ya lo he mencionado tanto *Bola Negra*, *El documental de Ciudad Juárez* como *La promesa* de Teresa Margolles muestran una imagen de Ciudad Juárez en torno a la violencia que ha caracterizado a esta ciudad desde hace unos años. Sin embargo, a diferencia de los medios masivos de comunicación, ninguno de estos dos productos culturales –incluidos en el ámbito artístico institucional mexicano– muestran ni siquiera un ápice de sangre, de muertos o agresiones humanas. En su lugar, ambos productos toman a las casas abandonadas de Ciudad Juárez como eje estético para generar una presentación de la situación urbana de la ciudad y una representación de su condición social.

En otras palabras puedo decir que, en términos del filósofo Charles Pierce (1884), las casas abandonadas son utilizadas tanto en el documental como en la instalación como índice y símbolo a la vez. Estas casas de interés social –ahora (des)interés social– que han sido deshabitadas son un índice, una registro tangible, del éxodo de sus habitantes ante la latente violencia física o psicológica que inunda cada rincón de la ciudad, aún dentro de las viviendas, que deberían ser un espacio de paz, tal como lo menciona Bachelard. Por otra parte, estas casas abandonadas son un símbolo del abandono y el desamparo político y jurídico que padece la sociedad. No es coincidencia que Luis Alfonso Herrera Robles (2007), por parte de la Universidad de Ciudad Juárez, haya publicado un libro acerca del desgobierno de esta ciudad y del abandono de una autoridad que vele por el bien de la ciudadanía.

Hablando específicamente del caso de *Bola Negra*, *el musical de Ciudad Juárez*, el documental entretiene treinta minutos de grabaciones del coro de jóvenes, con veinticinco minutos de imágenes de la ciudad desolada y desértica a plena luz del día, donde los protagonistas son las casas-habitación abandonadas en proceso de ruina. El documental utiliza como audio la obra musical compuesta y dirigida por Marcela Rodríguez, cantada por el coro de jóvenes. Al colocar esta compleja melodía, que incluye las frases del cuento de Mario Bellatín, las imágenes de la ciudad se van suturando y se convierten en una metáfora de una ciudad que desgarradoramente es “devorad[a] por sí misma”, que se derruye y se destruye, tanto material como socialmente. Sin embargo, sigue siendo habitada y muchos de sus habitantes trabajan en las maquiladoras, generando productos para que sean otros, unos cuantos, quienes se enriquezcan “hasta hartarse”, mientras frente a sus ojos la ciudad de la que se alimentan sigue moviéndose “descarnada pero viva”. Bellatín y Rodríguez muestran cómo la ciudad ya no puede dar cobijo, los síntomas del miedo y desasosiego no pueden ser disminuidos por ningún hogar, padeciendo una decena de asesinatos diarios en 2010. De hecho podría decir que los “rumores de carne de rata, envuelta en delicado sushi”, que igualmente se mencionan en la ópera, son justamente una metáfora de estos asesinatos, junto con otros crímenes que son anunciados en los siempre sobreestimados medios de comunicación.

Si Bellatín afirma que su documental es un homenaje para los jóvenes que han quedado sin futuro (Sevilla 2013), es posible interpretar que el coro que han seleccionado es un tesoro en medio de la desesperanza y el desamparo político, jurídico y hasta social en el que sobrevivieron los habitantes de Ciudad Juárez en los años más violentos. El coro está conformado por jóvenes vulnerables a convertirse en víctimas o agresores sociales, pero que han encontrado en este proyecto musical un eje de comunión y de igualdad, donde en medio de la entropía todos son parte de algo más grande y digno de contemplarse.

La interpretación anterior puede vincularse a la única escena donde el audio no es musical sino ambiental. La escena dura 10 minutos –del minuto 15 al 25– y muestra a

Mario Bellatín recorriendo nueve casas contiguas abandonadas. Aunque la pintura de sus muros exteriores no está corroída ninguna tiene puertas ni ventana, las cuales, tal como lo menciona Tim Edensor (2005: 5), son las primeras en ser retiradas porque pueden ser vendidas, y su desaparición vulnera el espacio permitiendo la entrada a cualquier persona incluyendo a Bellatín. Él penetra cada casa, la explora en términos de Edensor, camina lenta y arbitrariamente entre los escombros entre los que también hay basura, botellas de cervezas vacías, pedazos de loza, tierra, piedras, botes, bolsas, cajas, ropa... algunos de ellos probablemente pertenecieron a los propietarios de las casas y otros provinieron de quienes han entrado en ella como visitantes temporales. El sonido ambiental de la escena queda invadido por el golpe del viento en el micrófono y los pasos de Bellatín dentro de las casas. Él selecciona un objeto de cada vivienda y, uno a uno, los lleva cuidadosamente hasta el vano de la primera vivienda donde Marcela Rodríguez está sentada, fumando y observando el desértico paisaje. Pareciera que el escritor elige objetos que evidencian su relación con alguna persona que lo utilizó; entre los que hay un zapato de un niño pequeño, un bote de medicina, una lata de comida y un zapato de dama. Todos reunidos parecen ser un pequeño tesoro de humanidad en medio del deterioro y el caos, tal y como lo es el grupo de jóvenes seleccionados para el coro del documental.

Por otra parte está el trabajo de *La promesa* de Teresa Margolles que de igual forma toma como eje discursivo y estético estas casas abandonadas de Ciudad Juárez. Particularmente esta instalación logra generar en el espectador una sensación parecida a penetrar en un espacio abandonado. Margolles juega con la iluminación y con los escombros generando la experiencia de lo que Tim Edensor llama la estética de la oscuridad, lo desconocido y lo degradado (Edensor 2010:76). Sin embargo a diferencia de *Bola Negra*, aquí no hay ningún tesoro, ningún objeto más allá de tierra y piedras colocadas horizontalmente en la sala museística. El espectador observa lo que queda en la desolación, lo inerte, aquí ya nadie sobrevive, en este desierto de abandono ya nadie podría hacerlo.

Además, como se señaló anteriormente, en palabras de Bachelard una casa alberga y protege al sueño y al soñador y permite soñar en paz, además “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (2000: 30-37). Por tanto, si una casa se abandona, se abandonan los sueños y las ilusiones de estabilidad que ésta intentó resguardar. Se puede decir entonces que la casa demolida en *La promesa*, junto con las otras miles que fueron abandonadas por estar insertadas en un ambiente social hostil, no logró el cometido de resguardar los sueños de sus habitantes. El título mismo de la instalación de Margolles implica un anhelo, una esperanza y un compromiso de cumplir algo que se deseaba llevar a cabo en el futuro y que no se logró. En el texto de sala dice “*La promesa* fallida, el fracaso de un sueño, se hace visible en las huellas de una ciudad con más de 150,000 casas abandonadas” (MUAC 2012). No sólo la casa, sino toda Ciudad Juárez fue durante mucho tiempo una promesa, o mejor dicho una tierra prometida que atrajo a la inmigración. Sin embargo, la casa abandonada y triturada, que nos presenta Margolles es una huella del éxodo que se ha producido por la ola de violencia en esta urbe. Además, metonímicamente representa los anhelos que se construyeron, protegieron y albergaron dentro de ella y que han sido igualmente abandonados y triturados.

## Conclusión

El estudio de las imágenes de las ciudades permite mostrar los focos de atención que ciertos autores muestran y la manera en que varios de ellos coinciden. En este caso las casas abandonadas en la representación de Juárez son el punto de encuentro entre el documental *Bola Negra*, el documental de Ciudad Juárez y la instalación *La promesa*. Dónde, a pesar de las diferencias específicas de su propio medio, ambos utilizan el registro de estos espacios de relictos y lo amplifican semánticamente convirtiéndolo en una metáfora de la condición social que los autores perciben que se vive en Ciudad Juárez.

Por otra parte, ambos productos culturales muestran en estas casas una estética de deterioro y oscuridad que es similar a la de las ruinas industriales que Tim Edensor aborda. Además estas últimas son generalmente percibidas como cicatrices urbanas y las viviendas derrelictas constituyen una cicatriz aún más profunda que aún sangra las causas

de su abandono; ya que en lugar de ser un espacio de protección y paz –como Bachelard describe que debiera ser una casa-, se han convertido en un espacio que hace evidente el éxodo de quien las habitaba y el abandono de los sueños que se construyeron en ella.

*Bola Negra* y *La Promesa* son parte de la vertiente institucional artística mexicana, sus autores fueron atraídos por la cantidad de casas deshabitadas que encontraron en Ciudad Juárez, al punto de convertir este fenómeno en el eje de las dos obras. Si una persona conociera la imagen de esta ciudad sólo mediante estos dos productos culturales imaginaría que es una ciudad desierta y no una urbe industrial con más de un millón de habitantes.

## Bibliografía

- Auge, Marc (1994). *Los no lugares espacios del anonimato: una antropología de sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bellatín, Mario (2005). "Bola Negra". *Obra Reunida*, México: Alfaguara.
- Encyclopaedia Britannica (2014). "Juarez". Disponible en: <<http://0-www.britannica.com/millennium/itesm.mx/EBchecked/topic/307021/Juarez>>
- Herrera Robles, Luis Alfonso (2007). *El desgobierno de la ciudad y la política del abandono / Miradas desde la frontera norte de México*, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- La Jornada (2013). "Ciudad Juárez dejó de ser la ciudad más peligrosa del mundo". *La Jornada*. 1 oct. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2013/10/01/politica/017n2pol>>.
- Lynch, Kevin (2000). *La imagen de la ciudad*, México: Gustavo Gili.
- Martí, Antonio (2005). "Literatura comparada", en Llovet, Jordi et al. (eds.). *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel, pp. 333-406.
- Museo de Arte Universitario (2012). *La promesa*, una instalación *in-situ* de Teresa Margolles.
- Real Academia Española (2001).. *Diccionario de la Lengua Española*
- Rodríguez Marcela y Mario Bellatín (2012). *Bola Negra el musical de Ciudad Juárez*. En Chinga Producciones y Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA.
- Observatorio de Seguridad y Convivencia Ciudadanas del Municipio de Juárez (2011). *Homicidios*. Disponible en: <http://observatoriodejuarez.org/dnn/Estadisticas/Homicidios.aspx>.
- Pierce, Charles (1884). "¿Qué es el signo?". Uxía Rivas (trad.) (1999). España, Universidad de Navarra.
- Rápale, Ricardo (2013). "La X de ciudad Juárez". *El universal*. 27 mayo. Disponible en: <<http://www.eluniversalmas.com.mx/editoriales/2013/05/64699.php>>.
- Sarriya, Nidya (2009). "Femicides of Juárez: Violence Against Women in México". *CommonDreams*. Disponible en: <<http://www.commondreams.org/view/2009/08/03-8>>.
- Sevilla, María Eugenia (2013). "Bola Negra: Homenaje a la juventud sin futuro". *Pro ópera* 21/2: 24-25.

---

## RESUMEN

El presente artículo analiza la manera en que el documental *Bola Negra -el musical de ciudad Juárez* y la instalación *La promesa*, construyen la imagen de la ciudad fronteriza de Juárez, utilizando como eje discursivo las casas abandonadas de la urbe.

Palabras claves: Ciudad Juárez – abandono – imagología – ruinas contemporáneas – estudios visuales

## ABSTRACT

This article analyzes how the documentary *Bola Negra: el musical de ciudad Juárez* and the installation *La promesa* build the image of the border city of Juárez, using the abandoned houses of this metropolis as their discursive axis.

Keywords: Ciudad Juárez – abandonment – imagology – contemporary ruins – visual studies

---

## LOS ESPEJISMOS FRONTERIZOS O DE CÓMO EL BUENO, EL MALO Y EL FEO QUISIERON CONQUISTAR MÉXICO Y NO PUDIERON...

por Araceli Rodríguez López<sup>1</sup>

---

La frontera de México con los Estados Unidos ha sido, desde que comenzó la conformación de ambos estados, el escenario de constantes y conflictivos encuentros: desde el cruce bilateral en pos de la ilusión de lo que hay “al otro lado” hasta una guerra internacional.

Este complejo espacio ha sido continuamente reconfigurado desde múltiples discursos, entre ellos el literario. El concepto de *frontera* no es indiferente a la “aparición” de una literatura que es nombrada mediante ese referente, al contrario, la marca como espacio de la palabra multicultural, metáfora o respuesta crítica. La definición de una *literatura de frontera* es problemática, dado que debe ir más allá de la temática. Luis Humberto Crosthwaite (1962, Tijuana, Baja California), se une a autores como Rosario Sanmiguel, Mario Anteo, Gabriel Trujillo, Roberto Castillo Udiarte, Francisco José Amparán, Antonio Di Bella, Humberto Félix Berumen, Edmundo Lizardi, Rafa Saavedra, Regina Swain, Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Joaquín Hurtado y Olga Fresnillo como parte de una segunda generación de escritores del norte, antecedida por la de Federico Campbell, Jesús Gardea, Rosina Conde Zambada y Daniel Sada. No obstante la etiqueta, es claro que entre los integrantes de estas listas hay considerables diferencias literarias.

Según María Socorro Tabuenca (1997), la conceptualización de una frontera entre México y Estados Unidos desde la literatura ha debido rebasar el aspecto geográfico e intenta asentar la convivencia de diversidades lingüísticas, ideológicas, culturales y discursivas. Tabuenca conjunta en sus conceptos de frontera y de la literatura que se produce en o sobre ella diversas visiones, como las de Gloria Anzaldúa, Homi Bhabha, Rolando Romero, Juan Bruce-Novoa, Néstor García Canclini y Guillermo Gómez Peña:

Como se ha observado en esta revisión bibliográfica del discurso teórico-crítico, la frontera percibida desde Estados Unidos es una frontera textual –teórica– más que geográfica. Sus estudiosos y estudiosas utilizan la metáfora fronteriza con la intención de abrir un espacio a lo multicultural de ese país y borrar los límites geográficos por medio de los textos o por medio de performances. Otros/as transforman el espacio del Aztlán de los años sesenta y setenta en la frontera, dados los múltiples límites geográficos, culturales, ideológicos y lingüísticos que se han cruzado. Otros/as más utilizan la frontera real para construir un discurso alternativo chicano y denunciar la hegemonía centralista tanto de Estados Unidos como de México; su frontera es “una herida abierta”, como menciona Anzaldúa, y además un sitio de búsqueda de las raíces. Las últimas percepciones, como las de Rolando Romero y Bruce-Novoa, consideran a la frontera un sitio dinámico tanto geográfica como textualmente, sin necesidad de ser “ni una cosa”, “ni la otra” –ni edén, ni infierno, ni únicamente tropo, ni sólo geografía (1997: 92).

En la obra de Luis Humberto Crosthwaite la frontera es un espacio constante, metáfora y referente a la vez, figura y realidad que da forma a voces y miradas diversas: desde su primer libro de cuentos, *Marcela y el rey, al fin juntos* (Joan Boldó y Climent Editores, 1988), hasta su última novela: *Tijuana. Crimen y olvido* (Tusquets Editores, 2010), las historias de Crosthwaite tienen lugar en una Tijuana que objeta los límites entre la ficción y la realidad.

---

<sup>1</sup> Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana y docente-investigadora en la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha co-coordinado los libros “Entrecruces: cine y literatura” y “Escrituras del yo: conjeturas”.

La bibliografía de Luis Humberto Crosthwaite incluye también *No quiero escribir no quiero* (Centro Toluqueño de Escritores, 1993); *Mujeres con traje de baño caminan solas por las playas de su llanto* (Universidad Pedagógica Nacional, 1990); *El gran pretender* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1990); *Lo que estará en mi corazón* (EDAMEX/INBA, historia oral, 1994); *La luna siempre será un amor difícil* (Corunda, 1994); *Estrella de la calle sexta* (Tusquets Editores, 2000), *Idos de la mente - la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (Joaquín Mortiz, 2001); *Instrucciones para cruzar la frontera* (Joaquín Mortiz, novela, 2002), *Aparta de mí este cáliz* (Tusquets Editores, 2009); en toda su obra el espacio es el de la frontera, los personajes son figuras que la viven y la conforman, y en ellos se pueden identificar diversas manifestaciones de los grandes sistemas culturales que fundan su existencia. Casi todos los acercamientos críticos que se han hecho a su literatura parten de las relaciones que abre la frontera: en *El gran pretender*, por ejemplo, estudiosos como Elizabeth Vivero (2003), han observado un icono de la literatura de la frontera, que se caracteriza por mostrar las costumbres y el lenguaje de un grupo específico, los cholos, que constituye en sí mismo un grupo marginado en el propio espacio fronterizo. En su estudio de tres narradores mexicanos (Cristina Rivera Garza y Guillermo Fadanello, además de Crosthwaite), la investigadora se ha centrado en las posibilidades de representar, a través de los personajes marginales, una relación entre el centro y la periferia y en cómo esos personajes asumen su marginalidad de manera diferente pero con dos coincidencias: en las tres novelas revisadas los personajes se niegan a incursionar definitivamente en el centro, se saben el *otro* y en los tres casos se mantendrán en un silencio amenazante para la agrupación central.

En este artículo nos interesa observar un rasgo particular de la marginalidad de la frontera de Luis Humberto Crosthwaite: consideramos que si en efecto los personajes se niegan a buscar su inclusión en “el centro” es porque, en muchos casos, ellos viven su espacio como central e invitan al lector a imaginarlo lúdicamente como tal. En este sentido revisaremos uno de sus primeros relatos, “Where have you gone, Juan Escutia” que forma parte de *Marcela y el rey, al fin juntos*, y relata la historia de tres soldados estadounidenses, Bobby, Jesús (sin acento) y Jackson Washington The Third, en su incursión al lado mexicano de la frontera. Es un texto que juega con/se construye a partir del imaginario que ha dado paso a las figuras estereotípicas de los mexicanos y los estadounidenses que se encuentran en ese espacio común que es Tijuana. Este cuento es una muestra de clichés, estereotipos y prejuicios que se tropiezan y cuestionan durante una pícara o ingeniosa<sup>2</sup> puesta en escena que recrea uno de los enfrentamientos más importantes entre México y Estados Unidos: la invasión estadounidense ocurrida entre 1846 y 1848.

Las imágenes que se configuran en este relato hurgan la conflictiva relación entre lo mexicano y lo estadounidense tanto en el momento de la batalla del Castillo de Chapultepec en septiembre de 1847 como en el actual. Se trata de imágenes que podemos observar como representaciones imagotípicas dado que:

Éstas son representaciones cuya característica esencial es la de manipular enunciados empírico-referenciales, seleccionándolos y colocándolos bajo distintos prismas, y que simulan poseer cierta referencialidad sin que en realidad sean de naturaleza referencial. Sería inútil, pues, esforzarse por demostrar de manera simple la distancia entre las representaciones imagotípicas y la realidad empírica.

---

<sup>2</sup> Pícara o ingeniosa en su sentido de astuta, hábil, maliciosa, que se entronca con un cierto jugueteo que los textos de ficción entablan con el lector común y con el lector crítico. En ese sentido, la construcción de la obra de muchos autores de metaficciones es irónica y presentan un juego que en el caso de Crosthwaite no tiene que ver con lo cómico o el humor sino con el ingenio o la picardía (el *Witz* de Freud). Para Mario Perniola (2008: 199-204), el *Witz*, o ingenio, que Freud plantea en *El chiste y su relación con el inconsciente*, a diferencia de lo cómico y del humor, crea, para eludir el conflicto con el inconsciente, una situación de compromiso: el chiste. Lo cómico degrada lo opuesto, el humor lo asimila y neutraliza lo penoso, lo cómico se realiza entre dos personas (quien degrada y quien es degradado), lo humorístico con una sola. En cambio lo ingenioso implica la participación de tres personas (quien inventa el chiste, quien es objeto del chiste y quien lo escucha). Estas diferencias básicas se asimilan a lo que el artista hace mediante la creación de obras poéticas. La obra está destinada a ser vista, escuchada o leída por alguien más, y la percepción será también similar a la del chiste: el lenguaje es también elemento importante en el conflicto, ya que tanto obra como chiste toman cuerpo en una entidad lingüística estable, no intercambiable, pero que contiene una doble significación, la literal y una oculta que es la que “rompe” la identidad intrínseca de las palabras (que son tomadas como cosas) y la que provoca la risa sardónica.

En cambio, según Leerssen, el imagólogo debería concentrarse en los efectos de esa pretendida referencialidad que las caracteriza (Gnisci 2002: 361-362).

El texto de Crosthwaite atrae diversos imaginarios relacionados con los participantes en la batalla de Chapultepec, la histórica y la imaginaria, desde Juan Escutia –ya enunciado en el título–, el ejército estadounidense encabezado por Winfield Scott, hasta los habitantes de la Tijuana actual: el cantinero, la prostituta de cantina y el cantante de música norteña. Leerssen afirma que “uno de los puntos firmes de la imagología es que el contenido de verdad de una determinada *image* no tiene importancia, porque la característica principal de una *image* consiste en cambio en su valor de reconocimiento (*recognition value*)” (Gnisci 2002: 361). Y de ello parte Crosthwaite para su recreación: el efecto del texto depende del reconocimiento de tales imágenes y de que se logre compartir la mirada que saca a relucir las creencias subyacentes en ellas. Los estereotipos serán el lugar común para tales miradas.

Asumiremos el estereotipo desde un punto de vista descriptivo que abarca diversos niveles de realidad (Dufays 2002: 117): así, se puede observar como expresión lingüística, como encadenamiento predicativo y como representación temática, ideológica o icónica, entre otros aspectos. Lingüísticamente abarca sintagmas-clichés, tópicos, dichos y proverbios cuyo contenido es aceptado de manera supuestamente universal; en cuanto a la sintaxis narrativa, Dufays habla de la sucesión, el encadenamiento de momentos, micro-acontecimientos o incluso temas que constituyen el relato y que en los casos de los estereotipos son repetidos o resultan muy familiar para el lector; en cuanto a los temas, se trata de las ideas subyacentes, las opiniones compartidas: “una doxa, una creencia, una generalización asumida como verdadera, una imagen mental colectiva asociada a una categoría de personas o de objetos” (Dufays 2002: 117).

En “Where have you gone, Juan Escutia” encontramos imágenes que, desde un punto de vista “fronterizo” –no porque se trate de una mirada desde un punto de vista neutral ideológicamente, sino porque se ubica entre la referencia empírica y la creación ficcional–, nos hablan de las dos naciones que conforman este límite: para el lado mexicano se atraen los espejismos de la Historia que nos han enseñado los maestros en la escuela, la que se relaciona con las preconcepciones de nación y se recuerda conforme a las estampitas que venden las papelerías y se festeja con rituales poco trascendentes en los días feriados, esa Historia que construye ciertas convicciones que dolorosamente descubrimos deformadas conforme llega la adultez. Para el lado de los Estados Unidos, se presenta, a través de un imaginario mediático, la visión de una sociedad en busca del *american way of life* (los gringos convencidos de que su destino es triunfar), que también se muestra vacía.

En el relato, en el nivel de la expresión lingüística la frontera se presenta a través de dos anuncios que ya la definen: “CONOZCA LA FRONTERA MÁS VISITADA DEL MUNDO” (Crosthwaite, 1988: 27 y 29); también toma forma a través de dos breves descripciones de un espacio que son más que una estampa, una vivencia y un sentido, al tiempo que una sucesión de clichés:

La avenida Revolución es una calle importante. Por ahí pasan todos aquellos turistas que se ponen a merced de los mejores vendedores. Hay casas de Money Exchange, cabarets, burros rayados, fotógrafos, una enorme variedad de curiosos shops y señoras de Oaxaca, vende-flores, con sus niños amarrados a la espalda. En la Revolución también está el World Famous Tillies, el Jai Alai y el hotel donde preparaban las mejores ensaladas César (Crosthwaite 1988: 27).

El callejón Coahuila y sus alrededores se encuentran en la parte norte de la ciudad, a tres cuerdas del Centro, y presenta los siguientes atractivos: cantinas, mujeres, hoteles, cantinas y mujeres (v. g. Las Coronelas, El Chicago Bar, las Chabelas, El New York). Es lo que en ciudades del sur se conoce como zona roja o “de tolerancia” (Crosthwaite 1988: 29).

A partir de los clichés reconocemos la típica ciudad fronteriza, Tijuana, dado el eslogan que la define: la “más visitada del mundo”, espacio importante y con una escenografía en perfecta correspondencia con lo que se asocia con lo mexicano. Las descripciones de Crosthwaite parten de esta primera mirada estereotípica y con ello se logra el reconocimiento: la sucesión de elementos da la completud a la imagen que podría condensarse en una sola idea con dos vertientes: es una ciudad preparada para el turismo (y cuenta con su Centro “tradicional” –todo aquello que un turista espera encontrar– y su zona roja –con todo aquello que el otro turista espera encontrar). El desglose de las descripciones acentúa la idea y al mismo tiempo la hacen más cercana, con ello el tercer nivel se vuelve casi inevitable: desde el norte y desde el sur, Tijuana es una ciudad donde se reúne lo mexicano con lo gringo, es la ciudad perfecta para el “desmadre”, es el prototipo de la frontera, es zona libre... y esta idea será la base para que sus habitantes, pasajeros y no tanto, interactúen.

### **El bueno, el malo y el feo**

Los tres “soldaditos” que participan en la historia son caracterizados como los protagonistas del filme de Sergio Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo*, de 1966, en el que Clint Eastwood hacía del bueno. Al mismo tiempo representan –estereotípicamente– a tres de las poblaciones con más interacción con México: Bobby es “el güero-bueno”, Jesús, “el moreno-malo” y Jackson “el negro-feo”. Con la sola adjetivación se activan dos imaginarios: por una parte, el que proviene del cine *western*, del italiano y por ende del clásico norteamericano, y por otra, el de los chistes donde se compara el accionar de tres personajes de diversa nacionalidad o raza. Ambos imaginarios son apenas aludidos a través de los nombres que se usarán a lo largo del relato, sin embargo exponen abiertamente los sobreentendidos que constituyen a los tres personajes.

La imagen mental que se relaciona con “un güero, un moreno y un negro” es claramente racista y activa los estereotipos a los que se asociará cada personaje. Si bien durante el relato no se desarrollará una situación como la de los chistes de este tipo en los que generalmente los tres representantes de diversos grupos humanos se enfrentan entre ellos de manera directa –como tampoco se relaciona con el argumento de la película de Leone–, sí se presenta cómo cada uno de los personajes va reaccionando ante una misma situación: los tres soldaditos cruzan juntos la frontera en búsqueda de diversión, entran a una cantina y, a pesar de sus diferencias, los tres terminan igual: “tres manchas en el piso” (Crosthwaite 1988: 33). La llegada a la cantina es descrita así:

Los gringos entran. La música se detiene. Miradas hacia ellos. Alguien escucha el sonido de espuelas marcando el paso: es la imaginación de un borracho. Los ojos de Bobby recorren la sala. “Ojos de fría plata”. Enciende un cigarro con una cerilla que raspa en su pantalón. El moreno-malo escupe. El negro-feo dice algo en un inglés neoyorquino que nadie comprende. Caminan al mismo tiempo sin darle la espalda a los parroquianos. Bobby se para frente al cantinero (Crosthwaite 1988: 29).

Como en los chistes de nacionalidades, en el relato los rasgos asociados a cada personaje a partir del adjetivo son los que activan el estereotipo. Como imagotipos, ya hay un simulacro referencial, que se acentúa aún más cuando se trata del chiste, pues éste funciona “cínicamente”, según Jan Gustafsson:

aún estando convencidos de que los estereotipos sobre los diversos colectivos de, por ejemplo, negros, judíos, rubias, isleños, gallegos, etc., no tienen ninguna relación con cualquier otra realidad fuera de la imaginada y creada por el estereotipo mismo, aún así, podemos perfectamente reírnos de los chistes construidos a base de los estereotipos (2004: 144).

Y esto se debe a que:

el estereotipo posee un fuerte potencial de intertextualidad connotativa, con lo que funciona como un relato 'iceberg' cuya mayor carga semántica permanece sumergida e invisible. Bajo la superficie [...] se presuponen una historia y una explicación: el fondo narrativo que sustenta y explica la razón de ser y la veracidad del estereotipo (2004: 145).

En "Where have you gone, Juan Escutia" esta historia está presente y nos hace preguntarnos desde qué punto de vista se hace el chiste, a quién se dirige y cuál es su objeto. Podríamos conjeturar que se trata de un relato enunciado desde esa mirada fronteriza, dirigido tanto al norte como al sur en un movimiento de doble mensaje<sup>3</sup>. En el relato de Crosthwaite el racismo implícito en estas palabras es apenas una parte del gran chiste que se nos está contando: el lado derrotado, el mexicano, contagia de derrota al otro, lo vence sin resultar ganador.

En cuanto al segundo imaginario que hemos señalado, el de las películas del viejo oeste, el relato acude y desdibuja constantemente, como el *spaguetti western*, los principios del género clásico que, según Emiliano Fernández:

da cuenta de la construcción de una civilización, la civilización estadounidense [...] en esta primera etapa de la historia [...] Al bueno protagonista, generalmente un ranchero, un sheriff, un colono, un inmigrante, un soldado que lucha en la guerra civil, etc. se le contrapone el/ los malos de turno, generalmente indios y casi nada más (hay muchas excepciones, pero los antagonistas siempre son demasiados caricaturescos y/ o estereotipados, y tienen poca pantalla). Ideológicamente estos primeros westerns son militaristas, chauvinistas/ patrioterros (sean para el lado de la Confederación o para el de la Unión), asexuales, extremadamente religiosos, refuerzan un sentido de comunidad que busca una organización orgánica/ burocrática, y están marcados por una impronta anti- indígena (2005).

La alusión a *El bueno, el malo y el feo* reconfigura la visión de los estereotipos que hemos venido comentando ya que atrae el discurso del *spaguetti western* que en sí mismo era metadiscursivo: un western que trataba del western y que no buscaba el embellecimiento del proceder de los personajes, sus engaños y artimañas son simplemente eso, sus formas son violentas y burdas sin mayores justificaciones, no hay buenas costumbres ni patriotismo que filtren sus acciones, ni búsqueda de redención por parte de los protagonistas. En "Where have you gone, Juan Escutia" aparecen los antihéroes del *spaguetti western*:

un tipo que si bien comparte un cierto afán de justicia con el héroe clásico, y hasta se sigue moviendo en el vacío geográfico, se diferencia de aquel por una moral ambigua, ambivalente, pluralista, pragmática, solipsista, sardónica y misantrópica (Fernández 2005).

Bobby es Clint Eastwood, "habla sin mover los labios, poco y casi en murmullo; se fuma un cigarro en menos de un segundo" (Crosthwaite 1988: 26); y, como el protagonista sin nombre de la película, asume su destino sin cuestionarse. En el relato de Crosthwaite encontramos un recuadro dedicado a cada uno de los actores de la historia donde se cuenta un hecho determinante que los marcó a los trece años a todos, en el caso de Bobby es el sermón que su padre, un reverendo evangelista, compuso en alabanza a su ejemplaridad, halagos que fue corroborando al paso de los años, mientras pasaba de héroe deportivo a soldado ejemplar:

---

<sup>3</sup> Tomamos el término de Anna María Fernández Poncela, quien estudia el chiste en relación a los prejuicios y estereotipos sexistas y encuentra que, a diferencia de otro tipo de enunciaciones como los refranes, el chiste posee la capacidad de desvalorizar de manera inversa: son chistes que al mismo tiempo denigran y valoran a las dos partes involucradas. Se trata de chistes donde ninguno de los participantes tiene final feliz.

en el ejército, su heroísmo se hizo ver justo cuando sintió un rifle automático en sus manos. Lo condecoró el mismísimo presidente. Nadie mató más nicaragüenses ni palestinos. Nadie destruyó más casas ni tantas familias. Todo en nombre de truth, justice and the american way: igualito que supermán (Crosthwaite 1988: 26-27).

Para este protagonista, antihéroe como sus acompañantes, no tienen verdadera importancia las motivaciones nacionalistas: es lo mismo golpear en el hockey o en el fútbol que disparar, y es lo mismo que sea contra palestinos o nicaragüenses. En el relato no se le da mayor importancia al hecho y se enclava a Bobby en una nueva batalla: al igual que el bueno de la película de Leone, toda la ideología patriota y racista que se oculta en el accionar del ejército estadounidense se concentra y exhibe como una mera búsqueda de dominio y Bobby se enfrenta, como humano cuyo éxito no es más que una serie de acciones superfluas o repugnantes, a otros humanos con similares historias de fracaso enmascarado.

En su inicio, el relato presenta una “nota del autor”, en ella este autor ficcionalizado narra cómo al entrar a la secundaria un maestro le dijo a su grupo escolar que los niños héroes habían perdido la batalla de Chapultepec y con ello él y sus compañeros se sintieron defraudados, engañados y perdieron la inocencia. La derrota de los niños se suma a una serie que recorre todo el texto: la derrota invertida en el paralelismo entre la batalla histórica y la que se libra entre los tres soldaditos y los habitantes de la zona roja de Tijuana, las historias personales de estadounidenses y mexicanos, la de los vaqueros y el *american way of life*, la del sueño americano.

Toda la carga ideológica nacionalista desde el punto de vista mexicano también permanece bajo el agua y apenas se observa la punta del iceberg: los niños héroes y Juan Escutia son los estereotipos que, desmitificados desde el inicio, cobijan el accionar del cantinero y las muchachas que terminarán robando a los tres soldados borrachos, un “triumfo” que se asimila a derrotar al ejército de Winfield Scott. La ironía inicial, la que se basa en el humor que asimila y neutraliza lo penoso, o que lo degrada, se consolida en lenguaje: un texto que funciona a la manera de los chistes con doble mensaje: una agresión de doble vía, donde no hay “final feliz para nadie” (Fernández, 2011: 323).

En “Where have you gone, Juan Escutia”, Luis Humberto Crosthwaite va sobreponiendo capas de convencimientos frustrados, de estereotipos degradados y desmitificados, para hablar de esa sensación de derrota constante que es la vida, a veces. Una derrota que sólo puede apreciarse cuando no se está de ninguno de los dos lados de la frontera.

## Bibliografía

- Crosthwaite, Luis Humberto (1988). *Marcela y el rey al fin juntos*, México: Joan Boldó i Climent, Editores.
- Dufays, Jean-Louis (2002). “Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma”, *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento. Teoría de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la expresión literaria*, 196: 116-126.
- Fernández, Emiliano (2005). “El spaghetti western como doble superación: causas y consecuencias”. Disponible en: <<http://www.spaghettiwesterns.com.ar/lecturas.htm> en marzo de 2014>
- Fernández Poncela, Anna María (2011). “Prejuicios y estereotipos. Refranes, chistes y acertijos, reproductores y transgresores”. *Revista de Antropología Experimental* 11: 317-328. Disponible en: <<http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2011/22fernandez11.pdf>>.
- Gnisci, Armando (2002). *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Mondadori.
- Gustafsson, Jan (2004). “El cronotopo cultural, el estereotipo y la frontera del tiempo: la preterización como estrategia de representación del ‘Otro’”, *Cultura, lenguaje y representación*, 1: 137-147. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/CLR/article/viewFile/106029/148007>>.
- Perniola, Mario (2008). *La estética del siglo veinte*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro (1997). “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, *Frontera Norte*, 9: 18
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. (2003). “La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza”. Tesis UAM-I.

---

**RESUMEN**

En este artículo observamos la reconfiguración lúdica de algunos estereotipos sobre la relación fronteriza entre México y Estados Unidos que expone Luis Humberto Crosthwaite en su relato "Where have you gone, juan escutia".

Palabras clave: L. H. Crosthwaite – estereotipo – frontera – spaghetti western – derrota

**ABSTRACT**

In this article, we look at the playful reconfiguration of some stereotypes about border relations between Mexico and the United States exposed by Luis Humberto Crosthwaite in his story "Where have you gone, juan escutia".

Keywords: L. H. Crosthwaite – stereotype – border – spaghetti western – defeat

## PRESENTACIÓN

Mónica Marinone<sup>1</sup>

En el *Quijote* nada es lo que parece: una venta es un castillo, un rebaño es un ejército, unos odres de vino son unas cabezas de gigante, unas mozas del partido o ramerías (que con perdón así se llaman) son unas princesas, y una novela de tercera persona es de primera. ¡Que si qué! Treinta veces cuando menos en el curso de su libro, en una forma u otra, Cervantes nos va refrendando el “no quiero” del comienzo para que no nos llamemos a engaño y no lo vayamos a confundir con los novelistas del común que vinieran luego, a él que es único, y nos vayamos con la finta (como dicen en México) de que lo que él cuenta fue verdad y ocurrió en la realidad y existió de veras el hidalgo de la Mancha.  
Fernando Vallejo, *El gran diálogo del Quijote*

Ha sido estudiado: la enunciación política es inseparable de la construcción de un adversario y del enfrentamiento discursivo, sustentándose en una posición adversativa, en fin, es inseparable del *agon*. El fragmento que incluyo como epígrafe corresponde al volumen *Peroratas* (2013: 88) y si no se inscribe en el campo del discurso político, muestra en su brevedad una modalidad que impregna con grados de mayor y menor énfasis los *juegos agónicos* de Fernando Vallejo. La frase “¡Que si qué!” incluye bruscamente a un destinatario—oyente (*tú* que el *yo* reclama en una situación comunicativa) cortando por segunda vez una reflexión (el primer corte es la aclaración entre paréntesis) que se anuda al “no quiero”. Esta frase es destacada por Vallejo como uso que Cervantes refrenda (“el genio de Cervantes” según indica en *Logoi*). Aunque el título mismo de dicho volumen, *Peroratas*, prepara al lector para la molestia, una incomodidad que suele acometer ante sus textos: leer a Vallejo es, a veces, un reto al que se nos enfrenta desde unos títulos que abren el arco a lo que vendrá y es inherente, como efecto pretendido, a sus gestos intranquilizadores. Un reto interesante, sin dudas, cuando se estudian provocadoras escrituras de este continente afanadas en búsquedas *genealogistas* en el sentido que Michel Foucault atribuye a esta palabra cuando lee a Nietzsche,<sup>2</sup> es decir, búsquedas que asedian valores, una moral, el conocimiento, desde la insistencia en observar “meticulosidades y azares de los comienzos”, en prestar “atención escrupulosa” al registro de aquello concebido como los “bajos fondos” de dichos fundamentos (son frases de Foucault). Se trata de escrituras que aun emplazadas en un presente reconocible, envían a ciertas oscuridades de la modernidad o escenario tras el que reverberan convicciones, interrogantes e incertidumbres. Por ejemplo, reparar en el archivo ilustrado si se estudia

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la UBA, Magister *Artis* y Profesora en Letras por la FH-Universidad Nacional de Mar del Plata donde se desempeña como profesora (CELEHIS) y dirige el Doctorado en Letras. Es profesora invitada por universidades nacionales y extranjeras, y miembro de consejos editoriales de sus revistas. Ha publicado los ensayos *Escribir novelas. Fundar naciones* (1999) y *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación* (2006), siendo una de los especialistas convocados para actualizar el *Diccionario General de Literatura Venezolana*. Publica ensayos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales; ha coordinado antologías y, en colaboración, tres volúmenes internacionales que constituyen una serie sobre Latinoamérica.

<sup>2</sup> Cito de modo completo: “hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento [...] será insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención escrupulosa a su irrisoria mezquindad; prepararse a verlos surgir, al fin sin máscaras, con la cara de lo otro; no tener pudor en ir a buscarlos allí donde están —registrando los bajos fondos—; darles tiempo para ascender del laberinto en el que jamás verdad alguna los ha tenido bajo custodia” (Foucault 1997: 23).

al controversial Vallejo o a otros escritores latinoamericanos también *excesivos*, eruditos y *logorreicos* (pienso en el venezolano Denzil Romero) parece una tentativa superadora de categorizaciones que persisten sólo en la descripción de sus retóricas y desconsideran resonancias con ciertas *epistemes* intensas como ésta. Me refiero a sus legados y paradojas, sus fuerzas inspiradoras y sus contradicciones, ciertas banderas como la utilidad o el “valor” del pasado (de la Historia), la promesa de felicidad futura o el afán de perfectibilidad, pero también un espíritu *crítico*, entendida dicha palabra como separación mediante la reflexión y la autorreflexión siempre fundadas.

Por otra parte, la referencia al *Quijote* del epígrafe contribuye, como clave, a la comprensión de dichos *juegos*, que si aparece expuesta como muchas otras (“nada es lo que parece”), insta no sólo en una familia tutelar, sino en un terreno ambiguo, que por ello solicita ir más allá, *salirse de* la convención (y recordemos que *exceso* por acepción es rebasar, entre otros, *modum*). Precisamente la noción de límite, asociada a la razón moderna, esa condición necesaria según E. Kant para adquirir certeza de lo real, se ve implicada en el *exceso*, tendencia/ marca asumida por Vallejo que la sola mención de algunos de sus títulos pone en escena: *La puta de Babilonia* (2007) es un ejemplo eficaz. Vale aclarar que se trata de una expresión con que los albigenses denominaban a la Iglesia de Roma según el “Apocalipsis”, frase que si resume la reprobación de lo eclesiástico (sus jerarquías, la posesión de bienes por parte del clero, etc.), a su vez fija el lugar desde donde se ha de enunciar, lugar de lo contencioso, del puro antagonismo y la irreverencia, aunque también de la persecución: los albigenses fueron objeto de una cruzada ordenada por el Papa Inocencio III en 1209. Y Voltaire resuena... Pienso, es claro, en su *Tratado sobre la tolerancia* escrito a raíz del asesinato de Jean Calas, en 1763, “con la espada de una justicia” impulsada por el fanatismo religioso. La modalidad irreverente de Vallejo es un puro regodeo en el *exceso* desde lo más visible, la expresión desinhibida como euforia de lo inconveniente.

Es hora de decir que esta *Presentación*, iniciada a partir de los ensayos o de estudios de largo aliento de Vallejo, obedece al menos a dos razones: por un lado intenta un desplazamiento de los textos-objeto (biografías y novelas) trabajados por los autores que participan de este *Dossier* y, por el otro, una lectura somera de lo menos indagado en general (dichos ensayos y estudios), sin embargo sumamente productivo para explorar las nociones del título (*exceso* y *agon*) que, impulsadas por una vocación *proteica*, desde mi punto de vista, orientan esta escritura. *Logoi* (1983), *La tautología darwinista* (1998), el *Manualito de Imposturología Física* (2004), *La puta de Babilonia* (2007) y *Peroratas* (2013), a veces muy controversiales como las novelas consagratorias, difieren en su factura volviendo visible, en conjunto, esa vocación (esa posibilidad) que encadeno a la idea de *ficción*<sup>3</sup> y a un reconocimiento del peso del lenguaje como claves para leer e interpretar a Vallejo. Vocación que implica la *escritura* como ámbito de cruce –de discursos, textos y voces– donde el *yo* es zona de seguridad y *lugar común*, si pensamos en el ensayo como forma, por ejemplo, que deseo destacar tanto por su refinado rigor investigativo, como por la pulsión interpretativa a él ligada, el *eros pedagógico* y el trabajo detenido, esmerado en ciertas zonas donde el lenguaje alcanza un espesor discursivo que recuerda *El río del tiempo*,<sup>4</sup> los cuales suelen naturalizarse en el acto de lectura o perderse de vista tras un tono coloquial obsesivo y en ocasiones soez.

*Logoi* se alza por índole, disposición e intereses, como principio activo en este dominio complejo que me interesa. *La tautología...* y el *Manualito...* se aproximan por cuestiones y diseño; *La puta de Babilonia* se aleja del resto para acercarse a la narrativa literaria. *Logoi* y *La puta de Babilonia* serían los extremos antagónicos (formalmente hablando) de un arco, aunque hermanados en su afán monumentalista. Todos, incluida la compilación de “artículos, discursos, conferencias, ponencias, prólogos y presentaciones de libros y películas” de *Peroratas* (volumen cuya cualidad es lo diverso por ser una compilación) parecen ensayar (en el sentido francés de *tratar* y en honor a Montaigne, otro padre de Vallejo), de modo más o menos directo, la “conjura” de una quimera: el origen como estabilidad deseada/construida. Y, *mutatis mutandis*, aúnan el registro esclarecedor con

<sup>3</sup> De *fin-go- fin-xi- fictum* (formar).

<sup>4</sup> Este volumen lo componen: *Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*.

un arremeter contra concepciones, discursos de autoridad y relatos sacralizados en Occidente (desde la originalidad y el historicismo, a las religiones –cristianismo y religiones semíticas– y la Iglesia católica en particular, pasando por las ciencias –biología, física–). Contra una modernidad y su afán fabricante de órdenes y sistemas diría, aun del lenguaje y tal como gustaba indicar a los pensadores franceses, en beneficio de reescribir y discutir, de levantar archivos empezando por franquear prohibiciones lingüísticas (y el epígrafe de algún modo vuelve a operar (“unas mozas del partido o rameras (que con perdón así se llaman)”), para ir hasta el fondo de lo posible (y recuerdo a Foucault [1986: 34] leyendo a Sade). “El idioma no se inventa: se hereda” (1983: 22) sentencia en *Logoi*, y el estudio de las palabras, de una densidad que su instauración histórica, es decir, su uso continuo desactiva o pervierte, es uno de los motores de sus búsquedas: “he aquí uno de los incontables ejemplos de cómo las palabras aparentemente más inocentes pueden engendrar en biología los más grandes enredos [...]: la palabra *adulto*” (Vallejo 2002: 224-231), y dedica varias páginas de *La tautología* a explorar la *impertinencia* de dicho término en las teorías evolucionistas. De ahí la importancia que he atribuido a los títulos, y si jugamos su juego, en la serie de ensayos *tautología*, *puta* y *peroratas* podrían ser absorbidas por *imposturología* (a sí mismo aplicada<sup>5</sup>), neologismo que fija el lugar de lo contencioso y la irreverencia ya indicados, pero también dirige a *Logoi*.

Raymond Williams ha señalado: “La crítica verbal ruidosa o vehemente (e incluso muy fuerte y persistente) se describió por lo común como violenta dentro del supuesto de lo ‘indócil’, y no, pese a la transferencia en la palabra, de la fuerza física... (o sentido primario)” (2000: 325). En Vallejo, el supuesto de lo indócil destella precisamente en la impostura, y en el *Manualito de imposturología física*, donde según señalé lleva al límite su gesto desde el título, propone una unidad de medida, el *aquino*,<sup>6</sup> “que corresponde a la cantidad de *impostura*” vertida por autoridades en Ciencias Físicas. Aunque, como anticipé, bien podría aplicarse a sí mismo: “contradecir... es mi más preciada prenda. Si Ud. dice que sí, yo digo que no; si Ud. dice que no, yo digo que sí. Si Ud. reza, yo blasfemo; si Ud. blasfema, yo rezo. Y así. Por ahí va el agua del molino” (Vallejo 2010: 47). Es una cita de *El don de la vida* (“Tratadito” sobre la iracundia de la vejez, el paso del tiempo y la muerte pese a su título) que esclarece el previo al *exhibir* su operatoria, pero también permite recuperar algunas ideas de Walter Benjamin cuando teoriza sobre el lenguaje y rechaza su concepción instrumental: “Nada se comunica *por medio* del lenguaje sino *en* el lenguaje”, dice en algún tramo de su escrito (1991: 60). Lo cito porque allí teoriza sobre cuestiones que interesan a este desarrollo y dialogan con su ensayo sobre la violencia, que interviene para él en todas las relaciones, ya como fundadora, ya como conservadora,<sup>7</sup> un ensayo deudor de Sorel y en la tradición de Hobbes y Nietzsche, que importan a Vallejo tanto como ese tema/problema de culto, la violencia, que en sus narrativas, dije, empieza por el *lenguaje en uso*, e insisto, genera un dominio contencioso hacia la producción de efectos (la incomodidad, entre otros). Algunos filósofos refieren la particularidad del discurso políticamente correcto (pienso en S. Zizek), esto es, esconder una extrema violencia al preconizar un universo de sentido homogéneo (y hegemónico). Contradecirlo, es decir, contradecir desde la *impostura* el afán hegemónico y cualquier tendencia a homogeneizar respecto de ideas o posiciones sería oponerse a dicha violencia, en tanto fuerza simbólica encubierta, y emplazarse como contrafuerza obscena, entonces, revelada y reveladora.

<sup>5</sup> Asumo la posición de Pareja Heredia sobre el *Manualito* y la impostura aplicada al mismo Vallejo en general, quien la aceptaría en su epígrafe (“El nombre genérico del ser humano debería ser homo sapiens et mendax (hombre inteligente y mentiroso”). Dice P. Heredia: “enfrentamos una nueva versión de la *Paradoja* de Epiménides el Cretense. En ella se propone clasificar como verdadera o como falsa, la siguiente afirmación: ‘*Todos los cretenses son mentirosos*’. Si aceptamos que este enunciado de Epiménides es verdadero, por ser él cretense (mentiroso), el enunciado es falso. También si el enunciado es falso entonces algunos cretenses no son mentirosos: si Epiménides está entre éstos, el enunciado es verdadero. En todos los casos se llega a una contradicción. Algo no puede ser verdadero y falso a la vez. Aplicado este razonamiento a la cita de Fernando Vallejo de que “todos los hombres son mentirosos”, podemos concluir que las apreciaciones en su obra, dejan la sensación paradójica, de lo que no se puede calificar ni como verdadero, ni como falso”.

<sup>6</sup> Amplío: el *aquino*, “corresponde a la cantidad de impostura contenida en los 33 volúmenes de la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino”. Su aplicación se extiende a las ciencias, las religiones, la filosofía y, en general, a cualquier campo del conocimiento humano.

<sup>7</sup> “La violencia interviene, incluso en los casos más favorables, en toda relación de derecho, ya sea como violencia fundadora, ya sea como violencia conservadora del derecho” (1991: 44). “No existe igualdad. En el mejor de los casos hay violencias igualmente grandes” (1991: 40).

Me apresuro a ampliar. La retórica *excesiva* de Vallejo abunda en el énfasis a través de figuras que nos pasan desapercibidas como tales: la *injuria*, por ejemplo, recurrente en esta escritura porque implica lo contrario a justicia o razón, e irradia nuevamente a ensayos de Benjamin citados, donde Violencia, Derecho y Justicia resultan conceptos articuladores de las reflexiones. La noción de “razonable” o “encuadrado en razón” se alza como lo inherente a la argumentación jurídica; se sabe, el Derecho (*ars boni et aequi*) es el discurso del Poder por excelencia e involucra la Justicia en tanto *aparato* y problema central de la *República* platónica, la gran *república imaginada* de la cultura occidental donde lo justo, lo bueno, lo bello y lo legal concurren en distribución perfecta: un núcleo fundamental de la utopía de la razón. El *exceso* (una elección de Vallejo que por esto incluyo en el título) es, por definición, lo que está *fuera de la razón* (Bataille 1992); ésta, que impone la norma, se ve deshecha por el exceso como transgresión de prohibiciones instauradoras, a su vez, de opuestos: vicio/virtud, moral/inmoral. El *exceso* es, además, quebrantamiento de los límites impuestos por el *logos* que rige la escritura convencional. Aunque el contradecir injurioso de Vallejo comienza antes de las figuras retóricas, y regreso a su preocupación central porque antes de la puesta en discurso está el código que la produce: “Este ‘quién sabe’ de este idioma pendejo me saca de quicio. Ya lo único que quiero es que se acabe de morir el español o castellano o como quieran llamar a esta mierda, para morirme en paz”, dice en *El don de la vida* (2010: 32). Poner el lenguaje en crisis a través de su uso y en tanto código, utilizar aquello sobre lo que se reflexiona y separarse mediante la denostación/reflexión a la par... Desde la Ilustración, Occidente reverbera.

Vallejo escribe irreverentes, aunque pertinentes formas (gramática, manual, tratado, biografía). Pertinentes porque se atienen a las formas *materiales* de los *fundamentos* y *modelos* que pretende escudriñar escrupulosamente (ortopedias, compendios de lo sustancial, historias de vida de hombres representativos, exposiciones ordenadas de conocimientos, todos libros de consulta y a seguir). Y la naturaleza proteica del ensayo o de sus estudios *sui generis*, en pura metamorfosis, resulta óptima, además, por acercarse al *lenguaje en uso*, a “ese desorden espontáneo del habla” que le interesa por su vitalidad y porque replica el carácter proteiforme de la realidad humana que ocupara a Montaigne. Sin embargo, los ensayos de Vallejo en particular, si pretenden desestabilizar sacralidades, cumplen al pie de la letra con ciertas condiciones generales de dicha forma que algunos escritores y críticos describen: resisten el resumen (Sarlo 2001: 18), adhieren a la exigencia de espontaneidad en beneficio de imponer la inteligencia de una subjetividad directa (Aira 2001: 13) y dibujan un movimiento más que un lugar alcanzado (Sarlo 2001: 16). Agrego: un movimiento siempre controlado, aunque en ocasiones la escritura sea *logorreica*. Apelo de nuevo a *La puta de Babilonia*, que en su flujo incontenible es ejemplo nada visible de control; en contrario, a *Logoi* –que excede cualquier categoría– como ejemplo visible de dicho control, pese a ser absolutamente proteico. “La literatura, al final de cuentas, [dice Vallejo] es una larga enumeración” (1983: 204). Eso es *Logoi*, una exhaustiva enumeración, fenómeno al que además dedica allí un capítulo. Y así comienza *La puta*, con un primer párrafo u oración que es una página completa de pura enumeración apositiva, retahíla en progresión ascendente de formas *injuriosas* para designar a la Iglesia personificada. Aclaro que precisamente los dos centros de simbolización constitutiva que fueron motores, instrumentos y banderas de la conquista y la colonización en Occidente (lenguaje y religión) son asediados en dichos volúmenes. Vallejo sabe dar *forma* y *juega*, dice, vitupera y se ríe seriamente –observemos sino el uso *Manualito* como título. Vale agregar que este ensayo se abre con una dedicatoria que podría pensarse un homenaje paradójico: “En recuerdo de Heráclito que dijo que todo se movía, y de Parménides que dijo que todo estaba quieto”. Podemos quedar en ello. Si indagamos más adelante y en otros ensayos, comprobamos su pertinencia epistémica: “las dos tendencias opuestas de la vida son la de cambiar y la de no cambiar. Ejemplo extremo de la segunda son... las arqueobacterias y de la primera, el hombre” (Vallejo 2005: 222). Se trata, siempre, del reverso y el anverso de toda medalla y de regodearse en el *don de la vida*, frase que da título a una de sus narrativas, pero repite el del volumen con instrucción y comentarios del Papa Ratzinger, que enlaza *La puta de Babilonia* y antes, sus novelas consagratorias, entre ellas, *El desbarrancadero*.

La mención de este texto poderoso reconduce al *Dossier* que dedicamos a Fernando Vallejo en este número de *Katatay*, donde presentamos lecturas de especialistas de diferentes lugares de Argentina; *dossier* que apela a un “fuera de sí”, lo cual concierne a la escritura del autor tratado: fuera de sí porque tiende un puente al ensayo del escritor colombiano Pablo Montoya incluido en *Querellas*. Esta solicitud se ha fundado en el especial interés por conocer su modo de interpretar a Vallejo desde un lugar de procedencia compartido, que en ambos propicia resolución narrativa diversa. Estrictamente componen el *Dossier* tres trabajos sobre las biografías que Vallejo dedicara a sus “paisanos”: uno de Susana Zanetti sobre *Almas en pena chapolas negras*, que inicialmente fue una conferencia de apertura del II Congreso Internacional Celehis, publicada en la Revista del CELEHIS (2004), a cuya dirección agradecemos la posibilidad de su reproducción. Este estudio es un desplazamiento de ida y vuelta, ir y venir que potencia un *entre-flexiones* e inflexiones bio (y autobio) gráficas, cuyo foco, si es *Chapolas negras*, absorbe *De sobremesa*, de Silva. Sigue un trabajo de Carmen Perilli sobre *El mensajero* que explora cómo Vallejo escribe la biografía literaria de Porfirio Barba Jacob reconstruyendo su mito de autor, usando otras biografías y testimonios de sus contemporáneos. Asimismo, examina su original teoría de la biografía sosteniendo la imposibilidad de fijar la vida del poeta. Finalmente incluimos uno de mi autoría sobre *El cuervo blanco*, la biografía de Vallejo sobre Rufino J. Cuervo, donde trazo una genealogía posible, superadora de registros, hacia *Logoi*, el ensayo que, como señalé aquí mismo, considero fundamento de su poética, sin embargo, poco revisado por la crítica. Cierra el *Dossier* un trabajo de Julia Musitano, que revisa la literatura de Fernando Vallejo desde la concepción de un universo estético –el de la melancolía– para dar cuenta del carácter ético –como posibilidad de vida– de su propuesta narrativa, apelando a las llamadas escrituras íntimas, específicamente la autoficción, y teniendo en cuenta la tensión entre memoria y recuerdo.

Nuestra voluntad ha sido, y lo reitero, focalizar narrativas de Vallejo más citadas que indagadas, de ahí la apertura con ese bloque que, pese a diferencias en modos y perspectivas, se entrelaza desde cruces y resonancias esclarecedores. La inclusión del ensayo de Zanetti en el inicio, rompiendo cierta cronología quizás esperable por fechas de publicación de las biografías, es un modo de homenajear a una estudiosa incipiente de Vallejo, particularmente de las ficciones autobiográficas que después conformaron *El río del tiempo*, quien, además, contribuyera a su difusión en Argentina. El trabajo de Musitano en el cierre obedece a que atraviesa narrativas de Vallejo que los estudios anteriores del *Dossier* no consideran en especial y a que entonces opera como engarce entre éstos y el ensayo de Montoya en *Querellas*.

Al concluir la lectura de todos los trabajos me resulta difícil no regresar a las formas y las palabras (además de las ideas), siempre protagonistas en la escritura de Vallejo, una escritura que defino *política* en un sentido etimológico y acompasado a la noción de *ciudadano* que Aristóteles esgrimiera,<sup>8</sup> pero además sostenida en el *agon*, partícula que si abre a lo *agónico* como lucha, también irradia a lo *protagónico*. Escritura obstinada en la denuncia airada y el cuestionamiento, en derribar ilusiones de la razón, inscrita en la estela de Nietzsche (pensemos en *El crepúsculo de los ídolos*), que por ello siempre obliga a reflexionar, tanto sobre las operaciones que la efectúan como sobre problemas y cuestiones que la exceden implicándonos (cada trabajo del *Dossier* pone en escena, a su modo, ambos reclamos). Como otras producidas en Latinoamérica, esta escritura hace vacilar fundamentos históricos, culturales, hasta la consistencia de los gustos, empezando por un lenguaje del disturbio; escritura inscrita en la moral de un fracaso que empieza por el significar, fracaso que Blanchot (1990) concibiera inevitable y Saer (1999: 47), refiriéndose justamente a la tradición que el *Quijote* inaugurara, metafísico y universal.

<sup>8</sup> “no todos son ciudadanos, sino que este título pertenece sólo al hombre político, que es o puede ser dueño de ocuparse, personal, o colectivamente, de los intereses comunes” (Aristóteles *Política*: Libro III, Cap. III).

## Bibliografía

- Aira, César (2001). "El ensayo y su tema", *Boletín* 9: 9-15.
- Bataille, George (1992). *El erotismo*, España: Tusquets.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*, Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, Walter (1991). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus.
- Foucault Michel (1986). *El lenguaje al infinito*, Córdoba: Ediciones de Diana.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. España: Pre-textos.
- Pareja Heredia, Diego. "Descubriendo la Filosofía", Disponible en: <[www.Matematicasyfilosofia.info/articulos/crónica](http://www.Matematicasyfilosofia.info/articulos/crónica)>
- Saer, Juan J. (1999). *La narración-objeto*, Buenos Aires: Seix-Barral.
- Sarlo, Beatriz (2001). "Del otro lado del horizonte", *Boletín* 9: 16-31.
- Vallejo, Fernando (1983). *Logoi*, México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La tautología darwinista y otros ensayos de biología*, Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Manualito de imposturología física*, México: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La puta de Babilonia*, Perú: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El don de la vida*, Uruguay: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Peroratas*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Verón, Eliseo (1987). "La palabra adversativa", AA.VV. *El discurso político*, Buenos Aires: Hachette.
- Williams, Raymond (2000). *Palabras-clave*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós.

---

### RESUMEN

Este *Dossier* sobre la obra del escritor colombiano Fernando Vallejo reúne trabajos centrados en las biografías que Vallejo ha escrito sobre algunos de sus compatriotas, entre ellos, José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob y Rufino J. Cuervo; junto con artículos que revisan la obra vallejana a partir de la melancolía y su carácter ético dentro de la propuesta narrativa del colombiano.

Palabras clave: Fernando Vallejo – autoficción – biografía – melancolía

### ABSTRACT

This Dossier on the work of Colombian writer Fernando Vallejo brings together a series of articles focused on the biographies that Vallejo has written on some of his countrymen, including José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob and Rufino J. Cuervo; along with articles that review the work of Vallejo based on melancholy and its ethical character within the narrative proposal of this Colombian writer.

Keywords: Fernando Vallejo – autofiction – biography – melancholy

---

## ENTRE LA BIOGRAFÍA Y LA AUTOBIOGRAFÍA: FERNANDO VALLEJO Y JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Susana Zanetti<sup>1</sup>

---

¿No es tu misma pasión la que soporta la inscripción de esta mano?  
Aldo Oliva, "Il. Aliter"

¿Qué sobreimpresiones, qué prerrogativas puede otorgarse quien relata una vida ajena? ¿Qué cree que logrará saber? ¿Cuáles son los límites de su rebusca en archivos y en los testimonios del otro o dejados por otros? Quizás resuma estas inquietudes simplemente una pregunta: ¿cómo consigue sostener el biógrafo la precaria alianza de ilusión y credulidad con el acucioso ajeteo con que pretende descubrir verdades ocultas o adulteradas por las leyendas y las polémicas?

Los problemas se extreman en algunos casos, y en este que encaro, movida por la singularidad del resultado, las sobreimpresiones entre los sujetos involucrados entrañan complejos vínculos de identidad. Son ambos colombianos y escritores, inclinados a hacer de la novela una ficción autobiográfica. José Asunción Silva con el diario en *De sobremesa* y con *Chapolas negras*, su biografía publicada en 1995, su compatriota Fernando Vallejo, quien no renuncia, por otra parte, derivar hacia lo autobiográfico toda su narrativa. Si tanto la autobiografía como la biografía fracasan cuando intentan dar vida a los muertos, aquí Fernando Vallejo rehúye los juegos con la confesión que una y otra vez pone en escena en *El río del tiempo*<sup>2</sup> y en textos posteriores hasta exacerbar las fracturas de las esperadas coincidencias entre el discurso del yo y de ese otro que se ha sido. El desdoblamiento entre narrador y protagonista tiende a tratamientos propios de la biografía en *La Rambla paralela*, su novela editada en 2002, más conminada ya a incentivar la impronta insoslayable de la muerte, la brecha infranqueable entre vida y escritura, que estructura todo el relato de *Chapolas negras*. En él Silva permanece en la reserva inviolable del *dandy*, habilidoso en el arte de engañar, en componer sus máscaras y jugar con la impostura, enfermo de bovarismo, loco por las pérdidas: "Silva salió del naufragio más loco de lo que estaba, de lo que lo había dejado la deuda" (1995: 175).

Por aquí merodea la prosopopeya ensayada por Vallejo (traigo ahora la figura retórica que para Paul de Man preside lo autobiográfico), auxiliado por un hormigueo de personajes, a los que con dos o tres pinceladas devuelve a la vida, concediéndoles buena parte del texto: cientos de violadores del enigma Silva, ingenuos, chismosos, voces que han recogido las voces de otros testigos, sabelotodos, que presenta entreverados con la escritura de Silva. Vallejo acude prácticamente solo al Diario, y a algunas cartas vinculadas con éste, es decir, analiza su íntimo trato con el dinero, tan secreto como el de su subjetividad, que ha dejado el registro de deudas de este "libertino de la ortografía", como define Vallejo a

---

<sup>1</sup> Susana Zanetti (1933-2013). Profesora Emérita por la UNLP, experta en Literatura y Cultura Latinoamericanas. Además de su tarea docente, de la formación de recursos en su área y de su condición de productora cultural en el contexto latinoamericano, destacamos su trabajo en el campo editorial argentino (EUDEBA y CEAL), desde donde contribuyó a la formación de un público lector y dirigió, entre muchas intervenciones, la segunda edición de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Sus últimas investigaciones derivaron en los volúmenes *Leer en América Latina* y *La dorada garra de la lectura*. Este trabajo fue inicialmente una conferencia de apertura para el II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, 2004), publicada en *Revista del CELEHIS*, Año XIII - Nro. 16 - Mar del Plata, 2004:29-43. Agradecemos a la Dirección de dicha Revista la autorización para reproducir este trabajo de Zanetti en el presente *Dossier*. Se ha respetado la factura propuesta por su autora, incluidas notas y bibliografía, solo se ha modificado el formato general de edición, adaptado a las normas de la revista *Katatay*.

<sup>2</sup> *El río del tiempo* reúne las siguientes ficciones autobiográficas: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989), *Entre fantasmas* (1993).

Silva, ante sus errores con el español en un país como Colombia, alcázar americano del casticismo.<sup>3</sup>

Y sin embargo este tipo que escribía estas frases de cajón, esas cartas chantajistas y estas cartas lacrimosas, que llevaba un Diario de contabilidad con mala puntuación, con mala redacción, con errores de ortografía, que le debía a todos y no le pagaba a nadie, que vivió tan lamentablemente embrollado, enredado en su verdad mentirosa, fue el que logró componer, por sobre tanto desastre, el “Nocturno”, “Infancia”, “Ronda”, la “Serenata”, “Midnight Dreams”, “Los Maderos de San Juan”, “Paisaje Tropical”, “Día de Difuntos”, “Al pie de la Estatua”, y ese poema sin título, deslumbrante, pervertido, que empieza: “Oh dulce niña pálida que como un montón de oro...”. Diez. ... Esos son los diez más bellos poemas que ha compuesto Colombia. Y conste que aquí no estamos tan mal como en futbolistas o en santos (1995: 138).

Estamos ante una biografía literaria anómala, en buena medida parodia de la biografía como ‘clave’ de la obra, y de la idea misma de obra, en cuanto Vallejo separa, tajante, poemas de Silva de ese otro diario, ficcionalizado en *De sobremesa*, su novela que no cesa de ridiculizar para de paso desautorizar las relaciones establecidas entre las concepciones y las pretensiones estéticas de Silva con el protagonista, José Fernández, por los críticos y por los delirios del mismo Silva.

En la primera biografía de Vallejo, *El mensajero* (1991), sobre Porfirio Barba Jacob –como Silva, legendario poeta colombiano–, los desfasajes entre ese tentador lazo tenían como núcleo la errancia de identidades y de nombres, en la cual el sujeto de la escritura llegaba hasta el asesinato del yo vivido encerrado en el nombre propio. Pero justamente esa errancia pretendía reponer el vínculo con la continua puesta en escena en la escritura de una errancia similar del biógrafo para acceder a la “verdad” del “poeta maldito por antonomasia”, errancia que tampoco abandona su narrativa: Vallejo y Barba Jacob entonces fundidos en la vocación de escribir. El trabajo de escritura de la biografía desmiente la fractura tanto como expresa los motivos profundos de la elección de narrar la vida de ese otro, borroneando las distancias entre biografía y componentes de la autobiografía. Pretende reponer, dije hace un momento, porque esa errancia se vuelve enemiga, interfiere la narración, la desencuaderna en cuanto es reacia a un orden regular que otorga coherencia y, por ende, sentidos: “la vida solo es proporcionada en las novelas” (Vallejo 1991: 400), concluye. Y aun éstas temen ya caer en la fábula extravagante de la omnisciencia balzaciana, como no deja de señalar Vallejo en prácticamente todos sus textos. La escritura de la biografía termina siendo una empresa inútil: ha ido detrás de Barba Jacob para atrapar su verdadero rostro, ese que al final del relato tiene ante sí en el documento por antonomasia, la fotografía, una fotografía en la cual se esfuma el rostro del personaje en el humo del cigarrillo enseñándole que “Barba Jacob es humo” (Vallejo 1991: 412).

Y entonces recordamos el final de *El río del tiempo*, que desbarata la ilusión de soldar la vida a la escritura, con la comprobación cargada de encono y nostalgia de la imposible recuperación en la autobiografía de lo perdido, a través del empecinado regreso a las cosas viejas y muertas, a la casa de la abuela, a Medellín, a Colombia, ese estéril “camino al derrumbadero”, al afirmar “lo que perdura ... vivido en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma”. Las “sombras grises” que desdibujaban los desechos del pasado en “la fragancia indecisa de un olor olvidado” transfigurando lo real: “Traer la grama leve/ los corales, el musgo codiciado,/ y en extraños paisajes peregrinos/ y perspectivas nunca imaginadas,/ hacer de áureas arenas los caminos/ y de talco brillante las cascadas” (1996: 53); y enseguida, mediante el trabajo del poeta con la ensoñación, arrinconar a la muerte inscripta siempre en el recuerdo, melancólicamente aceptada por Silva, acceder al milagro de repetir los trazos de la escritura infantil: “Sobre los grandes caracteres rojos/ de la rota cartilla,/ donde el esbozo de un bosquejo vago,/ fruto de

<sup>3</sup> En página 241 dice: “Silva era un verdadero libertino, ortográficamente hablando”.

instantes de infantil despecho,/ las separadas letras juntas puso/ bajo la sombra de impasible techo” (1996: 52).

Pero el fugaz fantasma de *El río del tiempo* somete de igual modo al autobiógrafo y al biógrafo, quien solo puede coincidir con el poeta en retornar a la lectura infantil de “Los maderos de San Juan”, a su lectura de esa infancia que sabe es imaginaria en Silva, como sabe que la rememoración nada sutura, incluso si se acepta la elipsis, la figura retórica elegida para eludir a la muerte en el final del famoso “Nocturno III”.

Es posible que estos lazos, a los que vengo refiriéndome, entre vida y poesía, entre vida y literatura, y sin dudas la parodia de las revelaciones de testimonios y testigos tanto como de los documentos que ocultan y al mismo tiempo exhiben los dueños del poeta muerto, unidos a la crítica al maltrato del artista en la Colombia natal execrada en todos los textos de Vallejo, pareciera haber pesado en la decisión de escribir una nueva biografía de Silva, corroborando sus concepciones estéticas con la elección de estos dos colombianos decadentes, escandalosos y derrochones, pero sobre todo amables, sujetos al zarandeo de las versiones que, si éstas no renuncian a enredar las anécdotas con la intimidad intrasferible del poeta y de la escritura, los biografiados tampoco cesan de esquivarlas. “La intimidad de Silva es un secreto que él se tuvo más guardado que sus deudas, de las que nadie habló. Por eso pudo vivir tantos años tan prósperamente quebrado. En una ciudad propaladora. Silva sabía callar” (1995: 132). ¿Seductor, homosexual, incestuoso? Oculto tras el silencio y la compostura de superficie del *dandy*, Silva evade las respuestas tanto como Vallejo, asumiendo una actitud opuesta a la continua explicitación del protagonista de sus ficciones autobiográficas.

Como sabemos, las leyendas no han cesado de enmarcar la vida de Silva, desde su devoción por el lujo en tanto era objeto de numerosos pedidos de quiebra, pasando por la sospecha de una relación incestuosa con su hermana Elvira y el naufragio de *l'Amérique*, el barco en que regresaba de Caracas a Bogotá, a menos de un año de su muerte y en el que pierde casi toda su obra, hasta desembocar en el pedido al amigo médico para que le marque con tinta en su cuerpo el lugar exacto del corazón, días antes de pegarse el tiro. Como sabemos también, de esta última anécdota se vale el médico responsable de que el coronel Aureliano Buendía errara el disparo cuando pretendió, sin decirlo, es claro, aprovechar la lección del poeta en *Cien años de soledad*. Vallejo se detiene en estos y otros temas habituales en las biografías de Silva, pero alterando la importancia de unos y otros, acentuando su inscripción en lo exterior y lo circunstancial, sujetos a una opacidad que no puede, ni quiere, eludir. Sin embargo, aunque las caricaturice y se burle, no renuncia a amoldar las máscaras creadas por el mismo Silva a su deseo de ceñirlo a una biografía.

Fue Baldomero Sanín Cano en mi opinión el más cercano amigo de Silva aunque parecía el más lejano. Se trataban de usted y solo hablaban de literatura. Ni Silva le contaba de sus “infortunios” comerciales, ni Sanín Cano del tranvía de mulas que administraba. Hablaban de libros y libros y autores y autores y entre tanto autor de Flaubert, a quien admiraban, sin darse cuenta de que se habían convertido en un par de personajes suyos, en Bouvard y Pécuchet: todo, todo cuanto se pudiera saber sobre esta tierra ellos lo querían saber. De la intoxicación libresca que llegaron a tener Dios me libre y guarde, toco madera. Era el de ellos un barajar de nombres y nombres de autores. Y en prueba “De Sobremesa”, que es de Silva, o las “Crónicas bogotanas” que aparecieron en *El Telegrama* firmadas con el pseudónimo de Mary Bell, y que Enrique Santos Molano dice que son de Silva por los autores que allí se mencionan, y yo de Sanín Cano por la misma razón. Leían las mismas cosas, citaban los mismos autores y en Bogotá todo el mundo se sentía burlado creyendo que les estaban tomando el pelo con semejante sarta de autores rusos y franceses que a lo mejor ni existían, tales como un tal Tolstoi y un Baudelaire. Y en eso por lo menos sí tenían razón, eran inventos de ese par de mentecatos por hacerse los chistosos cuando ni sabían latín, en flagrante contraposición con Miguel Antonio Caro que no sólo traducía versos latinos sino que él mismo los componía y en sueños se hablaba de tú con Virgilio (1995: 190).

La larga cita busca solo ejemplificar cómo ingresa Vallejo temas consabidos de la biografía de Silva, en este caso, parodiando las vías convencionales de las biografías de artista, tanto la novela de formación como la de sus saberes, valiéndose de la mentada amistad literaria con Baldomero Sanín Cano, para derivar enseguida en algunas de sus “cabezas de turco”, aquí en Miguel Antonio Caro, de quien no se cansa de recordar que es el autor de un *Tratado del participio*, que viene a cuento pues en París el joven Silva le llevó para que evaluara el manuscrito de “El libro de versos”. Y asimismo introducir la burla al “viaje estético” del escritor modernista a París, del joven José Asunción, de apenas 19 años: “Cuando... se fue a París no era todavía un petimetre, un currutaco, era un muchachito sin barba: queda una foto. ... Es mi opinión que cuando ... se fue a París era un jovencito tolerable. Volvió insoportable, cargado de libros y de afectación, hecho un aprendiz de petimetre” (1995: 163).

Retoma estos tópicos, insistiendo al mismo tiempo en el rechazo de la novela *De sobremesa*: “abrumada por centenares de nombres de escritores, pintores, filósofos, biólogos, músicos, urbanistas, perfumistas, estadistas, tiranos, héroes, próceres y una avalancha de personajes mitológicos, literarios, históricos, bíblicos, como si fuera una enciclopedia y no una novela” (1995: 67).

La recurrencia de la enumeración desarma los sentidos que busca toda biografía, al diluir las perspectivas y la concatenación de lo narrado. Serán en buena medida la enumeración de los objetos –los trajes, los libros, los *bibelot*, etc.– que Silva deseó, poseyó, y aun los que vendía en su tienda, los que cooperan sólidamente en componer sus imágenes. Con estos últimos cierra la biografía:

En fin, puesto que me es imposible penetrar el fondo de tu alma, “por sobre la muerte, el tiempo y la distancia” como tú dirías, voy a hacerle una apurada visita a tu almacén ... cambiando de local al vaivén de tus deudas y donde, según dicen, atendías con tus “acuciosos y atentos dependientes” y tu “exquisita galantería” –a hacer el inventario de lo que vendías ...Vendías: cortes para trajes, géneros para muebles, telas para sayas, servicio para licores, bases para estatuas, cajas para joyas, vestiditos para niño, ... cuadros al óleo, columnas de madera, mesas de ajedrez, ...caballetes, estuches, peluches, frazadas, terracotas, transparentes, licorerías, jardineras, esquineras, tarjeteras, billeteras (1995: 261-2).

Para promover la venta de ellos en el Almacén Bohemia, propiedad de la familia, hasta le había dedicado poemas de *El Telegrama*:

Bohemia es sin disputa un almacén magnífico/ situado al principiarse la calle de Florián. ¡Espléndidos perfumes de las mejores fábricas:/ Lubín, Piver, etcétera, acaban de llegar” (148).<sup>4</sup>

quien más podía en Bogotá escribir estos versos! Solo Silva. Solo Silva en Colombia podía hacer poesía con el tema más humilde y más impropio, como la propaganda a un almacén (212).

Pero aparte de este detalle, en el tratamiento de la excepcionalidad del poeta, privilegia Vallejo su arte de contraer deudas. Podríamos decir que son dos los ejes que ocupan la biografía, sus deudas y sus deudores, y el coro de testimoniantes sobre el suicidio, en cierto sentido sus deudos, sin que el modo en que se traman en el relato autorice una relación causal entre unos y otro.

<sup>4</sup> Este texto fue publicado por Silva en *El Telegrama*, según informa en su libro *El corazón del poeta* Enrique Santos Molano, hermanado con Vallejo por su vocación biográfica. En la página 19 se asombra: “Quince años de su vida dedicados a reconstruir los treinta que vivió Silva. ¡Quince! ¡La mitad de lo que vivió el otro! A eso yo lo llamo devoción”. Y casi al finalizar *Chapolas negras* insiste en señalarla: “Quince años le tomó a Enrique Santos Molano determinar, con toda calma, el apurado paso de Silva por la existencia. Quince años en la Biblioteca Nacional, en la del Banco de la República, en la de la Universidad de Antioquia, en el Archivo Nacional, en el de la Catedral, en el Museo de Cundinamarca revisando hoja por hoja, folio por folio, libros, expedientes y periódicos, papeles y papeles y papeles tragando polvo hasta llegar a saber de Silva lo que nadie” (1995: 240).

“Soy el que más sabe sobre Silva”, alardea en *Chapolas negras* sobre todo porque ha sido el primero que ha podido estudiar el Diario de Silva, la secreta intimidad de sus cuentas, con los descabros económicos de quien no estaba dispuesto a renunciar a los cigarrillos egipcios ni a los zapatos ingleses, aunque debiera soportar las ejecuciones por deudas. “¡Qué gran deudor fue Silva! Nos enseñaban a los niños en primaria que fue el precursor del modernismo. Sí, y de la deuda latinoamericana también” (1995: 92), porque “Cuando a Silva le entraba un peso ya debía dos”, aclara en medio del minucioso registro de los montos y de los acreedores, con los que Vallejo tuerce la focalización de la hagiografía, haciendo de la leyenda, literalmente el relato de la vida de un santo, santificando al poeta por su tesonera inclinación a endeudarse y convertir así a los acreedores en mártires, la puerta ancha a la canonización, dotando así a Colombia de un merecido espacio en el santoral:

Santo entre los santos santificados por Silva fue don Guillermo Uribe el calumniado, el principal de sus fiadores. Entre octubre de 1891 y noviembre de 1893, el período que abarca el Diario de contabilidad... don Guillermo era fiador de Silva ante los siguientes acreedores: José Joaquín Reyes Camacho, Pedro A. Rojas, Esteban Quijano, Antonio Antolines, Antonio Goubert, Vicente Durán y Luis Pratt. A José Asunción lo heredó don Guillermo de don Ricardo, el papá, con quien había tenido y con José María Samper, de noviembre de 1870 a agosto de 1874, la firma Samper, Uribe & Silva. De entonces databa la inveterada costumbre de que en la nueva Casa de los Silva... siguieran padre e hijo usando, por fidelidad, la firma de don Guillermo en respaldo de las suyas (1995: 93).<sup>5</sup>

Los errores, las mentiras y los delirios en los textos publicados y en los manuscritos de Silva, citados y comentados por Vallejo, como la famosa carta de 103 pliegos en la que reprocha a Uribe sus amenazas de ejecutarlo por deudas, no le impiden seguir en detalle la historia que el Diario despliega, para desplegar un repertorio de breves biografías de los implicados (los santos o las víctimas), una suerte de mapa social que completa con quienes formaron parte del cortejo fúnebre tanto como los que estuvieron con Silva en la cena de la noche anterior al suicidio, como si el biógrafo jugara a contagiarse del amor al chisme de esa Bogotá aldeana de fines del siglo XIX, en la cual había vivido sus escasos treinta años el *dandy* tendero. Entre la impostura con que Nora Catelli vuelve a reflexionar los fundamentos del espacio autobiográfico, a la que se aferra Fernando Vallejo, y el hermetismo de la composición del *dandy* tendero Silva, se expande el homenaje, parodiando las burdas configuraciones de los chismes, vueltos muchas veces testimonios y las imágenes propiciadas por Silva mismo, que no atraviesan el umbral del secreto de la creación, del “ser del poeta”, cuyo encantamiento proviene de la lejana lectura de la infancia, vehículo de identificaciones ilusorias del biógrafo y de las fábulas del autobiógrafo, a sabiendas que ambas se entrecruzan: “Género espurio el de la biografía, que se vuelve autobiografía cuando uno le abre las comillas al santo para que se exprese y diga lo que les dijo a otros, en una carta, mintiendo quizá” (1995: 178). Vallejo, como esos insectos aparentemente inofensivos, esas invencibles “...chapolitas negras que... se posan en las vigas de los altos techos anunciando a la Muerte y que la gente corre a sacar del cuarto con escobas largas, o mejor dicho, uniendo escobas, que ni alcanzan, rompiendo las telarañas” (1995: 199), somete la escritura de la vida al imperio de la muerte. La vuelve presencia constante como claro signo de un destino, dadora de sentido. *Chapolas negras* comienza por el final, por el entierro y el suicidio. Ya en el párrafo inicial rompe con cualquier intento de suscribir a la leyenda cuando la biografía se vuelve hagiografía, al desmitificar el dolor con la insólita frase de la madre: “Vean ustedes la situación en que nos ha dejado este zoquete” (1995: 10). Dedicar casi la mitad del texto a esos dos episodios, a sus causas, siempre sobre presunciones o testimonios que el biógrafo se divierte en volver dudosos, corroborando su inanidad al expresar simplemente la disparidad de las propias. Dice por ejemplo:

<sup>5</sup> Especifica en página 167: “Pues es propiedad del rosario el que siempre se reza igual, permítanme rezarles de nuevo, para romper la monotonía del viaje, los principales acreedores de Silva y puertos del río, que van así: Rodolfo Samper, Dermeuil Frères, Kessler Steinhil, Banco Internacional, Demetrio Paredes, Eduardo Villa, Carlos Abondano, Antonio Samper, Teófilo Soto, Arturo de Cambil, Juan Nepomuceno Auza, Vicente Durán ...” y continúa la enumeración con 33 nombres más.

Silva estaba quebrado, se le había muerto su hermana Elvira a quien adoraba, había fracasado en Caracas como diplomático por quererle quitar el puesto al embajador, sus escritos se le habían perdido en un naufragio, su madre era una encimosa, y para colmo de males había entrevisto que la vida, esto, no va para ninguna parte. ¿Cómo no querían que se matara? (1995: 14).

Luego, en cambio:

Desempleado como le ha tocado vivir toda su vida a media Colombia, convertido en el hombre sin destino, sin oficio, como yo, ¿qué hace entonces? Hombre, se va de vacaciones con su madre y su hermana y con los ricos, muy tranquilo, muy campante a Fusagasugá, pueblito de veraneo en tierra caliente. A descansar de acreedores impertinentes y a recibir el año nuevo fresquito de 1894 que le deparará tres visitas a Núñez y el viaje a Caracas (1995: 234).

Imposible penetrar el “complejo espíritu de Silva”, conclusión que ha estado en la continua mofa de los otros sabios, que han construido la leyenda, que Vallejo acepta finalmente, entrañablemente unida a la nostalgia de la infancia perdida, también para conjurar esos muertos que siniestramente nos miran desde esa fotografía, la más conocida de Silva, doblemente fantasmal, reproducida obsesivamente en la tapa de *Chapolas negras*:

Muchos años han pasado desde que leí a Silva de niño en un cuadernito de versos que copió mi padre. Desde entonces vengo cargando con su muerte como una culpa propia. De un tiempo para acá, y en buena parte por mi buena suerte, he llegado a saber de él lo que ni soñaba y lo que nadie. Y sin embargo mis descubrimientos no me han hecho cambiar un ápice la imagen de delicadeza y de ternura que entonces me formé de él. Acaso porque es la que sugieren sus más bellos versos, o acaso porque es la que ha forjado, sobre su tragedia, la leyenda. Como lo que yo he descubierto no cabe en esa primera imagen mía y yo soy muy feliz con mis manías, que son muchas, y con mis escasos amores, sobra este mamotreto (1995: 259).

## Bibliografía

- Silva, José A. (1996). *Poesía completa. De sobremesa*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.  
 Vallejo, Fernando (1991). *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*, Bogotá: Alfaguara.  
 \_\_\_\_\_ (1995). *Almas en pena chapolas negras*, Bogotá: Alfaguara.

## RESUMEN

Este estudio es un desplazamiento de ida y vuelta, un ir y venir que potencia un *entre*-flexiones e inflexiones bio (y autobio) gráficas, cuyo foco, si bien es *Chapolas negras*, la biografía de Fernando Vallejo sobre su “paisano” J. A. Silva, absorbe también *De sobremesa*, del mismo Silva. Zanetti explora a través de estos focos, cómo el biógrafo sostiene la precaria alianza de ilusión y credulidad que lo acomete y las sobreimpresiones entre los sujetos involucrados en la tarea, entre otros.

Palabras clave: biografía – autobiografía – Vallejo – Silva

## ABSTRACT

This article is a round trip that strengthens (auto) biographical interflexions and inflections whose focus (*Chapolas negras*, the biography by Fernando Vallejo about his fellow countryman J. A. Silva) absorbs *De sobremesa* as well, which is also about Silva. By exploring these focuses, Zanetti analyzes how the biography writer supports the precarious alliance between illusion and credulity that seizes him, and the overprints on the subjects involved in the task, among other things.

Keywords: biography – autobiography – Vallejo – Silva

---

LOS FANTASMAS DEL VIAJERO  
 PORFIRIO BARBA JACOB Y FERNANDO VALLEJO

Carmen Perilli<sup>1</sup>

---

*Su vida fue un inútil irse de todas partes para  
 invariablemente regresar luego, como un fantasma  
 pueblerino que vuelve a desandar los pasos.*

Fernando Vallejo

*Un lugar no se conoce hasta no haberlo vivido en el  
 mayor número posible de dimensiones. Para poseer  
 un sitio hay que haber entrado en él desde los cuatro  
 puntos cardinales, e incluso haberlo abandonado en  
 esas mismas direcciones.*

Walter Benjamin

### Las máscaras del peregrino

Walter Benjamin atribuye al nomadismo la posibilidad de conocimiento y apropiación de un lugar; más que a la permanencia, a la posibilidad de entrar y salir. Parece decirnos que la verdadera posesión de una ciudad implica haberla abandonado. *El mensajero* de Fernando Vallejo es la biografía del colombiano Porfirio Barba Jacob, un autor de profusa mitología. Todo mito supone una sustracción de la historia, una transformación en naturaleza de la palabra robada y devuelta a otro lugar (Barthes 1982). Las primeras fábulas acerca de Barba Jacob fueron cuidadosamente armadas por el propio autor, quien hizo de su vida un curioso y detallado relato, una compleja auto-representación a través de la palabra y el cuerpo, donde se entrecruzan las notas de la bohemia y del dandismo de los comienzos del siglo XX.

La leyenda y la vida del poeta colombiano están signadas por el estigma del escritor maldito. Un autor nómada, en continuo fuera de lugar, un individualista a ultranza, en el que enfermedad y homosexualidad suman drogadicción y violencia. En el relato autobiográfico cuidadosamente alimentado por el delirio del autor, la cuestión del nomadismo –voluntario u obligado– resulta un componente central. Barba Jacob vive entre espacios y, aunque conserva una intensa nostalgia por su lugar de origen –Antioquia, la misma tierra de Vallejo– su apego por el terruño de su infancia no impide que se instale con ínfulas de ciudadano en lugares como México, Cuba o Guatemala.

Hay una gran empatía entre el biógrafo y el poeta, un máximo de acercamiento que se hace evidente en la mirada autorial admirativa que acorta la distancia entre ambos. Un ejemplo es el documental elaborado por Luis Ospina sobre la vida de Vallejo, *La desazón suprema. Un retrato incesante de Fernando Vallejo* (2001). El escritor elige titularlo con un verso de Barba Jacob. Biógrafo y personaje comparten oficio e identidad sexual, así como la procedencia antioqueña y el apego a la infancia. Ambos son provocadores culturales, en un gesto de continua rebeldía que coloca su decir en conflicto con toda convención. Vallejo insiste en defenestrar a Colombia: “Culpa suya, de su ir y venir desordenado por la geografía de América en busca de una patria mejorcita para reemplazar la mala que Dios nos dio” (2003: 110). Los dos viven entre lugares, en el sentido más amplio, descolocado frente a la normalidad. Barba Jacob no sólo es un peregrino entre países sino un transeúnte

---

<sup>1</sup> Investigadora Principal CONICET y Profesora Titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Directora de *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*.

entre casas y locaciones, un hecho cuidadosamente registrado en el texto. Pero, sobre todo transita entre identidades, usando distintas máscaras.

Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería ser, en fin, el lugar, pero que apenas es un nombre, la Ciudad (Certeau 2004: 116).

La figura del poeta dinamita cualquier fijeza identitaria, ya que nos ofrece una serie de identidades fracturándose en forma continua en desterritorializaciones voluntarias o involuntarias. Barba Jacob experimenta toda suerte de exilios que se dicen en la trashumancia y el transformismo e inscribe su desajuste en la asunción de una pose. Su cuerpo se transformó en un instrumento de performances y actuaciones. El protagonista teje una red de pasos en sus estadías en sinnúmero de sitios distintos, caracterizados por su condición de marginalidad –cuartos, pensiones, prostíbulos, hoteles, etc.– a los que convierte en centro de cenáculos intelectuales. Como si el cambio fuera una huida no solo hacia fuera sino hacia dentro, sus mudas personales coinciden con mudas espaciales.

Colombia es una Antioquia que se enuncia como lugar de memoria, situado en el tiempo de la infancia o en el no-tiempo de la tumba: “El hombre venía a buscarse a sí mismo en los restos de su pasado” (2003: 154); “En el ir y venir caprichoso del poeta por las rutas de la ausencia, las olas del mar y las tiranías de América lo empujaron de regreso a Colombia” (2003: 161). A pesar de sus poemas, de su parábola del retorno, sus pasos lo alejan más que lo acercan a ese centro idealizado de existencia rural y familiar idílica. En contraste, la ciudad –sobre todo México, también La Habana– es el espacio seductor, el lugar de modernidad y cambio. Allí transcurre la mayor parte de una vida vinculada a los avatares políticos y culturales de Centroamérica. Esta ambigüedad se ve cifrada en las parábolas escritas por el poeta. “Su vida fue un inútil irse de todas partes para invariablemente regresar luego, como un fantasma pueblerino que vuelve a desandar los pasos” (2003: 151).

El biógrafo Fernando Vallejo se enfrenta a una poderosa figura, que montó un espectáculo de sí, con una nítida coreografía corporal. Para el poeta, como para todos los modernos, la vida, unida a la literatura, asumió una forma estética, que se vincula a un estilo inconfundible, cultivado como complemento de la escritura. En los inicios de la modernidad, Porfirio Barba Jacob, situado en las puertas de la vanguardia, es un sujeto moderno que atraviesa las crisis de los comienzos del siglo XX, como poeta y periodista. Protagoniza sus propias épicas, estrechamente relacionadas con su sexualidad y este gesto le lleva a adoptar posiciones contradictorias en todos los campos. Participa de las revoluciones y las dictaduras.

La figura se construye a partir de esos otros, cuyas historias entregan residuos, los testigos, que compartieron su vida y se encuentran en las puertas de la muerte. En todas ellas prima la importancia del espectáculo y de la mirada de los demás. A su vez, su obra literaria está llena de marcas personales y subjetivas y construye un mito de autor potente. Fernando Vallejo no intenta homogeneizar todas estas facetas, deja que el lector otorgue la unidad biográfica al protagonista, respetando la fragmentariedad, inclusive acentuando el ir y venir en el tiempo y en el espacio.

Una parte importante de mi biografía la conozco por las palabras ajenas de mis prójimos y siempre con una tonalidad emocional determinada: nacimiento, origen, sucesos de la vida familiar y nacional durante la infancia temprana [...] Sin estos relatos de otros mi vida no sólo carecería de plenitud de contenido y de claridad, sino que permanecería internamente fragmentada, falta de una *unidad biográfica*<sup>2</sup> valorable” (Bajtín 1997:136).

<sup>2</sup> Las cursivas son del original.

Barba Jacob se deleita en la profusión de sus imágenes, erige su propio monstruo. Todo monstruo encarna la diferencia y combina prohibición e imposibilidad al representar lo contra-natural. Aparece como “el modelo en aumento” o “el gran modelo de todas las pequeñas diferencias” y se dice en la mezcla de opuestos. Lo monstruoso no solo encarna en un sujeto sino que se relaciona con todo desorden natural, moral o social. La palabra “monstruo” proviene de *monstrare*, y lo monstruoso es lo que se muestra superlativamente, aquello que pone en escena, imposible de disimular u ocultar. En el *Diccionario* de María Moliner se define el monstruo como “Ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea. Ser deforme”. Pero también se emplea como nombre calificativo en aposición con el significado de “magnífico y, con sentido hiperbólico, referido a una persona que tiene dotes excepcionales para algo”.

Se puede pensar a Porfirio Barba Jacob desde la diferencia y la excepcionalidad pero, sobre todo, la sexualidad y la enfermedad. En sus deformidades, desviaciones, gigantismos, anomalías, abyecciones, alguna forma del poder se inscribe para forjar, conservar o combatir a los monstruos que adoptan una gran variedad de velos y ropajes.<sup>3</sup>

### El misterio de los nombres

La mitología de Barba Jacob admite al menos tres máscaras centrales: Miguel Ángel Osorio, hijo y nieto de campesinos antioqueños, maestro rural y soldado de la guerra de los mil días; Ricardo Arenales, el hombre que después de atravesar los arenales del exilio y llegar a Guatemala origina al enigmático Señor de Aretal, fascinante personaje de la ficción de Rafael Arévalo Martínez, y, por último, Porfirio Barba Jacob, el resonante patronímico con el que el poeta ingresa a la historiografía literaria, la firma central de la obra poética con la que transita la mayor parte de su vida.

En cada muda hay entierros y resurrecciones que son oficiados, de modo ritual, por el mismo personaje. La lista de máscaras menores y seudónimos es larga. Entre ellas, el Señor de Aretal y Maín Ximénez, Juan Sin Tierra y El Corresponsal Viajero. Cada una de las máscaras se compone cuidadosamente pensando en un espectador, casi como un relato que realiza una puesta al día de un autor, absolutamente consciente de estar creando su propio mito. Fernando Vallejo ensaya sucesivas hipótesis para explicar los cambios de nombres.

El nombre Arenales con el que comienza el exilio y le acompaña durante dieciséis años remite a desierto y arena. Después de un falso y estudiado funeral, la imposición del resonante alias Porfirio Barba Jacob ha suscitado múltiples interpretaciones posteriores. Para algunos como José Lezama Lima el apelativo está vinculado a la lectura de la Biblia. “Yo descubrí el misterio del nombre”, afirma Fernando Vallejo, quien lo encontró en el libro de Menéndez y Pelayo *Los Heterodoxos* de 1915 donde habla del apóstata Barba Jacob del siglo XVI. Sin embargo, la explicación puede ser más sencilla ya que un poema que Osorio escribe a una joven antioqueña se titula: “En la muerte de Carmen Barba Jacob”. En la composición *Los Desposados de la Muerte*, se menciona un Barba Jacob en el listado de poetas muertos. Estos dos elementos hacen pensar a Vallejo que el nombre está mucho más vinculado a la historia personal del poeta, a su adolescencia y juventud antioqueñas.

Uno de los relatos determinantes de las lecturas del mito de autor es el relato/retrato, con el que, en vida de Arenales, lo immortaliza el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez en *El hombre que parecía un caballo*. Este texto alimentó su fábula entre los modernos y sirvió para inscribir su imagen de modo definitivo en la literatura a partir de la anormalidad. Mucha tinta ha corrido acerca de esta ficción, donde se escenifica el encuentro entre el autor y el poeta. Para Vallejo, Rafael Arévalo “Conoció a Arenales y empezó a brillar como brilla un satélite con la luz de su estrella. A reflejar los destellos del otro” (2003: 107). Rafael Arévalo Martínez se convierte en un importante mediador. Daniel Balderston

<sup>3</sup> En *Los Anormales. Una genealogía de lo monstruoso* (2007) Michel Foucault trabaja con los sujetos a quienes en el siglo XIX se denominaba anormales y se consideraba peligrosos. Así define sus tres figuras principales: los monstruos, los incorregibles y los onanistas.

muestra la importante carga homofóbica que revela el relato de Arévalo donde el Señor de Aretal encarna al mismo tiempo lo trascendente y lo animal en la díada ángel/caballo. Desde las primeras palabras Arévalo habla de “anormal contacto”:

Se volvió deslumbrador y escénico como el caballo de un emperador en una parada militar. Las solapas de su levita tenían vaga semejanza con la túnica interior de un corcel de la Edad Media, enjaezado para un torneo. Le caían bajo las nalgas enjutas, acariciando los remos finos y elegantes. Y empezó su actuación teatral (1914: 6).

El Señor de Aretal es el ejecutante de un complicado y fascinante ritual donde las almas se vuelven “cóncavas”. Encandila con su cartapacio de versos, enciende las almas y los cuerpos. El alma del señor de Aretal se torna un enigmático pozo y el fuego en una forma de su mensaje. De noble caballo a burdo animal, deriva centauro de rostro humano y cuerpo de bestia. El mensajero divino es, al mismo tiempo, un mensajero inconsciente que prodiga el bien pero no lo tiene consigo. Su amoralidad lo condena ya que el caballo y el ángel se tocan, pero lo animal predomina sobre lo espiritual. En el texto de Arévalo Martínez está el origen del título de la biografía de Fernando Vallejo: la palabra “mensajero” acompañada por la silueta de un caminante que se aleja presidiendo la tapa. Como lo asevera el mismo autor: “Pero ésta no es la historia de Nicaragua, tan mezquina y asesina como Colombia o casi casi. Tampoco la de Rubén Darío, que escribió Edelberto Torres y que está enterrado en la catedral de León, donde el tiempo se detuvo. Es la historia del mensajero” (2003: 245).

Otro pre-texto fundamental de la biografía de Fernando Vallejo es el curioso relato autobiográfico *La Divina Tragedia*, una narración que Barba Jacob colocó a modo de prólogo en el libro *Rosas negras*, una edición de sus poemas que aceptó no sin disconformidad (rechazó la mayoría de los intentos de compilar sus poesías).

En *El mensajero* la relación entre biógrafo y poeta es asimétrica. Si bien escenifica la historia de la escritura de la biografía y reflexiona sobre su tarea, Vallejo se centra en el poeta, cuya palabra predomina sobre el centro autorial: “Mi empresa era una carrera contra la muerte y la tenía perdida” (2003: 55); “He medido la tierra en sus mismos trenes y el mar en sus mismos barcos” (2003: 136).

El biógrafo va en busca de los otros del autor, los testigos de su vida y de su muerte. En una carrera contra el tiempo intenta encontrar las huellas del poeta colombiano, no sólo en sus biógrafos sino también en sus amantes. Piensa que a todos los que intentaron escribir su vida se les escapó su huidiza figura: Juan Bautista Jaramillo, Manuel Jaramillo Mesa, Héctor González Rojo, hijo de Enrique González Martínez, Lino Gil Jaramillo, Víctor Amaya González y Shafick. A todos “se le esfumó en los aros de humo de su marihuana” (2003: 178).

### Entre fantasmas

La teoría de la biografía que sustenta la obra se explicita de modo continuo en una suerte de manual de instrucciones: “Cómo escribir una biografía, una suerte de manual implícito recuerdos propios más ajenos” (2003: 178). Por momentos Vallejo se permite escenificar, a través de diálogos, su relación con el poeta, entonces impreca a su sombra: “Yo llevo las cuentas de su vida mejor que Ud. Las que se me han hecho un embrollo son las mías” (2003: 183). Desde el lugar del investigador implacable, Vallejo critica a los otros biógrafos: Juan Bautista Jaramillo Meza “escribió su biografía. O mejor dicho lo intentó, en un librito tan devoto como apurado para salir del paso con suposiciones e inventos” (2003: 225); “No se molestó en entrevistar a la familia. Hoy todos –el poeta, el biógrafo, los familiares– yacen bajo la misma tierra con sus recuerdos” (2003: 225). “A mí no, como si su vida fuera la mía, llegué a saber de él más que nadie” (2003: 178).

Las diatribas se encuentran más atenuadas que en otras de sus obras. Su lenguaje es mucho menos delirante (en realidad, menos distanciado), quizá por la empatía con la figura de Barba Jacob. Se observa una cierta contención del biógrafo frente al delirio del autor.

La identificación sexual es evidente así como la admiración por el hombre que enfrenta una sociedad llena de prejuicios: “Barba Jacob era homosexual y marica lo pregonaba a los cuatro vientos”. En todo momento, lo acucia la pregunta por la identidad del hombre que se oculta detrás de tantas máscaras, cargado de estigmas inciertos como el asesinato y el robo.

Recuerdo, en cambio cuanto [Alejandro Reyes] me contó de Barba Jacob, palabra por palabra. Y lo que importa más. Lo que voy a pasar ahora al papel son puros recuerdos de recuerdos. Haga usted de cuenta, esas cajitas chinas que van saliendo unas de otras, en serie, ¡buleteras! ¿Y en la última qué habrá? El polvaredón del Tiempo. (2003: 221)

En su incesante itinerario el biógrafo, convertido en detective, busca reconstruir los pasos del personaje, le obsesiona encontrar testigos de su paso por la tierra, para reconstruir su vida de modo más cabal. En esa búsqueda inicia una verdadera carrera contra la muerte. Lucha contra “el naufragio del olvido”; “el huracán del tiempo”. El biógrafo es investigador y coleccionista de recuerdos propios y ajenos al mismo tiempo que rescata los testimonios de los sobrevivientes:

Es la recompensa de esperar unos cuarenta años en el polvo de las hemerotecas desenterrando periódicos viejos, hasta que por fin, en el del día, los viejos acaban por decir lo que han callado (2003: 27).

[Alfonso Caín] Escueto, casi incorpóreo de unos cien años y una palidez espectral, como un fantasma lejano ni oía ni veía (2003: 22).

[José María Tallet] La Muerte chocarrera me lo preservó para que constatará una cosa: la curiosa memoria de los viejos... Barba Jacob se le había grabado en la memoria como con el cincel en la piedra (2003: 39).

Hoy Tallet tiene 90 años y al compararlo con el que fue, por un fugaz instante siento que cuando yo salga la muerte va a entrar por la puerta (2003: 15).

[Toño Salazar] ¿Aún vivía? Yo lo daba por muerto... nunca se me ocurrió que hubiera estado vivo, que hubiera sido más que una sombra, un fantasma en la locura de la vida de Arenales (2003: 92).

[Arqueles Vela] revive para mí esas noches en el Palacio en que entre humaredas de cáñamo índico el depravado poeta y sus acólitos pretendían iniciarle en el culto de la Dama de la Ardiente Cabellera y sus misterios (2003: 90).

La tarea del narrador se centra en perseguir la sombra del autor en otras sombras; atisbar el fantasma en otros fantasmas. Intenta recuperar sus rastros en los periódicos, en los estantes de las bibliotecas, entre los archivos llenos de polvo y las memorias encerradas en viejas casas:

Como a un genio que se nos hubiera escapado de la botella estoy tratando de recuperar a Ricardo Arenales: cierro las manos para apresarlos y agarro humo de marihuana (2003: 100).

Sepultado en un alud de letra impresa de los que se conservan yace Ricardo Arenales periodista y gran periodista entre los grandes del periodismo escrito en este idioma (2003: 101).

Entra en continuos tratos con la muerte que le espera a cada paso, la caducidad del mundo que intenta reconstruir:

En flagrante contradicción con la ley primera de este libro según la cual al que yo busque se muera (2003: 111).

Estos barcos que salían de los puertos los recibe hoy uno en las hemerotecas, en periódicos amarillentos, como si al hacerse a la mar, a la mar de agua, hubieran tomado el mar del tiempo (2003: 138).

La máquina del tiempo no es gitana embaucadora que inventa todas las cosas (2003: 137).

La misma vieja incómoda sensación de lo imposible, de que vivan los muertos (2003: 278).

### La desazón suprema

Vallejo reconstruye ese espacio donde intervienen los artistas que protagonizaron las grandes rupturas políticas, culturales y estéticas de las primeras décadas del siglo. Hay una reconstrucción de los grupos de la vanguardia cubana y mexicana; una pintura de los grupos del México revolucionario y post-revolucionario, con especial atención en *Los Contemporáneos*. En la biografía se detalla minuciosamente la vida de la bohemia centroamericana. En el caso de Cuba, Vallejo se asombra por el protagonismo de Arenales en la lucha contra la tiranía:

¿Qué hacía Barba Jacob ahí, el antiguo soldado conservador, el ex maestro de escuela, el poeta, el invertido, el corrompido, el marihuana entre estos neologismos humanos de América, hablando en jerga? (2003: 19).

Allí, en ese café que ya no existe más que en el recuerdo de unos viejos, círculos de asombrados oyentes le oyeron referir sus historias, truculentas, fantasiosas, desvergonzadas historias de un pasado que engrandecía su memoria (2003: 21).

El novelista rescata al periodista moderno que funda diarios y deja crónicas imborrables en México y Centroamérica. Pero no olvida al poeta que, como le dice René Avilés, “llevaba el cielo y el infierno en la lengua”, que actúa su palabra y convierte su recitado en espectáculo de un hechizado, un mensajero de la poesía hasta los confines a través de recitales: “Y los últimos, en fin, lamentables, en las ciudades y poblados de México, acercándose por sus terregales a la muerte, cuando el mundo había cambiado, y ya no era tiempo de poetas” (2003: 29).

El cuerpo ataviado de manera exótica y llamativa es, al mismo tiempo, el cuerpo enfermo, golpeado, drogado, etc. La narración otorga una gran importancia a la sexualidad y a las adicciones. La Dama de Cabellos Ardientes a la que cantó en su poesía es la marihuana. En la vida bohemia hispanoamericana el escritor fue el centro de los grupos marginados. Dandy y bohemio luchó al modo romántico con las enfermedades más temibles: la sífilis y la tuberculosis. Su vida rebelde fue un continuo desafío a las convenciones y a cualquier tipo de corrección política. Escenificó las dolencias y la muerte: “Organiza sus propias agonías y funerales” según uno de los personajes. “Una foto del autor protagonista reproducida en el periódico mostraba a Ricardo Arenales con sombrero, traje y chaleco oscuros y corbata oscura de rayas blancas” (2003: 88).

Barba Jacob se mueve en los sucesivos campos intelectuales nacionales de la vanguardia mexicana –López Velarde, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Silvio Villegas– y cubana. También frecuenta a los escritores guatemaltecos donde intenta fundar *Ideas y Noticias Revista de Altas Letras*. “Sin embargo se le aplica la fórmula de la política centroamericana encierro, destierro o entierro” y debe partir.

Mientras ejerce todo tipo de oficios en un recorrido digno de la picaresca, desde maestro hasta cura. Persigue un libro de poesías quimérico, un libro propio que no consigue terminar. Esas ‘Antorchas contra el Viento’, otro entre muchos, del mismo libro quimérico,

el definitivo, el que se pasó la vida haciendo y que nunca acabó de hacer. Su libro era un inalcanzable: “Oculto tras los hechos externos de su vida iba ascendiendo, palmo a palmo, como barquilla sin lastre hacia el cielo oscuro de sus Monstruos, adentrándose en el Atardecer” (2003: 45). *Tragedias en la oscuridad* fue un libro que durante 25 años “pulió y repulió y que nunca concluyó” (2003: 94).

Leopoldo de la Rosa es el doble trágico, que defiende su singularidad y se interna en la locura: “poeta insigne y señor del sable”, “de traje negro, y sombrero negro, gafitas redondas y bastón. Solemne, engreído, envidioso, sablista, perezoso, místico y según Felipe Servín maricón como él” (2003: 46). La pareja de poetas acabó peleando. Porfirio Barba Jacob actúa como una suerte de vampiro que se apodera del otro, inclusive de algunos de sus poemas: La “Meditación Primera o Nocturno XVI” el mejor poema de Leopoldo de La Rosa y se publicó con el nombre de Ricardo Arenales.

### El príncipe sombrío

Barba Jacob es el “príncipe sombrío” que no sólo escribe sino que habla, transforma al auditorio: “Con esa vanidad infantil tan suya de ser el centro de una conversación, el motivo de un agasajo” (2003: 53). Es el “judío errante”, el “grande hermano diabólico”, el “señor de las tinieblas”, el “príncipe sombrío”, el “luzbel generoso”, el “poeta de la muerte”. Una de sus primeras grandes creaciones es su propia vida, inseparable de la pose, la actuación que conlleva lo oscuro hasta en su vestimenta. El poeta es un gran narrador, un actor que interpreta su propia vida. Se postula señor de la muerte. En su poesía reitera: “En nada creo, en nada” (*La reina*, en Barba Jacob 2007: 221). “Nunca sabremos nada (*La estrella de la tarde*, 2007: 184). “No hay nada grande, nada, sino la Muerte” (*Triste amor*, 2007: 190).

Su vida de desplazamientos no cesa nunca, incluso en sus últimos días es trasladado desde el hospital a una pensión y de la pensión a una casa sin muebles: Carlos Pellicer afirma que sus últimos días: “Está tendido en una recámara herméticamente cerrada. Es algo pavoroso su cuerpo esquelético, consumido por la tuberculosis. Ya casi no tiene ojos” (2003: 57). Entre las paradojas está el hecho de que Barba Jacob muere confesándose con el padre Alfonso Méndez Plancarte.

El biógrafo refuta la intolerancia por el hombre que admite la admiración por el poeta “así Arenales no era profundo aunque rebelde, sino porque era rebelde era profundo; y no era generoso aunque violento, sino porque era violento era generoso” (2003: 76). Entre las figuras que le rodean un personaje fundamental es Rafael Delgado, el extraño “hijo” adoptado en Nicaragua y que es una suerte de contrafigura.

Barba Jacob viaja de un lugar a otro, en constante movimiento no solo cruza fronteras nacionales sino que se muda continuamente, por razones opuestas, siempre debidas a su modo de vida: “Calles lo expulsó de México por reaccionario. Ubico lo expulsaba de Guatemala por bolchevique” (v140). Hace de la provocación su estilo, el gesto que lo define. Es un hábil periodista que escribe folletos para sobrevivir: una biografía de Pancho Villa o el relato del terremoto en El Salvador. Crea una gran cantidad de periódicos, entre ellos, *El Centroamericano*.

Se reencuentra con la familia, la historia de sus abuelos y sus tías, de la hermana y el cuñado timadores en Colombia. Vallejo entrevista a los sobrevivientes, entre ellos a la sobrina monja. Recoge las cartas que envió a las tías, entrevista a antiguos alumnos y visita la escuela en la que fue maestro. Escenas de infancia que se insertan a modo de racconto: “Volviendo atrás por los cauces del Tiempo, yo también de niño fui a conocer el mismo río al mismo pueblo: el Cauca hondo que pasa cerca de Sopetrán” (2003: 226). “Un siglo y en Sopetrán, como en los versos del poeta, aún florecen las astromelias” (2003: 226). Las astromelias, como la magdalena proustiana, los unen en la memoria del lugar de infancia, donde la violencia impera. Un lugar donde Miguel Ángel Osorio se habría enfrentado al primer muerto: “sentí que yo era él... Tripulantes de una frágil navecilla perdida en la bruma del tiempo nos íbamos al cielo de los monstruos” (2003: 250).

Hacia el final de su vida Barba Jacob vive en la indigencia suprema: “sólo tenía un traje que le daba la impresión de un enterrador”. Sus palacios son casas deterioradas,

pensiones de mala muerte. Un testigo señala el profundo abandono: “la palidez sucia y mortal del poeta, su debilidad extrema, los ojos hundidos, la barba crecida, la desnudez del cuarto” (2003: 214). Una situación que lo lleva a plantear desesperado que cambia toda su obra poética por un cuarto de hospital. Todo cuanto dejó al morir cabía en una valija. “Y sin embargo a él, como a nadie, no le quedaba otra forma de perdurar que contándose” (2003: 223).

## Bibliografía

- Álvarez, Amalia (1974). *Poesía y estilo de Miguel Ángel Osorio (Maín Ximénez, Ricardo Arenales, Porfirio Barba-Jacob)*, Tesis inédita de la Universidad de Florida.
- Arévalo Martínez, Rafael (1914). “El hombre que parecía un caballo”, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Quezaltenango: Arte Nuevo.
- Bajtín, Mijail (1979). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XX.
- Balderston, Daniel (2004). “Amistad masculina y homofobia en ‘El hombre que parecía un caballo’”, *El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barba Jacob, Porfirio (1985). *Poesía Completa*, prólogo, recopilación y notas de Fernando Vallejo, México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Barba-Jacob para hechizados*, selección y notas de Jaime Jaramillo Escobar, Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, Concejo de Medellín.
- Barthes, Roland (1982). *Mitologías*, México: Siglo Veintiuno.
- Certeau, Michel de (2004). *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer*, Tomo I, México: Universidad Iberoamericana.
- Foffani, Enrique (1997). “Las máscaras del poeta. Sobre la poesía de Porfirio Barba Jacob”, *Orbis tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, Nro. 5:117–127.
- Foucault, Michel (2007). *Los Anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Agudelo, Darío (1999). *Porfirio Barba Jacob 1883-1942. Leyenda negra*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-887377>
- Holroyd, Michel (2010). *Cómo contar una vida*, Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Levy, Kurt (1989). *Porfirio Barba Jacob, Nostalgia por la vida, Thesaurus de Bogotá*, Tomo XLIV. Núm. 1.
- Mejía Gutiérrez, Carlo (1989). *Porfirio Barba Jacob. Ensayo biográfico*. Medellín: Imprenta Municipal.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1913). *Historia de los heterodoxos españoles*. 7 vols. Madrid: V. Suárez, 1911-1932.
- Moliner, María (2012). *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- Perilli, Carmen (2014). *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos*, Buenos Aires: Corregidor.
- Posada Mejía, Germán (1958). *El pensamiento poético de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1958.
- Salgado, María A. (2012). “Porfirio Barba Jacob: la poética demoníaca del ‘ruiseñor equivocado’”. *Revista Internacional d’Humanitats*, 26, set-dic, Barcelona: CEMOrOc-Feusp/Univ. Autónoma de Barcelona.
- Santa, Eduardo (1991). *Porfirio Barba-Jacob y su lamento poético*, Bogotá: Editorial Caro y Cuervo.
- Valle, Rafael Heliodoro. *Bibliografía de Porfirio Barba Jacob*, Thesaurus. Disponible en: [cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/15/TH\\_15\\_123\\_079\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/15/TH_15_123_079_0.pdf)
- Vallejo Fernando (2003.) *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*, Colombia: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Almas en pena. Chapolas negras. Biografía de José Asunción Silva*, Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2012). *El cuervo blanco. Biografía de Rufino José Cuervo*, Buenos Aires: Alfaguara.

---

**RESUMEN**

Fernando Vallejo escribe la biografía literaria de Porfirio Barba Jacob, reconstruyendo su mito de autor. Usa otras biografías y testimonios de sus contemporáneos. Su original teoría de la biografía sostiene la imposibilidad de fijar la vida del poeta. Todo biógrafo se convierte en un cazador de sombras.

Palabras clave: autor – biografía – vida – mito – sombras

**ABSTRACT**

Fernando Vallejo writes the literary biography of Porfirio Barba Jacob, rebuilding his myth of the author. He uses other biographies and testimonies by contemporaries. His peculiar theory of biography holds the impossibility of fixing the poet's life. Every biographer becomes a shadow hunter.

Keywords: author – biography – life – myth – shadows

---

## EL CUERVO BLANCO DE FERNANDO VALLEJO<sup>1</sup>

Mónica Marinone

---

### Los comienzos importan

El año 2011 fue declarado “Año de Rufino José Cuervo” por el Ministerio de Cultura de Colombia al cumplirse el centenario de su muerte. La publicación de *El cuervo blanco*, la última biografía de Fernando Vallejo, aun enlazada a dicha conmemoración y seguramente estimulada por ella, no puede ligársele con exclusividad. Es claro que Rufino Cuervo ha sido uno de los “fantasmas” (así los llama Vallejo) que lo rondan desde mucho antes:<sup>2</sup> en 1983 le dedica *Logoi*, su *Gramática del lenguaje literario*, y si una dedicatoria no es un gesto menor, destaca el nombre completo de Cuervo en letras mayúsculas ponderando su vida consagrada al estudio del lenguaje.<sup>3</sup> Pero en el Epílogo de ese mismo volumen le destina un párrafo donde sienta su carácter visionario, esto es, la contemporaneidad de sus concepciones reveladas a trasluz de su quehacer. Cito la última oración:

A fines del siglo pasado, de su siglo de taxonomías, el filólogo colombiano entrevió la más penosa verdad para un gramático: que el lenguaje humano con su móvil ambigüedad escapa a todo sistema; que la única forma de apresararlo es la más humilde, la enumeración exhaustiva de los diccionarios (Vallejo 1983: 530).

Como se ve, se trata de un “fantasma” antiguo y poderoso que no lo abandona<sup>4</sup> al menos por las razones que la dedicatoria y la cita indican en superficie: la pasión por el idioma y el reconocimiento del lenguaje humano como ambiguo y en transformación constante. En realidad son dos obsesiones que marcan la escritura de Vallejo y podrían resumirse en una *preocupación central por el lenguaje en uso*, frase que subrayo porque dirige a las *ocupaciones* de una familia tutelar donde el “delicado” y “complejo” Cuervo descuella con su monumental “obra”, el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*,<sup>5</sup> ese faro de insoslayable magnitud que interesa a Vallejo. Me apresuro a agregar que el uso “obra” referido solo al *Diccionario...* es de Cuervo en su Introducción al Tomo Primero (Cfr.: III), dedicado a las letras A y B, donde lo define como “obra especial”.<sup>6</sup> La palabra *obra* conduce a la inmensa labor que el “insólito” Cuervo<sup>7</sup> desarrolló por más de veinte años, prácticamente solo, para avanzar poco respecto del alfabeto completo (solamente produjo dos tomos dedicados a las letras A-B/ C-D), una labor cuya envergadura también se encarga de señalar en dicha Introducción.<sup>8</sup> Sin embargo, quizás uno de los atractivos mayores para Vallejo se resuma en el uso “especial”, absolutamente oportuno. Lo leo

---

<sup>1</sup>Este ensayo, con el título “La escritura entre la vida y la muerte”, fue publicado en el volumen *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. La presente versión contiene breves agregados y alguna modificación en beneficio de su inclusión en el *Dossier*.

<sup>2</sup>“Cuervo empezó sus *Apuntaciones críticas del lenguaje bogotano*, un libro que Colombia amó y que *decidió mi vida*” (2012: 47. Subrayado mío).

<sup>3</sup>La dedicatoria dice: “A la memoria de RUFINO JOSÉ CUERVO, cuya vida fue la pasión por el idioma”.

<sup>4</sup>En *Peroratas* le dedica dos intervenciones.

<sup>5</sup>La Edición citada en la Bibliografía y aquí indicada fue corregida por Rufino Cuervo.

<sup>6</sup>“A poco más que esto se reducen las fuentes que pueden consultarse en caso de duda, con ser ésta una de las materias más ocasionadas a suscitarla; y la insuficiencia de dichas fuentes es motivo bastante para la composición de una *obra especial* en que se dé luz sobre las palabras que ofrecen alguna particularidad sintáctica, ya por los cambios de oficios ó funciones gramaticales de que son susceptibles, ya por el papel que desempeñan en el enlace de los términos y sentencias. Tales son la razón y el asunto de nuestro libro” (Cuervo 1886: III). El subrayado me pertenece.

<sup>7</sup>Los calificativos entrecorridos son de Vallejo, quien además lo llama genio, santo y loco, entre otras cosas.

en ese balbuceo para describirlo en *El cuervo blanco*, donde y tal vez acometido por la imposibilidad fehaciente de encuadre, dice el “enloquecido diccionario” (2012: 278). O en esas referencias diversas y combinadas en el afán de dar peso al calificativo anterior: es un “Tratado de morfología, de sintaxis, de etimología, de fonética, de ortografía y de semántica... [que] tiene que ver además con la historia del idioma” (2012: 278), un “diccionario-gramática” (2012: 277) o una “gramática genial como no ha habido otra” (2012: 267), el producto de “malabares” que desplegara el “genio” creador de Cuervo.

Sin dudas *Logoi*, desde mi punto de vista un volumen impecable por su índole, disposición e intereses abordados o sugeridos, *mutatis mutandis*, es deudor del *Diccionario...* de Cuervo en esa impronta *sui generis* que instaura su diferencia entre los estudios lingüísticos y filológicos de nuestro tiempo. Allí Vallejo detalla “fenómenos literarios”, desde la “aposición” a las “funciones sintácticas y expresivas de los signos de puntuación”. Y ensambla cómodamente registros: el tratado y el diccionario ideológico, dado que tiende a la profundización y se apega a una enumeración por variedad que desconsidera el orden alfabético (decisión que quizás habría inquietado a Cuervo). Aunque también, el libro de lugares comunes, previo personal procesado por la forma diccionario en tanto riguroso sistema, factura que reenvía a los intereses y modalidades preferidos por Cuervo, los cuales surgen a cada paso cuando se lee el *Diccionario...* o se circula por sus otros ensayos o textos menos y más conocidos.<sup>9</sup> Con *Logoi*, Vallejo parece inscribir un *fundamento* respecto de dos concepciones que se ubican en la matriz moderna: en primer término, la literatura como “reino de lo recibido” o vasto universo de *lugares comunes*. Se alinea, así, en la estela de Cervantes a quien llama “genio” (Vallejo 1983: 29) –según indiqué en la Presentación del *Dossier*– como a Cuervo, y tanto desde esta palabra como desde los dominios que las figuras mencionadas inscriben, resulta difícil no recordar a uno de sus maestros ilustrados también ya nombrado en mi Presentación: Voltaire, quien la aplica a ciertos escritores que admira, pero además la define en relación con el uso de las lenguas (“genio de las lenguas” se titula la entrada en su *Diccionario Filosófico*). En segundo término y en relación, la trabazón lectura/escritura o la lectura como gesto fundante de la escritura. La fórmula *lugares comunes* roza una práctica que ubica en nuestros *principios*,<sup>10</sup> entre lectores más y menos reconocidos;<sup>11</sup> me refiero a la vocación de llevar, por razones diversas, *libros de lugares comunes*, una práctica que R. Darnton (2003: 127) define como esa “forma especial de apropiarse de la letra impresa”. Agregaría, la manera de generar un reservorio que sostiene *Logoi* en tanto proyecto y realización, y que trae a la memoria las innumerables “papeletas” recopiladas por Cuervo año tras año a que Vallejo alude en su biografía (2012: 138 y 141), un archivo conformado a partir de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra, labor que, después comprobó con enorme desazón, fue realizada sobre “textos espurios” (así los denomina Vallejo, Cuervo quizás habría escrito “corruptos”) y que debió rectificar con la paciencia infinita que lo caracterizó. Pero aquí me importa insistir en el supuesto que propicia el armado de este reservorio, el cual está explicitado tanto en la Introducción del *Diccionario...* como en la de *Logoi*: la fuente primaria ha de ser siempre el lenguaje literario. De ahí que el genealogista Vallejo pondere los objetos de estudio de los primeros gramáticos, Dionisio de Tracia y Varrón (griego y latino respectivamente) para esclarecer la definición de la Gramática en tanto “ciencia del lenguaje de la literatura” (Vallejo 1983: 15), que use esta palabra en el subtítulo de *Logoi* y la adose a su definición del *Diccionario...* en beneficio de una exaltación.

<sup>8</sup> “Obra larga y difícil es ésta, y que ni puede ser completa ni quedar exenta de error. El tiempo empleado para llegar á sacar á luz este primer tomo, las dificultades que acompañan la impresión, y los años que pasarán antes que ésta se termine, ponen á prueba una paciencia i laboriosidad que nadie puede prometerse sean sostenidas por la salud y demás circunstancias que han de hacerlas fructuosas” (Cuervo 1886: LIV).

<sup>9</sup> Me refiero especialmente a las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* o a las *Notas a la Gramática de la lengua castellana de don Andrés Bello*.

<sup>10</sup> Utilizo *principio* –diverso de origen– en atención a la *episteme* moderna, su afán fabricante de órdenes y sistemas.

<sup>11</sup> Erasmo, Bacon, Milton, Locke, Ben Johnson, por ejemplo, llevaban libros de lugares comunes.

El título original de este trabajo incluido en *Noticias del diluvio* fue, como anticipé, *La escritura entre la vida y la muerte*, y rodea mi interpretación sobre los “juegos” de Vallejo,<sup>12</sup> una palabra que irradia hacia imaginarios tan potentes como el fantasma de Cuervo. Me refiero a los planteos de L. Wittgenstein y la noción de juego de lenguaje respecto de la idea de *uso*, el dominio en que se da y las acciones con las que se entretiene, entre otros, y obviamente a las concepciones emanadas del giro lingüístico y la crisis de la representación, siempre en diálogo con esa *preocupación central por el lenguaje en uso* que he adelantado (para Cuervo, el uso era “ley”). Los tres sustantivos que componen esa frase (escritura, vida y muerte) se enlazan y equiparan, aunque “escritura” –práctica y espacialidad– cobra dimensión por articularse en el inicio. Me parece que los ejes vida-muerte, convocados, atraídos mutuamente y de modo obscuro en las narrativas de Vallejo aun cuando se trate de registros diversos, si articulan planos que comprometen desde el enunciado a la enunciación, en esa convocatoria se ven *desplazados* por una escritura que a su vez resulta la práctica destinada a *desplazar* la muerte (Blanchot es una referencia obligada<sup>13</sup>) y por esto, el centro de las ocupaciones. La escritura como espacialidad es entonces el mejor lugar (*eu-topía*), ese lugar donde todo está sometido a la ley de la palabra (Mallarmé *dixit*) y desde donde es posible una mayor profundización en líneas de reflexión disparadas a cada momento, además de las accesibles por ser temas o problemas explicitados.<sup>14</sup> Por ello, pese a que mi desarrollo focalice *El cuervo blanco*, he dado protagonismo a *Logoi*, por su pertinencia respecto del sujeto biografiado y, especialmente, para volver visible su condición de fundamento “activo”, según anoté en la Presentación. Me parece que este enlace permite comprender las denodadas indagaciones de Vallejo sobre los orígenes o, en resonancia, sobre nuestros *principios* empezando por su propio instrumento (el lenguaje en uso) transformado en objeto y en la brecha de maestros como Cuervo, con todas las diferencias de los casos. Asimismo, he ponderado las formas y el *dar forma* hacia un concepto de *ficción* que intenta sustraer de lo genérico y remite a la resolución posible de la mayor necesidad de quien escribe, significar. Pienso que esta perspectiva desactiva en alguna medida juicios apresurados sobre un escritor en general *logorreico* e irreverente<sup>15</sup> (*El cuervo blanco* no es el caso), a quien veo muy ocupado en el lenguaje literario, la escritura, la producción de efectos, la forma, así como las formas *materiales* que constituyeron *fundamentos* y fijaron *modelos*<sup>16</sup> para nuestras jóvenes naciones.

### Una manera de decir que dice por la manera

Es difícil desapegarse de *El cuervo blanco* una vez que empezamos su lectura. Difícil olvidar infinidad de datos, citas, momentos que por la “manera” como Vallejo los entrama, hacen imaginar una intimidad y un *ethos* más allá de lo escrito (y escudriñado) escrupulosamente, que es mucho (el título de este apartado parafrasea a Roa Bastos, mencionado en la penúltima nota de la página anterior, quien valoraba la biografía, el lenguaje en uso y la forma por encima de todo porque allí se conjuga todo y desde allí es posible decirlo). La extensión de esta biografía sobre Cuervo (trescientas setenta y nueve páginas) se acopla a la índole ininterrumpida de su escritura, un complejo fluir que rechaza el vértigo y lo “chocante”, calificativo dado por sus contemporáneos a Voltaire, ese maestro de Vallejo, dije, que por momentos se cuele en sus textos.<sup>17</sup> Es claro, la delicadeza de Cuervo,

<sup>12</sup> Véanse especialmente M. Marinone, “Vallejo y el archivo ilustrado”, “Entre gramáticas, manuales, tratados y biografías... Fernando Vallejo” y “El culto de la violencia empieza por el lenguaje”.

<sup>13</sup> Dice Vallejo en *El mensajero* (55): “Mi empresa era una carrera contra la muerte y la tenía perdida”. Como muchas oraciones que surgen súbitamente en sus textos, en general cortas y sentenciosas (potentes), además de referirse al dato que se vierte, permiten ahondar en sus concepciones sobre la escritura en general. Desde aquí Vallejo se relaciona con grandes narradores de Latinoamérica que han sido maestros de la metaficción (Roa Bastos es un buen ejemplo en especial por los problemas a que atiendo aquí, aunque la lista podría ser extensa).

<sup>14</sup> Exploro este problema en “El culto de la violencia empieza por el lenguaje”, conferencia dictada en el Simposio sobre la violencia, *VIII Congreso ORBIS TERTIUS* (mayo de 2012) y solicitada para su publicación.

<sup>15</sup> He ahondado en estas marcas especialmente en “De Fernando Vallejo a Voltaire, por excesos, disputas y tolerancia” y las reviso brevemente en la Presentación del *Dossier*.

<sup>16</sup> Dos conceptos centrales en la *episteme* occidental moderna.

<sup>17</sup> He planteado esta resonancia desde algunos aspectos en “Desde Vallejo a Voltaire...”.

su discreción, inhabilitan esta tendencia, pero su vida y obra reclaman complejidad. Por su abandono de lo chocante, *El cuervo blanco* se aleja de grandes novelas de las últimas décadas (*El desbarrancadero* de 2001 por ejemplo) para aproximarse a *El mensajero* (1991) y a *Almas en pena chapolas negras* (1995), las biografías sobre Porfirio Barba Jacob y José A. Silva tratadas en dos intervenciones del *Dossier*. Es preciso anotar que las tres biografías en conjunto barren desde mediados del s. XIX a principios del XX a partir de las vidas sobre tres “paisanos” colombianos dedicados a escribir, aunque diametralmente opuestos; excéntricos, pero por diferentes razones: la “santidad” de Cuervo, sus intereses nada mundanos, su disciplina y consagración a una tarea que le llevó la salud lo ubican entre los “constructores” de la modernidad (según la definición de algunos ensayistas), en las antípodas de los otros, en especial del itinerante Porfirio Barba Jacob, de quien Vallejo dice en *El mensajero*: “es humo” (Vallejo 2003: 412). Entonces, por la modalidad asumida en *El cuervo blanco*, ese rigor investigativo y el espíritu pedagógico (*élan pédagogique*) que he mencionado en la Presentación del *Dossier* son marcas que esta vez no se pierden tras la logorrea de otros relatos, intolerable para muchos lectores, pese al tono coloquial que la “voz” del biógrafo impone hacia la vitalidad del lenguaje (otro motor de la escritura de Vallejo en general). Y dichas marcas, fortalecidas por la exhaustividad asociada al detallismo (las cifras o las referencias a las fuentes indicadas de continuo por ejemplo, eximen de comentarios), se alzan en gran magnitud volviendo presente la labor de Cuervo en la configuración del texto.<sup>18</sup> Vallejo cristaliza de modo *conveniente* o para comodidad de aquellos que han fracasado con su retórica del *exceso*, una de las pretensiones que lo motivan cuando escribe biografías y ensayos. Me refiero al afán de producir la imagen de un sujeto (“yo”) que surge a cada momento entre fuentes primarias, ésas que sostienen estas propuestas que entiendo, dije, como búsquedas hacia unos orígenes (otra vez la impronta genealogista).

Las fuentes en este caso son epitafios, cartas, actas, notas y reseñas periodísticas, necrológicas, diarios y gacetas, telegramas, mapas, testamentos, diarios de viaje, libros de cuentas, fichas y “papeletas”, sobres vacíos, facturas, artículos críticos, invitaciones, notas de pago, recordatorios, tarjetas postales, participaciones, retratos y fotos, borradores de cartas, diccionarios, gramáticas, biografías, libros en general y obviamente los libros y escritos de Cuervo, etc. “Joyas” (una palabra repetida en esta biografía), el gran legado del filólogo, que incluye desde su enorme y actualizada biblioteca de cinco mil setecientos treinta y un libros (2012: 62) hasta materiales insospechados, según se ve en mi enumeración.<sup>19</sup> Parece que Cuervo guardaba todo y vale la pena aclarar en beneficio de sus gestos y prácticas autfiguradores o de su perfil extraordinario (“Cuervo se enseñó solo” dice Vallejo (2012: 65)<sup>20</sup>), que él mismo donó dicho legado a las generaciones venideras, lo que confirma, como sucede con algunos letrados<sup>21</sup> e intelectuales modernos de gran calibre, la autoconciencia del alcance de su labor o de lo producido y de la necesidad de preservarlo, así como de su carácter de hombre-signo histórico, un productor cultural en paridad absoluta con autoridades europeas en su materia.<sup>22</sup>

Tesoros y más tesoros. ¡Y yo pensando que de Cuervo ya no quedaba nada, aparte de la huella que había dejado en mí!... La clave estaba en Bogotá, en sus libros

<sup>18</sup> “Yo, como don Rufino, soy riguroso en las citas, incapaz de cambiar una coma” (2012: 13). “Observando ahora el acta con la lupa del filólogo se me ocurren varias preguntas que se le habrían ocurrido también a don Rufino” (2012: *ibid.*)

<sup>19</sup> Cito una cifra respecto de las cartas: “... la cuarta parte de las dos mil seiscientas en total que, enviadas y recibidas, son las que han quedado y que conocemos de su correspondencia con más de doscientos correspondientes” (2012: 125).

<sup>20</sup> “De buena parte de los idiomas europeos tenía conocimiento Cuervo, así como del árabe, el hebreo y el arameo, que son lenguas semíticas. En prueba la infinidad de gramáticas y diccionarios de muchos idiomas en varios otros (en especial en alemán, latín y francés) que se encuentran en su biblioteca, por ejemplo, gramáticas alemanas de treinta y dos idiomas” (2012: 126).

<sup>21</sup> Pienso en Simón Rodríguez, por ejemplo. Vale la pena copiar parte de la quinta cláusula del testamento de Cuervo: “Lego a la República de Colombia los impresos, libros y manuscritos que existen en mi domicilio de París, a condición de que sean colocados y conservados en la Biblioteca Nacional de Bogotá para uso público” (2012: 23).

<sup>22</sup> “Durante los veintinueve años que vivió en París Cuervo mantuvo correspondencia con numerosos lingüistas europeos, en especial con los hispanistas franceses, Alfred Morel-Fatio y Raymond Foulché-Delbosc, con el romanista y políglota alemán Hugo Schuchardt y con el sanscritista y políglota italiano Emilio Teza...” (2012: 124).

y papeles conservados en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Caro y Cuervo, según descubrí en uno de mis regresos de México a Colombia. *La Biblioteca empezaba cuando Cuervo nació; el Instituto cuando nació yo* (2012: 26).

Incluyo la cita, cuyo destacado me pertenece, porque dice mucho y permite al menos dejar sentadas ciertas complejidades que las diversas operaciones de Vallejo propician en beneficio de las facetas y la densidad de este texto. Se sabe, los biógrafos y los biografiados se entremezclan, suelen volverse especulares (mi desarrollo “juega” en algunos momentos con dicho enlace), aunque ello sea retórico pues siempre se trata de una relación asimétrica dada por los procesos de selección y organización de los materiales, los silencios, los excesos, etc. que el biógrafo asume respecto del biografiado y, obviamente, implican cierta posesión, tan *ilusoria* como la pretensión de narrar una vida. Además de dicha especularidad, esta cita revela un encadenamiento donde la idea de sucesión prevalece en la línea subrayada, una línea que concatena y traza una fuerte filiación, emparejando envergaduras: surge así una familia donde parece haber solo dos figuras, una tutelar y otra heredera (Bello, leído y anotado por Cuervo, su heredero, sería la figura implícita en la línea ascendente<sup>23</sup>). Y agrego, en beneficio de la asimetría a la hora de escribir biografías, que pese a que Cuervo es el pretexto, ocupa –directa o indirectamente– todo el texto y resulta objeto de canonización de un Vallejo en muchos sentidos paródico, se exalta a cada momento el lugar desde donde éste enuncia como lugar de enorme poder: “Aquí el único que canoniza es el de la voz y hasta ahora no llevo ninguno” (2012: 20). Ese yo (“el de la voz”), dispositivo recurrente en las narrativas de Vallejo y *lugar común* del ensayo como forma, según señalé, es una zona de anclaje fortalecida a cada paso, cuya autoridad se funda tanto en las competencias lectora/ lingüística/ interpretativa como en el control, ya de los materiales en diverso registro desplegados para generar un *efecto-archivo*, ya de la escritura en proceso o productividad que abre sus compuertas en la marcha. De ahí que, por ejemplo, los “no sé” que Vallejo esparce, paradójicamente subrayen esa autoridad, y si abonan las retóricas de verosimilitud y honestidad intelectual respecto del artefacto que está produciendo (la vida escrita de un grande hombre), también refuerzan el arco de complicidad con los lectores, destinatarios determinados y sin duda poderosos. En *El cuervo blanco*, “uno” y el “fantasma” están “encadenados” y se fija desde las primeras páginas,<sup>24</sup> pero las cadenas, a su vez, se lanzan al lector desde procedimientos que lo involucran naturalmente como participante imprescindible de este juego entre “yo” y “tú”. Como se sabe, esta relación es fundacional, da existencia al lenguaje en uso (Benveniste se ha encargado de explicarlo), pero además es la puerta de acceso a la pretensión de exaltar el “yo” (y es el caso de Vallejo, preocupado por la base lingüística de la subjetividad), un “yo” que, por necesitar de situaciones comunicacionales para emerger, no puede ser pensado sin un “tú”, supuesto (v.g. el lector) o específico (v.g. Cuervo<sup>25</sup>). La relación yo-tú tiñe aquí planos que superan los límites del enunciado.

En diálogo, deseo recuperar las frases *escritura ininterrumpida* y *efecto archivo* atrayendo mi enumeración desordenada e incompleta de las fuentes. Respecto de la disposición, es preciso señalar que pese a que esta biografía sobre Rufino J. Cuervo no presenta divisiones internas a lo largo de su extenso desarrollo, sí se sostiene en innumerables saltos de registro (otra marca de la escritura de Vallejo), en especial por la inclusión de citas respetuosas de las fuentes seleccionadas, una obligación que Vallejo se

<sup>23</sup> “Yo a Cuervo y a su Bello los quiero. Son santos” (2012: 67). Más allá de sus *Notas* escritas a la *Gramática* de Bello, en la Introducción de su *Diccionario...*, cuando se refiere a las pocas fuentes con que ha contado, Cuervo describe a Bello así: “Sagaz...entre todos los gramáticos para deslindar los oficios de las palabras y señalar las más sutiles modificaciones sintácticas, ilustró con maestría admirable y guiado por un criterio altamente científico el uso de muchas partículas, y asentó sólidas bases para el estudio de las construcciones verbales (Cfr. *Diccionario...*III. Subrayado mío). Cuervo destaca la contemporaneidad de Bello en la impronta científica de sus investigaciones sobre los usos, así como después Vallejo destacará la contemporaneidad de la tarea de Cuervo también en su apreciación del uso como punto de partida y, a través de su estudio, de hacer visible una concepción del lenguaje como cambiante y ambiguo. Sentadas las enormes diferencias, podríamos agregar que Vallejo, como los otros, sienta esa diferencia mencionada en el modo *sui generis* de insertarse en el dominio de los estudios filológicos y lingüísticos contemporáneos con *Logoi*, un volumen riguroso e insólito.

<sup>24</sup> “Para agarrar a un fantasma se procede así: primero hay que determinar por dónde anduvo y cuándo. Luego pasa uno a considerar lo que escribió y lo que leyó. Y finalmente empieza uno a oír el arrastre de las cadenas, signo éste de que va bien: o uno se está acercando al fantasma o el fantasma es el que se está acercando a uno” (2012:134).

<sup>25</sup> “Seguí raspando. Entonces fuiste apareciendo tú: Rufino... José... Cuervo...” (2012:11).

impone expresándolo, como casi todo aquí.<sup>26</sup> Dichas fuentes restauran formas, estilos y registros que en sí mismos y por integrarse en un nuevo texto ubican, en primer plano, el trabajo de selección y análisis llevado adelante a partir de una lectura así expuesta (y el nuevo tejido es lectura-escritura), pero a trasluz permiten acceder al carácter desrealizador que todo acto de escritura arrastra al modificar la naturaleza de cualquier texto o discurso –aun de los transcritos o copiados– por su sola introducción en un nuevo espacio material (otra vez Blanchot resuena). La maestría se da en que aun exacerbada, la carga de materiales ajenos no asfixia la biografía de Vallejo como producto; es decir, las voces (propia y de otros) se escuchan en intercambios que moldean un texto donde los “ecos de una memoria” se levantan a la par que las “simientes de una renovación”.<sup>27</sup>

Pero precisamente estos saltos, a su vez, contribuyen a que el relato se asemeje más al “desorden espontáneo del habla” (Vallejo 1983: 14) que a una *historia* de vida entendida (y escrita) como sucesión cronológica, ésa que, como dice P. Bourdieu en “La ilusión biográfica”, es asimismo lógica, *cursus* apegado a una ficción de tiempo lineal y progresivo hacia un *telos* en tanto realización y completamiento. De ahí mi referencia al *efecto archivo*, por ser éste un principio y un espacio material de reunión donde lo disímil se almacena, esas “joyas” *acumuladas* en un texto notablemente *acumulativo* y ofrecidas por la “voz” que sutura y teje funcionando, según indiqué, como vector comunicacional: hacia adentro, es decir, respecto de las fuentes y es claro, antes respecto de un Cuervo emplazado como interlocutor, y hacia afuera, respecto del lector.

Interesa mostrar algunos tramos de las “conversaciones” de Vallejo en aras de cimentar los argumentos previos y mis usos “dice” o derivados. Cuando conversa con ese lector imprescindible, entre otras cosas le explica, lo convoca, le hace recordar o lo estimula anticipándose a aquello que pudiera pensar. Cuando se trata de las fuentes, las cuestiona, comenta, se ríe de ellas, se enoja. En relación con el primero es muy frecuente, por ejemplo, la modalidad apelativa reforzando esa pretensión conversacional que, me parece, es una de las mayores cristalizaciones de la escritura vallejana, en especial por la posibilidad de sostenerse a lo largo de semejante extensión<sup>28</sup> (“Y oigan esto, del mismo (Roberto María del Pozo), en carta del 24 de julio de 1887, de cuando andaba por París...” 2012: 81<sup>29</sup>). Y respecto de las fuentes, el comentario airado y satírico o la crítica risible son buenos ejemplos: de nuevo apelo al reciente interlocutor epistolar de Cuervo, a quien vale la pena explicar un poco más:

Y oigan al Ilustrísimo Roberto María del Pozo, Obispo defenestrado de Guayaquil, que anduvo unos meses por París asolando a don Rufino y haciendo de las suyas. Le escribe desde Nueva York el 27 de mayo de 1889, acabando de dejar la ciudad del pecado y habiendo tocado puerto: “Ayer llegué a ésta con toda felicidad, dando muchas gracias al Arcángel S. Rafael, que nos ha librado de alguna colisión que yo tanto temía”. ¿Qué el Arcángel S. Rafael nos ha librado de alguna “colisión”? ¡Y yo que creía que colisión era neologismo! No hay nada nuevo bajo el sol. ¿Y qué es eso de conocer París y también Nueva York? Le quedó faltando la preposición *a*, pues la exigen en acusativo ciudades y países. Debe ser: “conocer a París y también a Nueva York”, como está muy claramente explicado en las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. ¿O es que no las leyó este marica? ¡Qué habrá pensado don Rufino! (2012: 79-80).

Vallejo desestructura sin perder de vista el legado, aliviana su peso y su dimensión para aproximarnos; así nos vuelve partícipes de la labor del filólogo-gramático (la de Cuervo,

<sup>26</sup> Véase cita vertida en nota 19.

<sup>27</sup> Las expresiones son de Carlos Fuentes (1976: 103).

<sup>28</sup> *El don de la vida* es un punto álgido respecto del modo conversacional sostenido a partir del uso del guión de diálogo (inusual en Vallejo). Este modo diverso introduce voces o vectores de fuerza enlazados y en pugna, un montaje que no permanece en el nivel comunicacional de superficie, sino que se desplaza al mismo interior de la *primera persona*, ese dispositivo que si signa la escritura de Vallejo en general como zona de seguridad aquí se ve desmontada a cada paso por el contradecir. La pugna, visible en la deshomogenización de las páginas y los saltos de registro, marca este texto donde el deseo de poder por la imposición del decir/ contradecir alternados, resurge en su fluidez y pregnancia. (He trabajado esta operación en “El culto de la violencia empieza por el lenguaje”).

<sup>29</sup> Subrayado mío.

la suya en *Logoi*), cuya “lupa”, como dice, toma de continuo en *El cuervo blanco*. Otros ejemplos: al citar una carta de Cuervo a Pott,<sup>30</sup> su despedida “Que estés bien” le hace decir de inmediato: “¿Tuteando a Pott? ¡Qué remedio! Como le escribía en latín y el latín no tiene usted... No era falta de respeto, pues Cuervo era modesto y delicado” (2012: 29). O en relación con cierta frase de un artículo necrológico a raíz de su muerte: “Qué entendía Tannenberg por ‘vida cristiana integral’ no lo sé. En español ‘integral’ solo lo he oído unido al pan. ¿Tendría que ver con el pan integral del alma? En fin” (2012: 124). O respecto de la monografía sobre la “a” que Cuervo escribe para el *Diccionario*:

El que escribe semejante monografía, que da ella sola para un tratado, sobre la primera letra y palabra de este idioma, es capaz de llegar hasta el verbo ‘zozobrar’ sin irse a pique. ¡Qué hermosa palabra! Viene del latín, de sub ‘abajo’ y supra ‘arriba’ ¿Un verbo que viene de dos preposiciones? Exacto. Un milagro etimológico de los que de vez en cuando hace Dios (2012: 151).

Como se ve, el “fantasma” y el “yo” están siempre encadenados, no sólo por ser biógrafo-biografiado, sino por una tarea que Vallejo, además de relatar, practica como buen discípulo -heredero (los ejemplos surgen a cada momento), convirtiéndola en fascinante al lector-escucha. Una tarea presentizada por el recurso a la escenificación,<sup>31</sup> que nos induce a ingresar/permanecer amarrados en cada instancia *expansiva* a partir de las fuentes seleccionadas por la “voz” que hace *como si* nos leyera. Sin dudas es una “voz” que se deja oír.

Desde este aspecto es posible regresar al *efecto archivo* y retomar la índole de esta *escritura ininterrumpida*: es relajada, asimismo, pues se sostiene en la impronta *expansiva* que acabo de describir en favor de un relato ramificado por derivas que se figuran azarosas. En realidad, la espontaneidad es puro artificio pues se trata de un ejercicio controlado donde zonas de apoyo se amplían para transformarse en nuevos anclajes. Y es lo que sucede con el archivo cuando se consulta: se revitaliza, dirige *azarosamente* a distintas fuentes propiciando el cotejo, la complementación, el control de nuevos materiales. Por ello, por ejemplo, alguno dado por muerto reaparece vivo, escribiendo otra carta y enviando saludos; o lo que se cree inicialmente una repetición de lo mismo es solo principio de anclaje (por reiteración de un dato conocido) hacia una nueva vuelta *expansiva*. Son movimientos que redundan en una *dilatación* en los sentidos combinados de *extender* y *demorar*. Entonces la *forma* de esta biografía significa *per se* una investigación, una acción sobre el archivo que parece estar dándose, donde modalidades posibles de escritura en circulación –pública o privada– inherentes a nuestros *principios* modernos se vuelven visibles en su pura materialidad para montar la trama (junto a lo propio, según señalé). De este modo se supera su condición de instrumentos de prueba, una palabra que, no obstante, Vallejo suele usar, y reitero: se atenta contra la concepción (y la posibilidad) de una *historia* de vida como *cursus* o narrativa lineal producida *a posteriori*.

## El muerto, los muertos, la muerte

*El cuervo blanco* es un extenso universo que bastándose a sí mismo, a la vez permite recuperar textos anteriores de Vallejo, ya sea por resonancia (me he detenido en *Logoi* porque es eficaz por lo ya mencionado, pero otros ensayos se vislumbran, resurgen en frases y juicios), ya sea por referencias específicas desde su vocación a la *auto-intertextualidad* (no faltan las alusiones a las novelas propias, por ejemplo). *Almas en pena chapolas negras* es una recurrencia inevitable por el contacto de Cuervo con J. A. Silva,<sup>32</sup> y en cuanto al registro que nos involucra en ambos casos, no escasean las alusiones a

<sup>30</sup> *El cuervo blanco* es una frase “apropiada” por Vallejo precisamente de Pott quien así definió a Cuervo.

<sup>31</sup> “En este instante estoy viendo el original en fotocopia. ¡Qué letra más endemoniada! Parece escritura cuneiforme. ¡Y en latín!” (2012: 31).

<sup>32</sup> La lectura de esta biografía desde *El cuervo blanco*, así como la relación Cuervo-Silva ameritan un trabajo que excede los límites del presente.

posturas propias respecto del “espacio biográfico”,<sup>33</sup> un dominio en cuyas marcas Vallejo se detiene constantemente. Agrego que la *auto-referencialidad* es otra apuesta fuerte, siempre por la voluntad de poner en crisis la representación (las denostaciones de la formalización realista y sus procedimientos, en especial el uso de la tercera persona omnisciente, son constantes en sus narrativas). En atención a estas inclinaciones, la muerte nos recibe en *El cuervo blanco*, y no es una elección infrecuente. Vallejo la “prefigura” de modo obsesivo y en la palabra entrecomillada resuena Montaigne, otro de sus maestros dije (en *El don de la vida*, no solo transcribe su libreta de muertos, sino que, además de nombrarla, la instala como interlocutora<sup>34</sup>). Pero la elección tampoco es ingenua respecto de la concepción general de esta biografía, que demuele la idea de origen (de la vida) o causa primera, así como la organización cronológica y secuencial hacia una ficción de completamiento e inteligibilidad.<sup>35</sup> En *El cuervo blanco* se alude a la muerte desde su lugar de asentamiento: el primer sitio visitado en esta biografía-búsqueda genealógica de Rufino José está en Francia, es el cementerio (“la ciudad de los muertos” dice Vallejo) donde el filólogo reposa por decisión propia, y así se empieza por el final –de la vida–. El biógrafo deambula por sus “calles” hasta que, entre los árboles, ve un pájaro negro que lo conduce a la tumba, a la lápida, al epitafio. Éste es el resto que mi enumeración desordenada de las fuentes ubica en primer lugar porque se cita con detenimiento y de modo entrecortado, con puntos suspensivos entre palabras y frases que afirman el tono expectante de la búsqueda, el valor del hallazgo y la ubicación de Cuervo como interlocutor privilegiado: “Con la punta del paraguas me di a rasparlo (se refiere al musgo que cubría la tumba) [...] fuiste apareciendo tú: ‘Rufino... José... Cuervo... nacido en Bogotá... el 19 de septiembre de 1844... muerto en París... el 17 de julio de 1911’ (2012: 11). Pero el tono dura poco pues se promueve el efecto risible al describir, ante la “pobre tumba” del biografiado, a “un pobre hombre arrodillado” (el biógrafo): “¿Rezando? ¡Qué va, yo nunca rezo! Estaba anotando” (2012: *Ibid.*).

Dicha referencia cierra *El cuervo blanco* desde un párrafo similar aunque abreviado, incluso por la repetición de la imagen del raspado con la punta del paraguas, que en inicios metaforiza el comienzo de una búsqueda de visos arqueológicos<sup>36</sup> (y pienso en Cuervo, sus indagaciones semasio-etimológicas a partir de usos, ese levantar capas de tiempo desde fuentes que trazan genealogías idiomáticas en páginas abarrotadas de citas, referencias numéricas, abreviaturas, todos signos de su tarea ciclópea que desacreditan cualquier duda). La imagen se retoma y reincide en la misma acción, una búsqueda que persiste pese a que la oscuridad del entorno obligue a su clausura, diría, una imposición ajena al deseo del biógrafo. Entonces, al final está la pérdida: las palabras instauran el tono nostálgico y entremezclan desprendimientos (del yo-del *fantasma*-de los *cuervos*). La distancia entre el biógrafo y el biografiado sobreviene por el uso del pronombre “él” destinado a Cuervo (ya no es el interlocutor privilegiado, sino a quien se llora porque no está), un “él” que es, además, la última palabra del libro:

Me arrodillé para leer mejor. El sol se puso y empezó a oscurecer. Los árboles sin hojas del invierno se fueron borrando con las sombras. Sentí entonces que ascendía rumbo al cielo de ceniza, como un cuerpo astral que deja la materia, como un fantasma que se va. Pero no, no era yo el que ascendía, eran los cuervos que se iban. Yo seguía arrodillado abajo ante la tumba, cargando con Colombia y llorando por él (2012: 379. Subrayado mío).

<sup>33</sup> Esta denominación, empleada por Ph. Lejeune, ha sido tomada por distintos críticos de manera literal o en sesgo, dada su operatividad. La recupero para Vallejo como reservorio donde circulan sus relatos que, a la par, se saturan de inflexiones y son efectuaciones en esa efectuación mayor. Por su amplitud, la denominación se carga de ambigüedad y ésta instaura cierto perfil borroso o enigmático que, como es posible inferir de mi desarrollo general, resuena en los textos de Vallejo una y otra vez haciendo presente la complejidad que arrastra cualquier acto de categorización demasiado estricta para cada caso, esto es, desmoronando pretensiones generalizadoras.

<sup>34</sup> Véase la nota 29 de este ensayo.

<sup>35</sup> Sigo a Bourdieu: 75 y sgts.

<sup>36</sup> *Arkhé*, de donde deriva arqueológico, remite también a *archivo*.

El inicio y el final de esta biografía se acoplan y proponen cierta dinámica circular que, sin embargo, proyecta. Si los comienzos son importantes para Vallejo, pues sabe que tienden un arco a lo que vendrá (de ahí el título del primer apartado de este ensayo), su recuperación y un corte impuesto (las fronteras del objeto libro) cierran el arco. No obstante, esta biografía que en su final regresa al principio de donde se partió en un gesto que parece apelar al fracaso de la empresa escrituraria, redundante en aperturas, pues a lo largo de su desarrollo Vallejo tiende hilos que, como el fracaso, instalan la *suspensión* (lo que siempre espera cumplimiento). Por un lado, la índole dilatada de la escritura parece requerir del corte material como mecanismo limitante. Es decir, *El cuervo blanco*, por el modo como se organiza y por ese *efecto-archivo* que propone, toleraría un seguir vertiendo más. Por otro, los vacíos que, por ejemplo los “no sé” abren, la data incompleta expresada a través de interrogantes sin responder, las elucubraciones sobre frases y palabras de las fuentes citadas, otros fracasos “confesados” por el biógrafo...<sup>37</sup>, si rasgan las compuertas de la productividad en marcha, dejan sentada, en su transcurrir, la imposibilidad de completar la biografía. (*Mutatis mutandis*, la voluntad y el deseo de Cuervo vuelven a resonar tensionados por la imposibilidad, también confesa, de completar la tarea, primero por su dimensión, después porque otras oscuridades se le imponen –la pérdida de la salud, la muerte–). Desde Vallejo pienso en la escritura como continuidad infinita, o en el formato libro (él mismo suele definir sus narrativas como “libros” durante cada efectuada), apropiado para contener extensiones arborescentes y acumulativas como ésta, es decir, una compulsión totalizante o motor de sus búsquedas donde procura incluir lo más posible. Y me parece que la expresión de la *falta* no solo implica ciertos datos de esta biografía o al fantasma que ha sido el pre-texto; reenvía, además, a la *preocupación por el lenguaje en uso* y a lo inherente a la escritura: la imposibilidad de apresar<sup>38</sup> o producir una significación pretendida.

La última cita, la mención de Colombia y mi alusión al lenguaje son operadoras para retomar algunas cuestiones: esta biografía, que empieza y termina con la inscripción del signo que *oficializa* al muerto como tal, es un universo, según anticipé, porque a través de Cuervo regresan muchos muertos que conforman un campo intelectual expandido como este texto. Es un campo que si compromete nudos muy cercanos, hace estallar cualquier idea restrictiva o acotada (a un grupo, una ciudad, un país, una región). El hermano Ángel es el primer hito (es conocida la importancia que los hermanos arrastran en las narrativas de Vallejo<sup>39</sup>); es su compañero de ruta en la vida y de ubicación en el cementerio, a quien se le ocurrió abrir una fábrica de cerveza que los volvió ricos y con quien Rufino José escribió la biografía del propio padre, quien fue vicepresidente de Colombia. Después surgen otros afectos (la criada, colegas vistos una vez o ninguna en la vida, pese a la abundancia epistolar); los editores (figuras más y menos complejas); los deudores (Silva y muchos otros pues los Cuervo eran no solo ricos, sino generosos, parece, con individuos e instituciones); los amigos que dejaron de serlo, como Caro (la palabra enemigo resulta fuerte respecto de este Cuervo). En realidad se trata a cada paso, a partir de cada fuente, de ciertos afanes enlazados: reconstruir redes situacionales que implicaron el transcurso de una vida, así como enfatizar la inserción de una subjetividad en dichas redes, sin las cuales no sería tal, lo que remite, *de nuevo*, a la base lingüística y a la relación fundacional de la comunicación (yo/tú) propuesta, como se ve, en diversos planos.

La patria, el lejano país, aparece y reaparece en esta biografía, como aparece *Colombia* en la narrativa de un Vallejo que, según dice, también “carga” con ella (y la línea sucesoria biógrafo-biografiado se inscribe en el peso que arrastra otro gran legado comprendido en el nombre). Vale la pena aclarar que una faceta de los Cuervo, desconocida para muchos,

<sup>37</sup> “Mi gran fracaso en esta investigación de la vida de don Rufino es lo poco que he logrado saber de su criada. Aparte del nombre, de que había nacido en Bondues y de que era honrada y consagrada a él y a su hermano, según dicen los dos testamentos, muy poca cosa. ¿Sería mayor que don Rufino? ¿Y que Ángel? ¿Entraría a trabajar con los dos hermanos por las fechas que se instalaron en París, en el apartamento de la Rue Meissonier?” (2012: 367-368).

<sup>38</sup> Los usos apresar y agarrar, citados en este desarrollo en fragmentos de Vallejo respecto del lenguaje en uso y de los fantasmas respectivamente, dialogan con sus textos entendidos como búsquedas destinadas a un fracaso que él mismo suele confesar. La referencia final a Barba Jacob citada es reveladora (“es humo”).

<sup>39</sup> La exploración de esta constante excede los límites de este ensayo. Baste decir que *El desbarrancadero* y *Mi hermano el alcalde* son dos relatos ejemplares respecto de la misma.

era su conexión con Colombia y sus procesos políticos desde la distancia, al igual que Vallejo. Pero obviadas las innumerables referencias a estas cuestiones, el *idioma amado* brilla como la “patria” que verdaderamente los une, una frase saturada de hondura. Es la “patria” que cuenta mucho más de mil años, uno de los dos poderosos centros de simbolización y homogeneización que Vallejo asedia en sus textos –la religión es el otro–, los cuales determinaron nuestra formación cultural.

La lengua encadenada a la nación moderna y la tensión patria-nación obligan a algún breve comentario que nos regresa a ejes de la modernidad y a los provocadores gestos de Vallejo. La concepción de la lengua como compañera del imperio, la obsesión de Nebrija por generar una *Gramática* (una ortopedia) que fuera, entre mucho, “casa donde morar” para “peregrinas” lenguas (las nativas por ejemplo), una gramática de la que, según Vallejo (45), “nadie –ni (el mismo) Nebrija, ni Salvá ni Bello–, ha tenido un sentido más fino” que Cuervo, permite actualizar la noción de *principio* como orden construido. Bello, en la línea de Nebrija, es la primera figura tutelar respecto de la consolidación de una ortopedia (principio) para las nuevas naciones de América, impulsado, además, por una –moderna– conciencia histórica, hartamente expresada y puesta en práctica. Dicha construcción es asediada por Cuervo de modo ampliado, a partir no solo de sus *Notas a la Gramática de Bello*, sino de su profundización insólita, el “diccionario-gramática”. Así reafirma esas voluntades en aras de fortalecer mecanismos de coherencia y cohesión que demanda la nación en tanto “morfología”, esa “idea”, “imagen” y “aspiración al mismo tiempo” (Baechler 1997: 15), diseñada en escritos de principios del XIX por necesidad y deseo de los letrados americanos. Dicho artefacto resulta el escenario programático de la empresa de Cuervo (la lengua es la compañera de la nación y el atributo de la nacionalidad). Vale la pena leer un fragmento completo del biografiado:

Por aquí se ve que, tratándose de una *nación* culta y poseedora de una literatura, la lengua, con sus principios fonéticos y morfológicos, con su sintaxis y semasiología peculiares, es atributo propio de la *nacionalidad*, y superior por consiguiente al individuo, quien, por descuido ú obedeciendo a principios falsos, puede caer en error; y con la autoridad de la lengua misma, *en cuanto se haya estudiado de raíz en todas las manifestaciones de su desenvolvimiento histórico*, no sólo es lícito sino forzoso desaprobar toda práctica que rompa con las leyes que rigen su estructura (*Diccionario*: XXXVIII. Subrayados míos).

Sin embargo, Vallejo, asiduo lector-escucha de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (su padre le leía) y admirador del *Diccionario*, sacude la entramada vinculación lengua-nación (un eje de la modernidad dije) y se *encamina a* (se *posa en*) los orígenes. Respeta su pulsión genealógica y se apropia de un concepto entrañable, anterior incluso a la formación de las nuevas naciones latinoamericanas. Me refiero al concepto de *patria* contenido completamente en un *idioma* que está por encima de trazas geográficas y políticas (que estallan nuevamente). Es así que la lengua como base de la cultura y el lenguaje de la literatura como fuente–objeto brillan en su dimensión.

### De finales que proyectan

El final de *El don de la vida* pareció clausurar la escritura del proteico Vallejo, quien no obstante, en 2012, insiste en desubicar y nos acerca a sus formas de los 90. En *El cuervo blanco* son claros tanto el deseo de abrir un archivo (de apropiárselo) y resquebrajar sus capas como de desajustar maneras de escribir-leer biografías. Quizá, a la par, se trate del afán por examinar críticamente los gemidos de un mundo agonizante (en lucha), postulando, a través de la vida de un silencioso, complejo Cuervo, algo que probablemente lo habría perturbado, la utopía de Barthes, una sociedad donde lenguajes diferentes coexisten sin agresiones. En este sentido, la ocupación espacial de la escritura de Vallejo, visible en cada cita de este desarrollo, es un espectáculo desuniformizado en cuanto montaje, y revela la intención del *énfasis*, de la *agitación* –las antiguas aspiraciones sarmientinas–. También la *lectura* como operación no solo expuesta, sino dándose línea a línea, es decir, lo inesperado respecto de cualquier biografía entendida, según he repetido, como narrativa *a posteriori*. Por ello, en *El cuervo*

*blanco* lo seguro es el triunfo de la discontinuidad, y entonces, la posibilidad inacabada de lecturas, de delinear sistemas de referencia, de expandir la mirada hacia lo múltiple (órdenes, planos, series). Por su desarrollo entrópico y su apelación a la negatividad esta biografía no representa y, simultáneamente, no se reafirma como registro discursivo entendido de modo convencional: en contrario, lo adopta para contradecirlo, para des-ordenarlo.

Me apresuro a ampliar: Vallejo conoce bien el mecanismo entrópico en el sentido de “fluir del desorden”<sup>40</sup> (lo que perturba el código, cualquiera sea, algo que quizás habría complicado a Cuervo). Asimismo, como gran posibilidad de la narración o puesta en escena de un problema central desde Nietzsche, la relación enigmática entre “lenguajes” y “verdad”, precisamente el problema que atraviesa cualquier biografía si se la entiende una *historia* de vida. De ahí ese regodeo en *mostrar* la propia productividad exacerbando la fragilidad representativa de la escritura: es la manera de acercar, pero también de descubrir la incertidumbre o la desconfianza, que si se expresan a veces respecto de los materiales de archivo o de los datos, empiezan antes respecto del *lenguaje en uso* (la preocupación y ocupación central del biografiado). Es la manera, entonces, de suspender nociones como “verdad” o “mentira”. Ciertas consideraciones de Paul de Man sobre la autobiografía podrían transferirse a esta biografía: desde mi punto de vista, es una ficción que desnuda el fracaso de la ilusión referencial, por ello aquí importa tanto lo que se escribe sobre Cuervo (que es mucho) como la manera de escribirlo, que es sustancial; y la cristalización radicaría en lograr una configuración cuya densidad contribuye a restaurar retóricamente a un sujeto como postulación. También señala de Man (1991: 114): “No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar por ese vaivén o borde paradójico” (lo que desposee y desfigura a la par que restaura). Me parece que Vallejo cumple con comodidad esta problemática indicación.

“El genealogista tiene la necesidad de la historia para conjurar la quimera del origen”, sentencia Foucault (1997: 23). Pero en este caso la escritura, por ser la *eu-topía* (el mejor lugar), en su materialidad, en su despliegue y repliegue, disuelve certidumbres, entre ellas la idea de progreso (de realización) en el sentido de “saber” o de “tiempo” sujetos a principio y fin. Entonces el *kairos* se apropia del *chronos* (ficción reguladora de tiempo y bandera del *historicismo*) y surge otra vez el des-orden (como inversión del orden): esta biografía propone una integración temporal donde el presente de la escritura *puesta en escena* se carga de pasado y de futuro.<sup>41</sup> Por esto, si Vallejo ha aspirado a inscribirse en la tradición de los grandes gramáticos-filólogos-lingüistas, también se inserta en la familia de los mejores narradores, quienes bregaron por la originalidad de la organización, la imprevisibilidad –respecto de un sistema de probabilidades– y la ambigüedad como determinantes del aumento de información (y pienso en la carga de información asociada al *desorden* según Eco, un orden distinto que se alza ante lo habitual o previsible; o en la inconclusión que propicia el ansia interpretativa y es semillero de más, continua producción de significación). Por darse el *kairos* como integración, en este caso la noción de *temporalidad* se impone a la de *historicidad* (lo inherente al registro biográfico), y entonces, la semántica se apodera de la sin-taxis (con orden). Por dichas razones, *El cuervo blanco* es una *biografía* respetuosa de lo que la etimología de la palabra manda en sus raíces griegas y sus componentes léxicos,<sup>42</sup> es decir, la acción de escribir una vida, y agrego, la escritura de una búsqueda (lo he repetido) que se afirma como tal. Desde ello es claro el quebranto de la *episteme* fundada en lo que H. Arendt denomina “el hilo de la continuidad histórica” que, de modo innegable, asigna una autoridad a la Historia,<sup>43</sup> esa maestra vuelta una necesidad para los modernos.

<sup>40</sup> Eco considera la entropía respecto de la información y la comunicación. Para la entropía literaria y la narración en particular han sido útiles las ideas de S. Chejfec, de quien tomo esta expresión.

<sup>41</sup> Carlos Fuentes, apoyado en V. Woolf, habló de la tradición como lo que compele a escribir no sólo con la propia generación en los huesos, sino con un sentimiento de que la totalidad de la literatura desde Homero posee una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Es el gesto de Vallejo.

<sup>42</sup> De *Bios* (vida) - *graphein* (escribir)- *ia* (acción, cualidad).

<sup>43</sup> Citado por Kermode (1983: 61). Esta sustitución ficticia de la autoridad y la tradición por la Historia es un centro de la revolución intelectual de Occidente por la cual y entre otros muchos atributos, se produce el surgimiento de una determinada forma moderna de conciencia histórica (el historicismo). Como ha sido señalado desde diversas perspectivas teóricas, con la creciente secularización del s. XVIII se afianza un cambio de visión: la Ilustración asume un papel decisivo en la redefinición de un concepto de lo histórico en el cual el hombre es el gran protagonista, un hombre como individuo (en libertad y con voluntad) que empieza a encontrar coherencia en la imagen mental (histórica) de sí mismo y de otros individuos (no en vano Plutarco y sus *Vidas paralelas*, las de hombres que *hicieron* la historia, son revisitados por los pensadores de la Revolución francesa).

En realidad, la elección de Cuervo como biografiado y el registro asumido para moldearlo pueden llevar a primeras interpretaciones equívocas o apresuradas: su *excentricidad* (una palabra que atrae a Vallejo) no radicó en la contravención (son los casos de Barba Jacob o de Silva). Cuervo y antes Bello fueron dos maestros de la *episteme* mencionada, dos “grandes hombres”, dos “hombres representativos” (recordemos la valoración de la biografía de un hombre representativo y de una moral: actualizar la posibilidad de la coherencia y orientación desde la visión de una individualidad *hecha* en el transcurso de una vida). Me parece, entonces, que la mayor provocación de Vallejo es el quebranto de presupuestos y convenciones nodales de dicha *episteme* desde el “contenido de la forma” producida, donde radica el mayor peso de su gesto: atreverse a un “juego de lenguaje” que ficcionaliza, a contrapelo, a una figura magistral, consagrada a la consolidación de esos presupuestos y convenciones aquí demolidos.

“Tengo el gusto del secreto”. Es una frase de Derrida (2009: 81) que me ha reclamado desde la primera lectura; sin dudas arrastra, para mí, cierto poder de encantamiento. Al leer su explicación, que se refiere a la autobiografía, no he podido distanciarla de los “juegos” de Vallejo (nuevamente me apropio de reflexiones sobre la autobiografía y las traslado a la biografía pues según expliqué, Vallejo nos sumerge en “espacios biográficos” saturados de inflexiones que comprometen autobiografía, biografía, memorias, discurso confesional... entrelazados, es decir, que desmoronan categorías ceñidas). En un fragmento de su extensa y abarcadora elucidación, Derrida habla de un sentido relativamente imaginable ante una primera lectura de la frase, poseer la llave de un secreto *más o menos* negociable, consciente o inconsciente, y ello conduciría antes, a la curiosidad de cualquier biógrafo respecto de un biografiado, pero en lo profundo, al deseo *más o menos* manifiesto, diría, a su afán por controlarlo. Sin embargo, enseguida se desplaza de este sentido:

No es el secreto que trato de pensar [...] ¿Cuál es el lugar de ese secreto, incondicionado y absoluto, en un espacio donde no hay secreto o los secretos son negociables? Obvio: la figura más seductora para este otro secreto sería la muerte, aquello que está en relación con la muerte, aquello que la muerte porta consigo y que por ende es la vida misma (2009: 79-80).

Desde esta cita, escribir entre la vida y la muerte resulta un gran reto que Vallejo parece asumir una y otra vez; también, su mayor provocación.

## Bibliografía

- Baechler, Jean (1997). “La universalidad de la nación” en: M. Gauchet, P. Manent y P. Rosanvallon (dir.), *Nación y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión: 9-28.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*, Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_ (1949). *La part du fe*, Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1999). “La ilusión biográfica”, *Razones prácticas*, Barcelona: Anagrama: 74-83.
- Chejfec, Sergio (1994). “Fluir del desorden”, *Dominios*, 9: 142- 144.
- Cuervo, Rufino (1886). *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, París: A. Roger y F. Chernoviz Libreros Editores.
- Darnton, Robert (2003). *El coloquio de los lectores*, México: FCE.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos*, 29: 113-118.
- Derrida, Jaques (1997). *Mal de archivo*, Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_\_ y Ferraris, M. (2009). *El gusto del secreto*, Bs. As.: Amorrortu.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.
- Foucault Michel (1997). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. España: Pre-textos.
- Fuentes, Carlos (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*, México: Joaquín Mortiz.
- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa.
- Marinone, Mónica (2009). “De Fernando Vallejo a Voltaire, por excesos, disputas y tolerancia”, *ACTAS VI ORBIS TERTIUS*. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev3567>

- \_\_\_\_\_ (2015). "El culto de la violencia empieza por el lenguaje", *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Colección *Colectivo crítico* (Teresa Basile coord.), UNLP. Disponible en: <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros>
- \_\_\_\_\_ (2012). "Entre gramáticas, manuales, tratados y biografías... Fernando Vallejo", *Actas IV Congreso CELEHIS de Literatura*. Disponible en: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/marinone.htm>
- \_\_\_\_\_ (2011). "Fernando Vallejo y el archivo ilustrado", *Voz y escritura*, 19: 13-25.
- \_\_\_\_\_ (2012). "La biografía desde la gramática insólita" (Sobre *El cuervo blanco*, de Fernando Vallejo). Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=168&tabla=resenas&contenido=resena>
- \_\_\_\_\_ (2013). "La escritura entre la vida y la muerte", en: *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*, Mar del Plata: EUDEM.
- Vallejo, Fernando (1983). *Logoi*, México, FCE.
- \_\_\_\_\_ (2003). *El mensajero*, Colombia, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2012). *El cuervo blanco*, Argentina, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Peroratas*, Argentina, Alfaguara.

---

#### RESUMEN

En el ensayo focalizo la última biografía de Fernando Vallejo sobre Rufino J. Cuervo y trazo una genealogía posible, superadora de registros, hacia *Logoi*, un ensayo del colombiano que considero fundamento de su poética, sin embargo, poco revisado por la crítica. Desde estos textos deslindo operatorias por las que un Vallejo "agita" nuestra modernidad entendida como escenario dilatado tras el que reverberan convicciones, interrogantes e incertidumbres.

Palabras clave: biografía – Vallejo – Cuervo – modernidad – gramática

#### ABSTRACT

In this essay, I will focus on the last biography written by Fernando Vallejo about Rufino J. Cuervo and I will also propose a plausible genealogy –by which we can go beyond registers– towards "Logoi", an essay that I consider essential in Vallejo's poetics, but which has not been deeply considered by critics. On the basis of such texts, I will enumerate the methods used by Vallejo through which he 'shakes' our modernity seen as an enlarged set with underlying convictions, questions, and doubts.

Keywords: biography – Vallejo – Cuervo – modernity – grammar

---

LA ESCRITURA DEL UMBRAL  
EL RECORDAR MELANCÓLICO DE FERNANDO VALLEJO

Julia Musitano<sup>1</sup>

---

Así procedo yo, construyendo sobre lo ya escrito,  
sobre lo ya vivido. El hombre no es más que una  
miserable trama de recuerdos, que son los que guían  
sus pasos. Y perdón por el abuso de hablar en  
nombre de ustedes pues donde dije con suficiencia  
“el hombre” he debido decir humildemente “yo”. Mi  
futuro está en manos de mi pasado, que lo dicta, y del  
azar, que es ciego.  
Vallejo, *El desbarrancadero*.

Fernando Vallejo (1942, Medellín, Colombia) se ha consolidado, sin dudas, pública y académicamente, como uno de los escritores más polémicos de América Latina. Aunque su obra literaria no se hizo visible sino a partir de la publicación y posterior adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios* (1994), Vallejo, desde *Logoi, una Gramática del lenguaje literario* (1983), no ha cesado de escribir. Ese fue el texto que le sirvió para trazar de forma inteligente un camino propio hacia la literatura. *Logoi* es un tratado de retórica en el que, en un intento por apresar toda la ambigüedad del lenguaje, se enumeran, se explican y se identifican procedimientos narrativos, figuras retóricas, construcciones lingüísticas, fórmulas literarias, lugares comunes con ejemplos de textos originales en varios idiomas: un libro imprescindible para aprender a ser escritor. La lección dio sus frutos y con el tiempo se aglutinaron ensayos, biografías, autoficciones y guiones cinematográficos en la obra de un solo autor. La crítica académica intenta desde entonces encontrarle un lugar, identificarla con una etiqueta o con un género; pero la obra narrativa de Vallejo sigue generando polémicas. Algunas de esas discusiones son en torno al carácter reaccionario, fascista o conservador de su literatura y de sus declaraciones públicas, pero no parecen quedar dudas del esteticismo y la lucidez de su prosa. Más que buscar aquello que puede identificar la literatura de Vallejo, en el marco de este trabajo, intentaré señalar la singularidad de la literatura vallejana más allá de querer identificar al personaje ficticio con una persona real, más allá de reducir su obra a un momento particular de la historia de su propio país. Esa singularidad la encuentro en el modo de contar –la autoficción–, y en el modo de ser del sujeto de la narración –la melancolía–.

Estos dos modos se conjugan en lo que denomino la *escritura del umbral*. Veremos, en estas páginas, cómo Vallejo constituye umbrales, a lo largo de su narrativa, que lo ponen fuera de sí, que lo colocan en el exterior de sí mismo, que hacen que su vida emerja más acá de la ficción y más allá de sí misma. Algunos de ellos son el corredor delantero de Santa Anita, el espejo de *El desbarrancadero* y el de *La rambra paralela*. Esos umbrales, que no son en absoluto límites ni líneas imaginarias, se funden en *pasajes*, en el sentido que plantea Silvyane Agacinski (2009), o en *estancias*, en el sentido de Giorgio Agamben (2006). “No es lo diverso, no es una falta de similaridad entre dos cosas, sino aquello por lo que lo dado es dado como oposición o como diverso” (Giorgi y Rodríguez 2007: 19).

Atravesar el umbral, para Vallejo, es enfrentarse con la experiencia, es no reconocerse en su propia identidad y jugar a ser otro, es devenir fantasmal para poder decirse a sí mismo y decir de los otros. “Con que esto es la vida, volverse uno fantasma de sí mismo”

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Becaria del Conicet. Especialista en las siguientes áreas: Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Editora asistente de la *Revista Badebec*.

(Vallejo, 2005d: 183). Según Agamben, la topología de la estancia indica que eso que queremos alcanzar siempre permanece inapropiable, “precisamente que sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo” (15). Agacinski define el *pasaje* como “movimiento de un *paso*, el *paso* urbano y visible de la modernidad, movimiento mismo de lo que ocurre y se presenta en *vías de pasar*. Ese paso no pertenece ni al ahora ni al antaño. Tiene lugar en el intervalo, entre dos calles, entre dos tiempos” (2009: 63). Como vemos, estas nociones implican siempre lo uno y lo otro de manera simultánea, nunca la identidad de un estado, y la identidad de otro estado como opuestas, sino unidas en lo diverso; la ambigüedad, la mezcla. Realidad y ficción, vida y literatura, memoria y recuerdo, lo humano y lo fantasmal, la vida y la muerte, el instante y lo eterno, la repetición y lo nuevo, el cinismo y la melancolía, la vida de sí y la vida de otro son algunos de los tantos umbrales que constituyen la literatura de Vallejo. Una literatura que se construye justamente en lo ambiguo, en su propia inestabilidad.

En la escritura del umbral, el narrador de Vallejo se encuentra en el exterior de sí mismo, con aquello que no le pertenece en tanto que el recuerdo melancólico demuele lo estable, lo apropiable. Veremos en el análisis de los textos literarios los modos en que Vallejo, frente al umbral, “se afirma en su propia exterioridad, en su mismo deshacerse” (Giorgi y Rodríguez, 2007: 27). En el escribirse a sí mismo, todo lo que lo constituye, simultáneamente lo desfigura. El poder imaginario del recuerdo permite la entrada de todo aquello que hará tambalear los cimientos del yo: la memoria y la identidad. El recuerdo deviene imagen para que la ficción se inmiscuya en el relato de una vida y éste se presente como contradictorio, paradójico, ambiguo, indiscernible.

### Los restos de la ficción

La autoficción, para decirlo claramente, es un género literario que se encuentra a caballo de la autobiografía y de la novela, y que se presenta como un proceso contradictorio o paradójico en el que lo que se cuenta puede ser tomado como verdad y simultáneamente como ficción. Los teóricos franceses (Lejeune, Doubrovsky, Genette, Colonna) acuerdan en que se trata de un género literario que ha heredado de sus progenitores el pacto de sinceridad que se establece entre autor y lector de las escrituras autobiográficas, y la atestación de ficción propia de la novela. Manuel Alberca, en su renombrado libro *El pacto ambiguo*, parte de una premisa fundamental para pensar la nueva forma: el pacto que el autor de las autoficciones le propone al lector es ambiguo porque quiere ser tomado como realidad y simultáneamente como ficción, el autor-narrador-personaje ofrece un juego paradójico que obliga al lector a estar atento al vaivén de las posiciones cambiantes. Entiendo, además, que en las escrituras autoficcionales no habría que distinguir en el interior del discurso realidad vivida de ficción porque justamente lo que propone el género es básicamente la incertidumbre y la paradoja de expresar los dos sentidos a la vez sin exigir distinción. Inclinar la balanza hacia las exigencias referenciales o hacia el engaño novelesco impide que estas escrituras autobiográficas puedan ser leídas como ficción y como figuraciones de lo ambiguo.

Ahora bien, si pensamos en una literatura del recuerdo como la de Fernando Vallejo pareciera que esta definición del género no es suficiente, y que debería haber un modo de salirse de la noción de pacto para pensar más bien en una escritura íntima que ponga el énfasis menos en mezclar la vida con la ficción que en contar lo propio desde los mecanismos disruptivos del recuerdo. En este caso, sería interesante observar de qué modo se potencia el trabajo del recuerdo por sobre la sistematicidad de la memoria que prima en las escrituras autobiográficas, y cómo incide la personalidad melancólica del personaje en el trabajo del recuerdo.

*El río del tiempo*, *La rambla paralela* y *El desbarrancadero* se inscriben en el género autoficcional por varias razones: una es que Vallejo habla en primera persona y en nombre propio, otra es que cuenta su vida en clave ficticia estableciendo con el lector un pacto ambiguo, y la más importante es que su literatura es una literatura del recuerdo que potencia sus propios mecanismos en detrimento de la capacidad organizadora de la memoria. En la

literatura de Vallejo, el recuerdo viene a interrumpir, desordenar, descolocar todo aquello que la memoria pretende encauzar, organizar y ordenar en un relato cronológico y sincero sobre la propia vida.

No sé si mi estancia en Bogotá precedió a Chucho Lopera o lo siguió ni me lo propongo averiguar, porque si bien el destino avanza recto, como saeta, el recuerdo, licencioso, se puede permitir sus libertades, e ir y venir y volver y planear, planear como gallinazo con vuelo plácido sobre colinas, ríos y valles, y aterrizar, si se le antoja en plena sabana de Bogotá, en la mera puerta del Arlequín (Vallejo 2005c: 118).

Vallejo mezcla los tiempos porque es prácticamente imposible que en el acto de recordar, la linealidad temporal siga intacta. Cuando recordamos, no recordamos los hechos tal como ocurrieron, sino justamente como no sucedieron, recordamos aquello que, en realidad, no nos ocurrió. Entre la impresión primera que tenemos de un acontecimiento y la imagen que el recuerdo fabrica en nuestra mente, rige primero una diferencia temporal, y segundo, un vínculo de semejanza (Ricoeur, 2000: 38). En el recuerdo, el pasado no es únicamente pretérito, es lo que fuimos, lo que quisiéramos haber sido, lo que somos, y lo que querríamos ser. La *nachträglich* freudiana, recuperada luego por Lacan con la noción de *après coup*, implica siempre esta idea de posterioridad, pero simultáneamente la de efecto retardado, diferido, a destiempo, justamente porque la noción de inconsciente de Freud viene a rechazar una noción del tiempo ordenada en pasado, presente y futuro. En el recuerdo, el pasado es inmediatamente futuro anterior. Es decir, en el recuerdo la conciencia llega tarde, asiste como un espectador sorprendida por esa aparición. Cuando llega a pasar, nos sorprende porque en realidad lo olvidamos mientras ocurría. Cada retorno vuelve a abrir la no presencia de ese momento ante sí mismo. “Hasta entonces” –dice Vallejo– “había vivido para vivir; en adelante creo que he vivido para recordar (41)”.

Derrida, en “Freud y la escena de la escritura”, un texto que retoma otro de Freud, “Notas sobre el block mágico”, lo explica del siguiente modo:

El texto inconsciente está ya tejido con huellas puras, con diferencias en las que se juntan el sentido y la fuerza, texto en ninguna parte presente, constituido por archivos que son ya desde siempre transcripciones. Láminas originarias. [...] Ya desde siempre, es decir, depósitos de un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido con retardo, *nachträglich*, a destiempo, suplementariamente: *nachträglich* quiere decir también suplementario (Derrida 2012: 291).

En este texto, Derrida plantea la relación entre lo psíquico y la escritura a partir del papel de la memoria, que para Freud es la esencia del psiquismo. La memoria está compuesta por las huellas de lo vivido que pueden repetirse o diferirse según las necesidades de la vida psíquica. La presencia amenazadora, el peligro que puede suponer la descarga de un recuerdo (en términos derridianos) es diferida con la ayuda de la repetición. La repetición hace posible el dejar para más tarde. Es decir, aquello que pasó, nunca pasó realmente, o mejor, nunca nos percatamos de que eso pasaba, y por ende, pasó como posibilidades indeterminadas. De allí, el efecto diferido. El pasado siempre está pasando. Dice Giordano en una nota al pie de *La contraseña de los solitarios*, en referencia al diario de Virginia Woolf:

Uno nunca comprende una emoción en su momento, y cuando llega el momento de comprender, si no desaparece, la emoción todavía espera su momento, porque el tiempo en que las emociones sobreviven es un presente de inaparición. La escritura de los recuerdos (el acto de recordar en la escritura) se rige por esta lógica de la no correspondencia entre presente y presencia (119).

Cuando digo que el pasado pasó como posibilidades indeterminadas quiero decir que el futuro anterior de la temporalidad del recuerdo conjuga un futuro y un pasado por venir.

Un pasado que siempre está en trance de advenir porque el sujeto jamás está allí donde debería estar: siempre se encuentra “en retardo” respecto de su acción (Ritvo 1983: 65). Citemos, entonces, a Lacan para terminar de comprender el remolino que genera el tiempo en el acto de recordar: “Lo que se realiza en mi historia no es el pretérito indefinido de lo que fue, puesto que ya no es, ni siquiera el perfecto de lo que ha sido en el que yo soy, sino el futuro anterior de lo que yo habré sido para lo que estoy llegando a ser”.<sup>2</sup>

Ahora bien, habría que señalar la aclaración de Derrida sobre el trabajo del inconsciente: que la conciencia no haya estado presente en el momento en que se sucede una impresión no quiere decir que hay una verdad inconsciente que haya que volver a encontrar. Es decir, el texto no se puede pensar en la forma originaria de la presencia. Hay una huella que no ha sido percibida jamás ni vivida en su sentido en presente, explica Derrida.

La autoficción pone en evidencia este carácter disruptivo del recuerdo y con ello la imposibilidad inherente a las escrituras autobiográficas: contar la verdad sobre uno mismo. La autoficción viene a demostrar que aquello que sucedió en el pasado, no quedó en el pretérito, sino que sigue sucediendo de múltiples maneras en el futuro. Cuando digo que Vallejo cuenta su vida en clave ficticia, digo precisamente esto, que recuerda todo aquello que le pasó en el pretérito como nunca le ha pasado, y lo cuenta desde el futuro con la sorpresa con la que el recuerdo se sucede.

Una escritura ambigua es la que posibilita al colombiano hacer que la vida devenga ficcional, que el yo se vuelva indiscernible, a lo largo de toda su narrativa. A través de los recuerdos, la lengua del melancólico se permite remover el pasado en busca de los más remotos escombros. El recuerdo melancólico dota de mayor ambigüedad a esa escritura autoficticia, que se coloca en el umbral entre realidad y ficción, porque sostenido en una búsqueda erótica de un objeto perdido e inapropiable hace que la percepción de la realidad quede sumergida en una fantasmagoría. El melancólico no puede dejar de pensar como real un objeto que perdió en el tiempo, pero sabe que es la alucinatoria del deseo la que no le permite renunciar a ese fantasma.

### Los umbrales del melancólico

Toda la narrativa de Vallejo está sostenida sobre un recordar melancólico que no puede dejar de volver al pasado pero no para reencontrarse con aquello que alguna vez vislumbró como la felicidad, sino para encontrarse con la propia pérdida y hacer sobrevivir en el presente ese fantasma imposible que nunca le permitirá finalizar el proceso del duelo y asimismo morir tranquilo. Muerte ajena, recuerdo y muerte propia se entretajan en un remolino de temporalidades que hacen que la literatura de Vallejo navegue por hechos reales y concretos, y simultánea y paradójicamente, se adentre en terrenos imaginarios que absorben y exceden los anteriores.

Vallejo construye umbrales que, sostenidos fuera del tiempo, le permiten vislumbrar las ruinas de su vida: el espejo de *La rambla* que hace que pueda verse a sí mismo como un muerto; el otro espejo, el de *El desbarrancadero*, que le permite contar el momento más doloroso de su vida, cuando decide ayudar a su padre a morir; el corredor delantero de Santa Anita, que aparece en toda la narrativa y que le permite ir y venir en el tiempo y reencontrarse con las muertes de sus seres queridos. La irrupción de los umbrales provoca un *Carrefour* de temporalidades, enloquece el tiempo, desarma la linealidad narrativa, detiene el hilo del discurso. Al atravesar el umbral, ayudado siempre por la figura de la abuela, Vallejo inevitablemente se encuentra con la pérdida de un pasado, con la muerte de un ser querido y es justamente en ese instante que queda dislocado temporalmente, por la sorpresa del advenimiento y el impacto del recuerdo, y por la cercanía a la muerte. Estos umbrales, que iré desplegando a lo largo del apartado, me sirven como operadores críticos para dar cuenta de la potencia discursiva que conlleva el recuerdo melancólico y que incide no sólo en la singularidad de la narrativa del colombiano, sino también y sobre todo, en la constitución del propio género autoficticio. Por un lado, el recuerdo descoloca la potencia

<sup>2</sup> Citado por Ritvo en *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma* (1983: 35).

constructiva de la memoria y propone en el acto de recordar el carácter imaginario que parecía olvidado en la escritura autobiográfica; y por otro lado, ahora veremos la potencia discursiva que posee el acto de recordar propio de la personalidad de un melancólico. Es, para mí, enriquecedor pensar la literatura de Vallejo desde la concepción de un universo estético —el de la melancolía— para poder dar cuenta del carácter ético —como posibilidad de vida— de su propuesta narrativa.

Tal como el *après coup* lacaniano, la memoria del melancólico trae las cosas a la mente a destiempo, con retardo. La pérdida o la muerte de un ser querido no es asumida a tiempo, y reaparece con insistencia en el pensamiento del melancólico<sup>3</sup> mucho más tarde provocando un trastorno en la imaginación y un desajuste temporal que echa por tierra cualquier posibilidad de realizar el duelo. Cristian Molina, en un artículo sobre Sergio Raimondi, plantea, siguiendo a Zizek, que en el texto de Freud esto ya había sido adelantado:

Así, en el psicoanálisis, la melancolía es una actitud que insiste en sostener algo muerto de un pasado —o algo del pasado— en el presente, paradójica y contradictoriamente, pero que en todo caso hace que ese pasado continúe, aunque transformado y, por lo tanto, abierto a su supervivencia futura, a un pleno devenir melancólico como una deriva de huellas, de restos y de fantasmas que siguen siendo y que harán seguir siendo a ese objeto/deseo sobre el que ha recaído la imposibilidad del duelo (Molina 2013: 635)

Ahora bien, esa supervivencia futura de la que habla Molina no hace sobrevivir al pasado en el presente sino que enfatiza la relación fantasmática e imaginaria con el objeto de la que se hace cargo Agamben en *Estancias*. Es decir, la realidad de lo perdido deviene fantasmagórica porque se establece un conflicto entre la percepción de la realidad, que lo obliga a renunciar a su fantasma, y su deseo que lo empuja a abandonar la percepción.

El recuerdo melancólico incide entonces no sólo en las autofiguras del personaje sino que viene a expresar la disrupción, el desorden de la cronología de una vida. En este sentido, es interesante volver a plantear que Vallejo es siempre otro en el momento de recordar porque es precisamente condición *sine qua non* del recuerdo la “irrecuperabilidad” de esa presencia, y que el recuerdo impone además la ficcionalización de lo vivido. Cuando se relata una vida no se tiene control sobre todo aquello que sucedió en un pasado: hay ciertos momentos en la narración en retrospectiva en los que el yo deja de ser yo para convertirse en una tercera persona que no se reconoce como yo. Son aquellos momentos en que la vida deviene impersonal, en que las experiencias más íntimas y personalísimas de un yo pueden ser vislumbradas desde afuera, paradójicamente desde lo impropio. El recuerdo de la muerte en Vallejo funciona, entonces, como un umbral para que el yo desaparezca del relato, y se transforme en un otro al borde del desbarrancadero.

El corredor delantero, la frontera de la casa, el borde externo que separa el adentro del afuera, sostiene la infancia inmóvil, fuera del tiempo. El corredor, que se constituye como signo del tiempo, está dentro de él como aquello de sí mismo con lo que no puede tener contacto, como aquello que lo saca fuera de sí y lo deja en el umbral, en la frontera entre el adentro y el afuera de su propio fuero íntimo. Pareciera que el espacio como el tiempo en la experiencia del recuerdo están para siempre agujereados, construyendo no límites sino umbrales. El corredor delantero representa lo inmóvil, una simple pausa, la suspensión del tiempo que le permite volver a experimentar la escisión entre lo eterno y lo temporal:

---

<sup>3</sup> Cuando hablo de melancolía no me refiero a la noción freudiana que asegura que el melancólico no puede realizar el equilibrio saludable que propone el proceso del duelo. Prefiero pensar la melancolía, como lo hace Juan Ritvo en *Decadentismo y melancolía*, porque allí explica el movimiento simultáneo y contradictorio por el cual Vallejo cuenta, por momentos, los episodios más amorosos de una infancia imposible de olvidar en Antioquia, y por otros, arremete contra quienes cree responsables del derrumbe del mundo sin escrúpulos ni contenciones. Un personaje que pasa de un extremo a otro sin mediación, que sucumbe a la tristeza de a ratos, y sorprende con el arrebatado; que pasa del llanto a la burla en un mismo párrafo. La melancolía no debe confundirse con tristeza ni con nostalgia o depresión sino que representa la mezcla como configuración de fuerzas en tensión que inciden unas sobre otras. El melancólico está habitado por la pasión de la ambigüedad, se pasa de uno a otro extremo sin intermedio. De la pasividad quejumbrosa a brotes de demencia violentos y un exceso libidinal invasor. Es el exceso y el agotamiento; el cansancio y la furia; el tedio y el arrebatado.

experimentar la muerte.<sup>4</sup> Se nos presenta, entonces, como mucho más que aquello que introduce el recuerdo, es el espacio íntimo que logra separar al narrador en dos mitades, que permite la entrada de la temporalidad del fantasma, en el que el tiempo se encuentra con el tiempo mismo. Vallejo se enfrenta con la experiencia, no se reconoce en su propia identidad, juega a ser otro, deviene fantasmal.

En el último viaje de *Los caminos a Roma* a Santa Anita, Bruja lo acompaña. Una Bruja que está en el presente de la enunciación, pero que viaja con él al pasado, al recuerdo más doloroso. Lo acompaña para salir del tiempo y entrar en la eternidad de la muerte: “Mira, Bruja, te voy a decir la imagen más desolada que vi en la vida: en ese corredor de Santa Anita de los geranios y las azaleas, dos mecedoras: en una está la abuela y la otra vacía” (2005c: 195). Cuando la muerte (en cualquiera de sus formas) se hace presente en el relato, la brisa sopla por el corredor delantero de Santa Anita y la abuela está sentada en la mecedora. En ese proceso, Bruja, en algunos momentos, y la abuela, en otros, aparecen para enloquecer al tiempo, para acompañar al narrador a cruzar el umbral, para no dejarlo morir. Volver al corredor delantero de Santa Anita implica el borde del desbarrancadero y la imposibilidad de la muerte:

Caía, caía al abismo insondable sin ningún asidero. Ni mi padre ni mi madre ni mi ciudad ni mi patria ni el amor ni el dinero ni una mata siquiera de higuierillo aferrada a jirones de trapo y de papel. Tampoco tú, abuela, que me esperas en el fresco corredor de Santa Anita, en tu mecedora, y contigo la ansiedad de los trigales: déjame terminar de caer (2005d: 44).

La literatura de Vallejo consiste en la operación soberana del melancólico: gozar y diferir, negar y afirmar, asumir y rechazar; sucumbir al sabor anticipado del duelo, dice Agacinski (21). Para hacerlo, el narrador se coloca en el umbral, en la frontera entre una cosa y la otra. Un borde siempre implica el cruce, el paso: cuando sopla la brisa en el corredor delantero de Santa Anita y mueve la mecedora de la abuela Raquel, el tiempo se detiene, el recuerdo se escribe, y por un instante, la muerte se extingue del relato. Sólo por un instante, porque unos segundos más tarde, viene Bruja llena de presente, y le recuerda al narrador la vejez y la cercanía de la muerte:

Íbamos de curva en curva, de luz en luz, de casa en casa por un mundo de humildad apacible viendo pesebres. Vienen ahora a mi lado mis primos, mis hermanos, y es la última caminata de diciembre. Hacia Sabaneta. Poco a poco voy quedándome solo. Ya no vienen mis tíos. Ya no vienen mis primos. Ya no vienen mis hermanos. Y un desconocido terror me invade porque la noche se vuelve silencio, y he dejado en Santa Anita a la abuela esperándome. Ya no pasa camión por la carretera, no pasa carro. Ya no cantan las cigarras y ha callado el viento. En el momento privilegiado, irrepetible, único, comprendo de súbito que no camino hacia Sabaneta: avanzo solo hacia el fondo de la noche, y me adentro en el Infierno. Me detengo. Si doy un paso más sé que nunca podré regresar a Santa Anita. Adelante está la casa campesina de amplio corredor con barandal y la ilumina un foco. Doy el paso y voy hacia ella. Estoy parado ahora ante su ventana, y mis manos agarran los barrotes, y mis ojos van hacia el interior, hacia el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo, acompañado por una perra negra, que escribe en un escritorio negro (Vallejo 2005a: 120).

Vallejo atraviesa el corredor, niega el tiempo, asume el instante en la confluencia de contrarios: un instante como momento crítico, vertical en el que se interrumpe un movimiento, explica Agacinski (59). Un instante en el que Vallejo logra quedar suspendido entre dos tiempos, dos lugares y convertirse en un fantasma.

<sup>4</sup> Para un desarrollo de esto ver: Musitano, Julia, “Por el corredor delantero de Santa Anita. Umbrales del tiempo en la narrativa de Fernando Vallejo”, en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Disponible en: [www.celarg.org](http://www.celarg.org).

La finca de Santa Anita y la abuela Raquel esperando en la mecedora se constituyen en las ruinas de un pasado al que no es posible volver. El umbral del corredor genera la ilusión de refutar lo imposible, y al mismo tiempo, pone en evidencia su imposibilidad.

El río Magdalena ya lo contaminaron y ya no canta Leo Marini y se murieron los caimanes. ¿Habrà forma de revertir esta catàstrofe? ¿Y còmo? El río no marcha en reversa. Nada vuelve. Si en un oasis del tiempo oigo a Leo Marini, su voz me la encharca la nostalgia. Quiero volver atràs, atràs, atràs, a oírlo en su momento, en los corredores airados de Santa Anita, sin nostalgia maricona, en su esplendor. (2005e: 206)

Las ruinas como los recuerdos ofrecen un pasado que ha sido perdido de vista, que quedó olvidado pero que aún es capaz de decir algo. El recuerdo y la ruina advienen como presencia de lo ausente.

En un ensayo recogido en *Poética de la interrupción*, un libro que compiló Alberto Giordano como homenaje a Juan B. Ritvo, Sergio Cueto explica, como interpretación de la idea de melancolía, que la ruina es el modo de quedarse de lo que ya no queda, y en ella “la cosa está presente y ausente, ausente en su presencia y presente como ausente”. Pero para poder reparar en el derrumbe y en la resistencia de la cosa al derrumbarse, hace falta, dice Cueto, una mirada intensamente melancólica y aún más, para hacer del desierto todavía una ruina (Cueto 2011: 34). Esta es una definición iluminadora de la imposibilidad radical que tienen los personajes melancólicos para iniciar un proceso de duelo. Fernando Vallejo se constituye como un melancólico a la largo de cada una de sus autoficciones, dentro o fuera del ciclo, justamente por esa incapacidad de elaborar una pérdida, y vislumbrar en el *desbarrancadero* de la vida y la muerte, aquello que permanece en ausencia. El trabajo del duelo es, en última instancia, explica Carlos Basch, un modo de apuntar a la recuperación de lo perdido. Pero ese reencuentro no es con la cosa, con el objeto, sino justamente con su pérdida, con el resistir del no estar ahí de la ruina. El vacío pulsional que provoca la pérdida “hace acto de la ausencia en el origen” (Basch 2011: 71-86).

Vallejo escribe desde las ruinas de los días azules, y retomando a Cueto, como la mirada es intensamente melancólica, sabe vislumbrar en ese pasado, su carácter espectral, su forma de estar ahí sin estarlo. Fernando sabe que si bien es imposible volver, cuenta con la escritura para no dejar que esas pérdidas desaparezcan e invoca constantemente el imposible y eterno retorno, que aunque doloroso, es la única posibilidad de vida. Posibilidad de vida que se “reduce” a aceptar la muerte futura como una pérdida con la que tratamos de reconciliarnos por adelantado.

En las últimas páginas de *Entre fantasmas*, Bruja muere y, es entonces que emergen, como nunca antes, las ruinas del presente de la escritura. La pretensión del autobiógrafo es que a través del acto de escribir se pueda recuperar lo vivido para que forme parte del presente. La pretensión de Vallejo es recuperar lo perdido, pero el reencuentro siempre es con el resistir de la ausencia de la cosa. Cada vez que Vallejo vuelve al corredor y evoca a Bruja o a la abuela, ellas siguen muriéndose en un proceso eterno. El corredor, entonces, es signo del paso del tiempo, es el umbral en el que Vallejo se encuentra con la pérdida, en el que hace acto de la ausencia.

El mismo procedimiento se lleva a cabo en *La rambla paralela*, con la única diferencia que se pone a funcionar en toda la autoficción.<sup>5</sup> El umbral del espejo, como procedimiento del recordar melancólico, aparece en las primeras páginas de esta autoficción y en las últimas de *El desbarrancadero*. En *La rambla*, Vallejo sueña con una conversación telefónica en la que implora comunicarse con su abuela Raquel y una voz burlona le recuerda la demolición, la pérdida, la muerte. Cuando se levanta del sueño, al mirarse en el espejo, comprueba que está muerto. Desde ese momento esa figura en el relato se vuelve fantasmal. *La rambla paralela* es ese devenir impersonal de la vida que ocurre en la escritura, en el sueño y en el recuerdo. Es el puro acto de recordar en el que Vallejo

<sup>5</sup> Para un desarrollo de *La rambla paralela* en esta clave de lectura ver: Musitano Julia, “Detrás de una máscara fantasmagórica. Una lectura de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo”, en *Orbis Tertius*, 2012, XVII (18).

deviene otro, un tercero reconocible por momentos, e irreconocible por otros. Un yo y un él que se fusionan en un mismo párrafo, en un mismo diálogo. Si digo que aquí se pone en práctica el puro acto de recordar es porque una vez que la muerte del narrador se hizo presente en la segunda página, el recuerdo es el de un muerto que tiene entrada al mundo de los vivos. Un viejo cansado de la vida sostenido en el umbral que separa –y que une– la muerte y la vida, la infancia y la vejez, la realidad y la ficción. El recuerdo, entonces, señala otro umbral: es fantasmático porque supone la aparición sin presencia y porque siempre que uno recuerda, recuerda lo que nunca ocurrió, y allí es donde aparece lo incierto, el carácter imaginario. Dice Agamben acerca de esto: “El discurso sabe que asir firmemente lo que está muerto es lo que exige la fuerza más grande y que no quiere arrogarse el poder mágico que transfiere lo negativo en ser, debe necesariamente garantizar la inapropiabilidad de su objeto” (2006: 14).

Si en *La rambla* el narrador no puede andar de tantas muertes que lleva consigo, el narrador de *El desbarrancadero* se detiene a relatar dos de las muertes más dolorosas que le tocaron: el hermano Darío y el padre. Fernando vuelve a Medellín desde México porque Darío se estaba muriendo de sida; y un año antes ya había muerto el padre de cáncer. Las muertes en esta autoficción, lejos de querer elaborarse en un proceso de duelo, se espectacularizan, se escenifican. En *El desbarrancadero*, la melancolía del personaje lo lleva a un relato aún más contradictorio, disperso, y decadente. Hastiado de su propia vida, arremete contra quienes cree responsables del derrumbe de la humanidad; se renueva constantemente para seguir demoliendo lo que ya parece estar en descomposición porque allí reside su goce, su placer, la libertad radical por la cual seguir viviendo. Para elaborar el duelo, Vallejo viaja en el tiempo del presente al futuro y del futuro al pasado que no deja de convivir con el presente. Sin embargo, es un duelo paradójico que no busca resolverse, no intenta llegar al equilibrio saludable que propone el proceso, sino que se espectaculariza. Este proceso se transforma en algo exuberante y destructivo. Las muertes del hermano Darío, del padre y la propia –porque él mismo se muere al teléfono en México, cuando se entera del fallecimiento de Darío, y desde la muerte sigue hablando– en *El desbarrancadero* se constituyen en una organicidad monstruosa por la mezcla proliferante y excesiva de elementos no mezclables.

En *El desbarrancadero*, un procedimiento similar al de *La rambla* orienta la narración; y el espejo deviene un umbral para que el narrador deambule entre vida y muerte, entre ser él mismo y no serlo. El autor-narrador-personaje va una mañana al baño a buscar el Eutanal (el mismo veneno que utilizó para sacrificar a un perro) para inyectárselo a su padre, pero cuando se ve en el espejo, ve a otro y se aparta, dando paso a la tercera persona gramatical para que comience y termine de contar esa decisión que debió tomar para acabar con el dolor de la persona que más quiso.

Entonces lo vi, naufragando hasta el gorro en su miseria y su mentira en el fondo del espejo: vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos.

-¡Quién sos, gran hijueputa!- le increpé-. ¿De dónde te conozco?

Por las cejas lo reconocí.

-Ah...- dije dando un paso hacia atrás para apartarme del espejo.

-Ah...- dijo el viejo gran hijueputa dando un paso hacia atrás para apartarse del espejo. (41)

Una vez tomada la decisión, la primera persona gramatical retoma el relato para contar cómo hunde la aguja en el tubo de plástico y lo ayuda a morir.

-¡Ay!- exclamó.

No había transcurrido ni un segundo, ni entrado un milímetro siquiera de Eutanal al torrente de la sangre. Fue fulminante. Así había pasado con el perro. Lo miré cuando sus ojos se inmovilizaban en el vacío. El Tiempo, lacayo de la Muerte, se detuvo: papi había dejado el horror de la vida y había entrado en el horror de la muerte. Había vuelto a la nada, de la que nunca debería haber salido. En ese instante comprendí para qué, sin él saberlo, me había impuesto la vida, para qué había nacido y vivido yo: para ayudarlo a morir. Mi vida entera se agotaba en eso. (145)

La muerte de los que más quiere –que comienza en *Entre fantasmas*, y se enfatiza en *El desbarrancadero*– lo conduce a verse muerto y hablar desde la primera persona como si fuese otro siendo simultáneamente él mismo. Sin embargo, pareciera que el recuerdo es lo único que puede preservar al yo, un yo desintegrado, ubicuo, casi putrefacto.

¿Por qué pensar en el momento de la muerte más que cualquier otro? ¿Por qué es el último? ¿Por qué el que vive ya no lo puede recordar? En suma, en resumidas cuentas, para decirlo en pocas palabras, lo único que él seguía haciendo ahí era preservando el yo, unos míseros recuerdos en el gran desastre de la vida. (Vallejo 2004: 133)

Del yo que conocimos en *Los días azules*, en *El fuego secreto*, o incluso en *Los caminos a Roma* y en *Años de indulgencia*, ya quedan sólo las ruinas. *Entre fantasmas* comienza a enumerar las pérdidas: el narrador-autor-personaje lleva una libreta de los muertos para ayudar a una memoria de viejo. Allí anota a todas las personas que conoció y que se han ido muriendo a lo largo de su vida. La libreta y el número de muertos aumentan con el paso del tiempo y a su vez, le anticipan la propia muerte. En *El desbarrancadero*, el zoom se achica y las muertes devienen aún más reales por el propio carácter ficticio del género: la escritura en clave ficticia de la propia vida transforma el relato de la muerte en monstruoso, excesivo, hiperbólico. El dolor de la pérdida deviene colosal y lo precipita a su propia desintegración, como una experiencia íntima que deviene impropia y coloca al yo fuera de sí, como otro que ya ha cruzado el umbral, que ya dejó de ser él mismo.

### §§§

En las primeras aproximaciones teóricas a las escrituras del yo, rescataba siempre que ellas ponen en evidencia la simultaneidad de lo que un escritor hace consigo mismo (qué imagen de sí construye), y de lo que hace la escritura con sus pretensiones. La pregunta, entonces, que resultaba inevitable en el caso de Vallejo era cómo interviene la escritura de los recuerdos sobre la realización de la autofiguración del melancólico. Y la respuesta está justamente allí, en el desbarrancadero de los recuerdos, y del propio yo. Es el impacto con el que el recuerdo melancólico adviene para desbaratar aquello que el narrador creía que había sucedido en el pasado, y que estará presentándose continuamente en su carácter espectral en el contar de lo propio. Lejos de unificar al yo, de pensar que el relato de un propio pasado le permite al narrador encontrarse consigo mismo, el melancólico queda dislocado temporalmente por la potencia del recuerdo. El yo de Vallejo no muere, pero sobrevive en una paradoja, la de los restos, la de la ineludible desaparición.

La narrativa de Vallejo atesora, en forma proliferante, cuantas ausencias puede, y en ese mismo movimiento se rehúsa a la reconciliación. La apuesta de la melancolía es sostenerse inestable entre la irrealidad de un tiempo perdido, y el encuentro imposible con lo muerto, entre la realidad que lo incita a renunciar al fantasma y el deseo que lo empuja a abandonar la percepción. Las autoficciones de Vallejo, atravesadas por *pasajes* vacilantes e indiscernibles, no hacen otra cosa que mantenerse en una infinita inestabilidad. Buscan en la escritura de los recuerdos las ruinas de un pasado que no puede volver, pero al que la melancolía dota de una presencia paradójica, la de lo que no termina de desaparecer.

### Bibliografía

- Agacinski, Sylviane (2009). *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*, Buenos Aires: La marca editora.
- Agamben, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-textos.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Augé, Marc (2003). *Tiempos en ruinas*, Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gastón (1957). *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Basch, Carlos A., (2011). "El duelo. Humor de lectura" en Giordano, Alberto (ed.) (2011), *Una poética de la interrupción. Ensayos para Juan. B Ritvo*, Rosario: Paradoxa.
- Cueto, Sergio (2011). "Juan B. Ritvo. Fragmentos de un retrato" en Giordano, Alberto (ed.) (2011), *Una poética de la interrupción. Ensayos para Juan. B Ritvo*, Rosario: Paradoxa.
- Derrida, Jacques (2012), *La escritura y la diferencia*, presentación de Manuel Asensi Pérez/traducción de Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos.
- Freud, Sigmund (1915). "Duelo y melancolía", en *Obras completas II*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez Fermín (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- González Santos, Fernando (2006). *Pensar la muerte: una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (2006). *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza Forma.
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Molina, Cristian (2013). "La melancolía en los relatos de Sergio Raimondi", en *Castilla Estudios de Literatura*, n° 4, pp. 630-651.
- Pardo, José Luis (2004). *La intimidad*, Valencia: Pre-textos.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ritvo, Juan Bautista (2006). *Decadentismo y melancolía*, Buenos Aires: Alción Editora.
- \_\_\_\_\_. (1983). *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma*, Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte y el olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Villena Garrido, Francisco (2009). *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Opera Eximia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- \_\_\_\_\_. (2004). "Entre Sabaneta y Envigado". Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo2.htm>
- \_\_\_\_\_. (2004). "Ventarrón de campo". Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo1.htm>
- Vallejo, Fernando (2003). *El desbarrancadero*, Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2004) *La rambla paralela*, Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2005a[1985]), *Los días azules*; Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2005b[1985]) *El fuego secreto*, Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2005c[1985]) *Los caminos a Roma*; Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2005d[1989]) *Años de indulgencia*; Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2005e[1993]) *Entre fantasmas*; Buenos Aires: Alfaguara.

---

## RESUMEN

Me parece interesante, en este trabajo, pensar la literatura de Fernando Vallejo desde la concepción de un universo estético —el de la melancolía— para poder dar cuenta del carácter ético —como posibilidad de vida— de su propuesta narrativa. Desde la perspectiva de las llamadas escrituras íntimas, específicamente la autoficción, y teniendo en cuenta la tensión entre memoria y recuerdo, estos dos modos se conjugan en lo que llamo la *escritura del umbral*. Vallejo constituye umbrales a lo largo de su narrativa, que lo ponen fuera de sí, que lo colocan en el exterior de sí mismo, que hacen que su vida emerja más acá de la ficción y más allá de sí misma.

Palabras clave: autoficción - memoria - recuerdo - umbral - melancolía

## ABSTRACT

My aim, in this paper, is to work with Fernando Vallejo's literature from the idea of an aesthetic universe —melancholy— in order to account for the ethical character —as a life possibility— of his narrative proposal. From the perspective of narratives of the self, particularly autofiction, and bearing in mind the tension between memory and memories, I find these two universes combined in what I would like to call "writing from the threshold". Vallejo builds thresholds that place him beyond himself, that make his life raise from the boundaries between the inside and the outside, fiction and reality, and go beyond fiction.

Keywords: autofiction – memory – memories – threshold – melancholy

## FERNANDO VALLEJO: DEMOLICIONES DE UN REACCIONARIO<sup>1</sup>

por Pablo Montoya\*

### 1

Una buena parte de la crítica literaria que se ha aproximado a la obra de Fernando Vallejo, es la que ha sido establecida por los mismos escritores. En Colombia, desde Héctor Abad Faciolince, William Ospina, Nicolás Suescún hasta las nuevas generaciones, donde sobresalen los criterios de Juan Álvarez, se le ha atribuido a la obra de Vallejo consideraciones entusiastas. Expresiones que van desde santo o energúmeno genial,<sup>2</sup> o hipertrófico de la inteligencia y la sensibilidad,<sup>3</sup> hasta decir de su obra que es el más emocionado grito de independencia y rebeldía,<sup>4</sup> o de considerar al autor como el más triste y radical humanista del desencanto,<sup>5</sup> estas voces piensan que lo que se esconde detrás de los ataques corrosivos del escritor antioqueño es uno de los rasgos de su amor amargo hacia Colombia. Todas estas opiniones, que enaltecen las calidades literarias de una narrativa singular, pero que dejan pasar por alto los matices reaccionarios que la sostienen, se podrían reducir a algo así como: Vallejo despótica sobre Colombia porque le duele Colombia. Y su odio gigantesco es directamente proporcional a su amor. Ahora bien, la desmesura de este amor sincero y dolido hasta el marasmo pareciera salvar de las consideraciones racistas, misóginas y fascistas las turbulentas aguas del río del tiempo vallejiano. En el plano de la recepción internacional de sus libros ha sucedido algo similar. Se ensalza el amor, la fraternidad, el trabajo del lenguaje manifiesto en la obra de Vallejo, pero hay pocas referencias a su trasfondo repulsivo. Así, Fernando Ainsa, uno de los jurados del Concurso Rómulo Gallegos que premió *El desbarrancadero* en el

\* Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963). Escritor y profesor titular de literatura de la Universidad de Antioquia. Realizó estudios de flauta y teoría musical en la Escuela Superior de Música de Tunja y de filosofía y letras en la Universidad Santo Tomás de Aquino. Hizo la maestría y el doctorado en literatura latinoamericana en París (Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3). Fue profesor de cátedra y lector en las universidades de Metz y Marne La Vallée en Francia. En 2005 creó el Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia del cual fue su primer coordinador. Ha publicado los libros de cuentos: *Cuentos de Niquia* (1996), *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Habitantes* (1999), *Razia* (2001), *Réquiem por un fantasma* (2006), *El beso de la noche* (2010) y *Adiós a los próceres* (2010); los libros de prosas poéticas: *Viajeros* (1999, 2011), *Cuaderno de París* (2006), *Trazos* (2007), *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009), *Programa de mano* (2014), y la antología de minificciones poéticas *Terceto* (2016); los libros de ensayos: *Música de pájaros* (2005), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009), *Un Robinson cercano, diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX* (2013) y *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013); y las novelas: *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012) y *Triptico de la infamia* (2014). Pablo Montoya es Primer Premio del Concurso Nacional de Cuento "Germán Vargas" (1993). En 1999 el Centro Nacional del Libro de Francia le otorgó una beca para escritores extranjeros por su libro *Viajeros*. El libro *Habitantes* ganó en 2000 el premio Autores Antioqueños. *Réquiem por un fantasma* fue premiado por la Alcaldía de Medellín en 2005. En 2007 ganó la beca de creación artística en cuento de la Alcaldía de Medellín para escribir *El beso de la noche*. En el 2008 obtuvo la beca de investigación en literatura otorgada por el Ministerio de Cultura para escribir *Novela histórica en Colombia: entre la pompa y el fracaso*. En el 2012 obtuvo la beca para novela de la Alcaldía de Medellín y en el 2013 la beca del DAAD para escribir *Triptico de la infamia*. En 2015 obtuvo el premio internacional de novela Rómulo Gallegos con la novela *Triptico de la infamia*. Ha participado en diferentes antologías de cuento y poesía colombiana y latinoamericana. Sus traducciones de escritores franceses y africanos, sus ensayos sobre música, literatura y pintura han aparecido en diferentes revistas y periódicos de América Latina y Europa. Ha sido profesor invitado en las universidades de La Nueva Sorbona y Jules Verne (Francia), Mar del Plata y La Plata (Argentina) y Eafit (Colombia).

<sup>1</sup> Texto leído en la apertura del Coloquio "La sátira en América Latina" organizado por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-París III.

<sup>2</sup> Héctor Abad Faciolince considera que Vallejo "tiene la mirada del genio. O del santo, o del energúmeno. Parece un poseído por la furia y la pasión". Héctor Abad Faciolince, "El infierno es esta tierra", en *Cromos*, Bogotá, n° 4.148, 1997, p. 40.

<sup>3</sup> Igualmente Abad Faciolince en su reseña sobre *El desbarrancadero* dice: "Fernando Vallejo no tiene anomalía neurológica (salvo, tal vez, una hipertrofia de la inteligencia y de la sensibilidad)". Ver Héctor Abad Faciolince, "El odiador amable", Revista *El Malpensante*, n° 30, 2001, p. 87.

<sup>4</sup> En la reseña Nicolás Suescún sobre *El fuego secreto* dice que la novela "es la más violenta andanada que se ha escrito contra Colombia, pero es también un emocionado grito de independencia y rebeldía. Y ¿por qué no decirlo?, de amor también". Nicolás Suescún. "El fuego secreto de Fernando Vallejo", *Revista Dineros*, Bogotá, n° 23.205, 1987, p. 92.

<sup>5</sup> Esta es más o menos la opinión del joven escritor Juan Álvarez quien dice que "en Vallejo hay [...] el más radical y triste de los humanismos, un humanismo sin concesiones, dispuesto a desnudar de manera descorazonada y descarnada las íntimas miserias humanas", en: "El humanismo injuriado de Fernando Vallejo", Revista *Número*, Bogotá, n° 49, 2006, p. 44.

2003, explica que más allá de la injuria hacia la mujer, de la que está repleta la novela, hay “un himno del amor fraternal” digno de homenajear (2003: 57). Así, Michel Bibard, en su prólogo a la versión al francés que hizo de *La virgen de los sicarios* dice que el lector, ante la acción catártica que sugiere la novela, “sale más exaltado que abrumado” (1998: 41). Así, Claude Michel Cluny, el editor del suplemento literario de *Le Figaro*, afirma de la misma novela que “es el más bello canto de amor y de condenación arrancado a la literatura en mucho tiempo” (1998: 43). En fin, William Ospina, en su comentario sobre la película *La virgen de los sicarios*, considera que el objetivo de Vallejo “es menos retratar una conciencia que zarandear un país” (2000), permitiendo columbrar que la crítica se ha dedicado a interpretar cómo se zarandea un país sin pensar mucho en acercarse a la conciencia que zarandea. Es verdad que la obra de Vallejo integra esa cadena de célebres diatribas literarias donde bien podrían situarse las enarboladas por Léon Bloy y Céline. Las de Vallejo, como las de estos dos autores franceses, deben leerse en el plano mismo de la creación literaria. Pero, por el carácter de lo que dicen y cómo lo dicen, se relacionan inevitablemente con las realidades sociales y políticas de sus países. Por tal razón no es sólo necesario sino pertinente desentrañar el usual pensamiento segregacionista que aparece, sin preámbulos ni concesiones, en estas demoliciones literarias.

Los escritores reaccionarios, tiznados de una cierta aureola de malditismo, son en el fondo iracundos resentidos e irreverentes frustrados. Enemigos del progreso y despoticadores del pasado, están suspendidos en una suerte de cotidiana amargura biliar. Reacios a casi todos los sistemas sociales y sus logros, ajenos a cualquier relación armónica con los dioses y los hombres, estos escritores se encaminan a una sola misión: desbaratar certezas políticas y religiosas, dinamitar los cimientos filantrópicos de la cultura. Esta forma de ataque recurre a la diatriba. Y la diatriba, en literatura, es la extrema expresión de la burla. Es esa burla que se torna escandalosa para que sea escuchada por todos pero que con frecuencia corre el riesgo de terminar arrojada al triste rincón de las opiniones difíciles de tomar en serio. En el caso de Vallejo la diatriba es una forma elaborada literariamente de lo que en Antioquia se llama la cantaleta. Y la cantaleta no es más que un canto, de ahí viene su etimología entre otras cosas, que de tanto repetirse y acudir a la invectiva atragantada se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incomoda las buenas conciencias, pero que también se torna fatigante monotonía. La diatriba acude, por lo demás, a las formas tradicionales de la ironía. A la repetición delirante, a la hipérbole sin límites, al símil arrasador, a la continua contradicción, al devaneo incoherente, a la injuria sagaz y al insulto de baja estofa. La de Vallejo se apoya en todos estos recursos. Pero su riqueza textual no se limita sólo a esta variada representación de una obra cínica hasta lo insoportable, sino que también reside en las conexiones que hay entre el discurso de su obra, eminentemente autobiográfico, y las realidades sociales de Colombia. En tanto que autobiografía novelada, es difícil seguir el consejo de los estructuralistas cuando plantean diferenciar al narrador del autor. Ambas entidades, en realidad, casi siempre se funden en Vallejo. Desde las cinco novelas de *El río del tiempo* hasta *Mi hermano, el alcalde*, y desde las biografías de los poetas Barba Jacob y Silva, *El mensajero* y *Chapolas negras*, hasta los ensayos contra Darwin y Newton, *La tautología darwinista y otros ensayos de biología* y *Manualito de imposturología física*, el hombre Fernando Vallejo está presente. De ahí que sean discutibles las interpretaciones que proponen separar al autor del narrador porque eso significaría creer que esa entidad que fustiga sin cesar todo establecimiento, todo orden, todo sistema no tiene que ver con ese señor radicado en Ciudad de México y que cada determinado tiempo sale de su madriguera a lanzar las mismas diatribas que se repiten en su obra y que hacen de ellas, a veces, un bochornoso espectáculo del escándalo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Espectáculo que los colombianos celebran a su modo. Carlos Monsiváis decía que una de las públicas intervenciones de Vallejo en México suscitaba un linchamiento. Ver guión de “La desazón suprema”, documental de Luis Ospina, en *Fernando Vallejo, condición y figura*, (recopilación de textos de Eufasio Guzmán), Medellín, El ángel editor, 2005, p. 207. En Colombia, en cambio, Vallejo como opina Oscar Collazos, es simplemente un espectáculo que podría pagarse como cualquier espectáculo de variedades propiciadores de aplausos y carcajadas. Ver Oscar Collazos, “El espectáculo Vallejo”, Bogotá, El Tiempo, 2 de noviembre de 2006 (www. Eltiempo.com.co)

## 2

Para Vallejo, como sucede en Céline, en el acto de la escritura lo que importa es la emoción y no las ideas.<sup>7</sup> Pero la primera, en ambos escritores, se estimula con las segundas. La emoción ultrajada en Vallejo se ha trazado un objetivo de alguna manera encomiable: construir una obra desde un yo narrativo que tiene como máxima preocupación adquirir un estilo. Ésta, por lo demás, es la más llamativa preocupación técnica en alguien que escribe novelas desmembradas desde el punto de vista del orden de las acciones. Incluso el propio narrador vallejiano se burla de la tercera persona, del tradicional orden temporal y de la unidad de espacio propio del arte novelístico. La elaboración de este estilo logra sus mejores momentos en *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* y, sin duda, es el producto de un trabajo de muchos años presente en la escritura de las cinco novelas que conforman *El río del tiempo* y *El Mensajero*, la biografía sobre Barba Jacob. Un estilo que se depura a través de una muy acertada utilización de los lenguajes populares de Antioquia. Apoyándose en ellos, Vallejo logra, en ocasiones, un relato frenético, desbordante, jubiloso, humorístico, plagado de violencia sobre la ondeante, por no decir sombría, condición humana. Sin embargo, aunque Vallejo admire a Céline (se trata de un reconocimiento previsible ya que los dos escritores forman parte de la familia de los alegadores malditos del siglo XX), el tono de su diatriba no proviene de él. Está enraizado, más bien, en la literatura antioqueña. Esa literatura, llamada despectivamente regional por los cosmopolitas críticos de Bogotá, que va desde los dicharacheros y copleros campesinos del siglo XIX hasta la escrita en el siglo XX por autores como Fernando González y los nadaístas dirigidos por Gonzalo Arango. El afán de burlarse de la tendencia comerciante y usurera de los paisas, de su mezquina avaricia atávica que cabalga al lado del cultivo de un catolicismo filisteo e hipócrita; el ánimo siempre encendido de atacar la enseñanza de salesianos, jesuitas, dominicos, benedictinos, franciscanos y otros representantes de la brumosa pedagogía antioqueña, proviene de un espíritu profundamente anticlerical como el de Fernando González.<sup>8</sup> Lo que sucede es que en Vallejo la crítica al establecimiento asume rasgos extremistas que González, ese viejo que salía empelota a la calle para asustar a las vecinas de su finca, no practicó. Vallejo es un iconoclasta que odia toda noción de humanismo y es ajeno a cualquier ideal liberador para los hombres de Colombia y América Latina, mientras que González creía en ciertos valores éticos y políticos que podían liberar al pueblo, muchos de los cuales veía representados en Simón Bolívar. Este personaje, para Vallejo es simplemente pernicioso. “Un hombrecito bajito”, sangriento y ambicioso que no liberó nada y, en cambio, dejó sembrado el panorama político de Colombia de la peor corrupción (Vallejo 2004: 152). Entre González y Vallejo las similitudes llegan hasta tal punto que es posible decir que a ambos los cobija, además de una inquietante contradicción que atraviesa sus obras –los dos critican políticos y alaban a otros aún más deplorables: Vallejo, por ejemplo, admira a Laureano Gómez en *El río del tiempo* y González celebra a Juan Vicente Gómez en *Mi compadre*– un contorno anarquista que planea en varias de sus posiciones intelectuales. Pero si en González se trata de un anarquismo vitalista alimentado con conceptos griegos, latinos y bolivarianos, en el caso de Vallejo hay un claro anarquismo de derecha, sesgado por el racismo, que abomina de todos los procesos de transformación social dados en Colombia y en América Latina. Y, sin embargo, es posible afirmar que ambos se confabulan en la práctica de una regresiva rebeldía conservadora, así expresen escandalosamente posiciones anticlericales. Donde también se siente la influencia de González en Vallejo es en la singular utilización del yo narrativo. Gutiérrez Girardot en un breve pero certero análisis de la obra de González dice: “Fernando González sólo tenía un punto de referencia, el Yo, a cuyo predominio llamó *egoencia*” (1999: 481). Vallejo cultiva un mecanismo similar pero, distante a la terminología filosófica a la que se inclina tanto González, lo llama egoísmo feroz o síndrome del ego. Lo suyo, como lo expresa en *El fuego secreto*, es “una colcha deshilvanada de retazos

7 “Au commencement était l’émotion”, o “retrouver l’émotion du ‘parlé’ à travers l’écrit!”, eran expresiones caras a Céline. Ver Pascal Fouché, *Céline “Ça a débuté comme ça”*, Paris, Découvertes Gallimard, 2001, pp. 3-4.

8 Dice el narrador de *Los días azules*: “Te voy a contar de quién es Otraparte: de Fernando González, el filósofo, un iconoclasta, quemador de curas y de santos, como yo”. En Fernando Vallejo, *El río del tiempo*, Bogotá, Alfaguara, 2004, p. 125.

[...] pedazos unidos por el débil hilo del yo” (2004: 241). En realidad, si González trata de edificar desde ese yo una conciencia liberadora, Vallejo aniquila todas las conciencias, pues es un yo que en tanto edifica un mundo pasado, lo niega a partir de sus continuos derrumbamientos verbales. Un yo que, incluso, en la medida en que va trazando su autobiografía, desbarata las fronteras de los géneros literarios. Porque la obra de Vallejo no es ni novela, ni historia, ni poesía, ni biografía. Sólo un deseo logrado de oponer a la devastadora muerte la efímera existencia de la palabra.

El caso del movimiento Nadaísta, dirigido por Gonzalo Arango, es todavía más identificable. Puesto que Vallejo coincidió en tiempo y espacio con los nadaístas. Ellos son sus inseparables coetáneos. De hecho, cuando los nadaístas irrumpieron en la historia oficial de Medellín, al lanzar un pedo químico en la inauguración de un Congreso de Escribanos Católicos, Vallejo ya iba y venía por las calles de la ciudad en procura de experiencias literarias y sexuales; algunas de ellas era hablar con los blasfemos nadaístas y las otras llevarse a la cama algunos hermosos muchachos.<sup>9</sup> El Nadaísmo, en fin, del que tanto se ha hablado y se sigue hablando en Medellín, pero poco en las otras ciudades de Colombia y casi nada en el exterior, fue un movimiento de capilla torpemente liberador. Como muy bien lo dice Antonio Restrepo, era “una mezcla de anarquismo con un existencialismo de cliché” (Restrepo 2001: 96). Ante una idiosincrasia conservadora hasta la ridiculez como lo era la antioqueña a finales de 1950, los nadaístas, un movimiento medio hippie y místico al modo de la generación *beat*, pero que terminó lamiéndole las posaderas a los generales y políticos colombianos, opuso una serie de acciones y manifiestos ruidosos. Hacían quemas de libros, invadían cementerios en las noches y fornicaban con cadáveres, iban a comulgar en las iglesias y en vez de tragarse las hostias las metían en los libros de Rimbaud y Lautréamont, pegaban afiches funerarios donde invitaban a la exequias de la poesía colombiana, saboteaban todo tipo de eventos oficiales dándose a los gritos. Como ellos, Vallejo utiliza en sus obras mecanismos similares cuando ataca a las instituciones religiosas. Su frase “Dios no existe y si existe es la gran gonorrea” (1994: 91), que brilla con venéreo ateísmo en *La virgen de los sicarios*, pudo haber sido pronunciada por uno de esos nadaístas incapaces de superar los resabios rebeldes de los años 60. De tal modo que ante un mal gusto entronizado, el de la ciudad homófoba, hispánica hasta el tuétano de los tiples y los bambucos y enemiga del libre pensamiento, lo que proponían estos marihuanos que se creían hijos de Nietzsche y de los poetas malditos franceses, y no eran más que traviosos discípulos de Fernando González, era otra cara más del mal gusto y el exceso de la cultura parroquial de Antioquia. Vallejo anduvo con ellos y de no haberse ido de Medellín, a recorrer los caminos de Bogotá, Roma, Nueva York y México, habría terminado acaso enredado en filiaciones de un movimiento que pocas cosas interesantes dejó para la literatura colombiana y ninguna para la latinoamericana. Dejó, en cambio, una actitud de vituperio provinciano que acaparó la atención indignada de las beatas, los curas y los ricos industriales católicos del Medellín de entonces. De ese mismo Medellín que Vallejo afronta sin cansancio en novelas como *Los días azules* y *El fuego secreto*. Alegato que consiste, por lo demás, en negar la represión sexual del catolicismo antioqueño y fomentar un vitalismo sexual incesante que ya Fernando González defendía desde la década del 30 y que los nadaístas continuarían a su estruendoso modo. Lo que quiero decir, entonces, es que la obra de Vallejo debe enmarcarse, más que en la tradición de la diatriba francesa, en la tradición antioqueña. Una tradición satírica nacida de una región retrógrada al modo de la España más cerril. Y cuya actitud parece fundarse, entre otras, en una circunstancia paradójica. Por un lado la necesidad de ensalzar un paraíso, una especie de patria, un jardín perdido, que se ubica en la infancia del escritor vivida en el campo, en fincas lujuriantes y vastísimas, a orillas de ríos broncos y viriles, y al mismo tiempo una urgencia atrabiliaria de derrumbar, atacándolos, los valores de esa Antioquia goda. Doble movimiento de una sensibilidad, la de Vallejo, que sucumbe a la nostalgia del pasado en medio de un presente que se levanta desde la permanente destrucción.

<sup>9</sup> En *El fuego secreto* el narrador se refiere a los nadaístas como sacrilegos, pero les hace un reclamo furibundo: “A ver, ¿a qué derecho tienen estas ratas, estos cerdos a cruzarse por mi vida? Todo lo escupieron, todo lo insultaron, todo lo empuecaron, y a cambio ¿qué? Dos o tres dizque poemas escribieron en que ponían jirafa con ge y Egipto con hache y jota.” (Vallejo 2004: 296).

## 3

Pero ¿a qué se aferra Fernando Vallejo en sus novelas? Se adhiere, a través de las palabras, al furor que le produce una pérdida y a la nostalgia por lo irremediadamente perdido. Y lo perdido es simplemente la infancia. Ese instante pleno, armonioso, translúcido, “cuyo centro está en el medio y en la periferia y en todas partes y que nada disturba” (2004: 416). Infancia que, en su caso, es un orden familiar arcaico y arcádico. Los abuelos, los padres, los tíos y tías de las novelas que integran *El río del tiempo* son el reflejo de un sistema matriarcal represor aunque lleno de amor. Un amor malsano que el narrador añora y abomina al mismo tiempo. Por ello, aunque se niegue en apariencia toda noción de patria en sus obras, ésta se puede asociar rápidamente con la recuperación de un lenguaje<sup>10</sup> y, sobre todo, con el edénico territorio de la infancia. La pesquisa memoriosa de Vallejo remite a la que Barba Jacob realiza en su poema “Parábola de retorno”, donde el añorado pasado es ese “viejo huertecito de perfumadas grutas donde iban los niños a jugar” (2006: 39). Porque lo que intenta el narrador vallejiano es regresar al cuarto de infancia de la finca de Santa Anita. Esa finca situada entre Sabaneta y Envigado, y que remite, al menos en la evocación idílica de su autor, a la hacienda “El Paraíso” de María de Jorge Isaacs. Aposentos rurales que anhelan representar a una Colombia ajena a las crisis sociales y culturales que siempre la han acompañado. Pero lo curioso es que este regreso de Vallejo a la infancia está estremecido por el desprecio a toda idea y a todo proyecto socializador surgido de su entorno, pero igualmente se suspende, como en una sonsoneteada canción de cuna, en la remembranza de un mundo definitivamente ido. El Medellín que ansía Vallejo es el Medellín de la inocencia. Esa suerte “de limbo de la monotonía y el aburrimiento”, para tomar la conocida frase de Tomás Carrasquilla (1958: 805), donde respiró la maltrecha alegría de una infancia transcurrida, no obstante, en medio del caos infernal de su familia. Un Medellín que cumplía lo mejor posible los preceptos de la Iglesia, desdeñosa de los inmensos conflictos sociales que se estaban cuajando desde hacía tiempos y brotarían después con sus rasgos demenciales, ajena de los desplazamientos humanos producidos por la violencia partidista y el advenimiento del narcotráfico y los males de la llamada posmodernidad. Es un espacio de chismorreos de familias patriarcales y muy temerosas de Dios. Son las fincas antioqueñas de entonces, esas “islas de felicidad en la tierra”,<sup>11</sup> aún no invadidas por la guerrilla o robadas por los delincuentes o tomadas por los campesinos que se reproducen como ratas para quitarle injustamente la tierra a los ricos. El Medellín que parece añorar ese yo desquiciado que recuerda es un pedazo de Colombia reacio a los proyectos liberales y a toda reforma agraria ya que ésta no es más que una ley infame por la cual se le quita la tierra a sus verdaderos dueños para dársela a campesinos marrulleros, criminales y perezosos (Vallejo 2004: 161). Un fragmento de Colombia enemigo de las reivindicaciones populares y sindicales. Una región imbuida de los ideales del partido conservador al cual pertenecía el padre del narrador de *El río del tiempo*, ese ministro laureanista, trabajador y responsable, mal negociante y dueño de muchas fincas. Unas coordenadas utópicas donde no hay pobres y maleantes; donde el pueblo con su mal gusto, su fealdad, sus estrambóticos cruces raciales y su violencia aún no ha aparecido en la geografía colombiana. Un lugar, en fin, en cuyo centro se levanta el seno maternal de una abuela amada a pesar de ser tan prolífica como todas las demás mujeres odiadas por Vallejo. Y donde respira la blanca alegría del niño fascinado por la llegada de diciembre. El paraíso de Vallejo, esa patria perdida, la pequeña parcela abismada en el tiempo, es simple en el fondo. Tan simple y elemental como un globo navideño. La dicha de un niño antioqueño que canta villancicos y contempla pesebres y alumbrados. De ahí que Eduardo Escobar, su contemporáneo nadaísta, no se equivoque cuando afirma que Vallejo en el fondo no es más que “un sentimental disfrazado de nazi” (Escobar 2006: 3).

<sup>10</sup> Javier Murillo comprende la patria de Vallejo apoyándose en una célebre frase de Cioran: “no se habita un país, se habita una lengua. Ésa es la patria y no otra cosa”. Ver prólogo de Javier Murillo a Fernando Vallejo, *El río del tiempo*, p. 18.

<sup>11</sup> “¡Santa Anita mía, isleta de felicidad en la tierra!”, dice el narrador en *Los caminos a Roma* (Vallejo 2004: 349).

Perdido entonces el paraíso y consciente de que su país vive sumergido en una violencia que se agudizó con el machete liberal y conservador después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, pasado el tiempo de los viajes y los oficios varios (Vallejo fue feliz viajero, cineasta desafortunado, desdichado plomero, aprendiz de médico, físico errático, biólogo sin diploma), “el hombre camino a la derrota”, el “viejo lejos de la Antioquia amada”, “el navegante sin aguja de marear”,<sup>12</sup> se pone a escribir sus andanadas autobiográficas. El consejo más importante para tal empresa, Vallejo parece tomarlo de Porfirio Barba Jacob. El poeta colombiano se lo dijo a un amigo mientras paseaban por el malecón habanero: “Amigo mío, para ser hombre en toda su plenitud, son necesarias dos cosas imperativas: odiar a la patria y aborrecer a la madre” (1997: 118). Vallejo sigue esta premisa al pie de la letra. Y, como Barba Jacob, se dedica obsesivamente a disentir. La manía rebelde, la determinación de jamás obedecer, proviene también de este poeta al cual Vallejo dedica uno de sus mejores trabajos literarios. Al final de *Entre fantasmas* el narrador dice que en español, idioma que le parece por lo demás clerical, poco riguroso y, en cambio, redundante y periférico,<sup>13</sup> las dos palabras más abyectas son pueblo y patria (2004: 704). Del primero, su obra está colmada de las consideraciones más rencorosas. Consideraciones que, por el carácter absurdo de sus propuestas, simplemente son difíciles de tomar en serio. Sin embargo, terminan siendo las más inquietantes por los fines antisociales de sus perfiles. La relación con el nazismo, señalada por Escobar, en este sentido, no es fortuita. La obra de Vallejo está permeada por un furor racista que lo sitúa como el último escritor fascista de Colombia. País ineludiblemente vallejianos por la gran cantidad de reaccionarios que ha producido. Curioso paradigma, por lo demás, de un fascismo que no tiene nada que ver con el que aclamaron los mediterráneos seguidores de Mussolini. El de Vallejo es, al contrario, defensor del más asfixiante individualismo y enemigo total de cualquier forma de organización popular. Un individualismo que, entre otras cosas, forma parte de un nihilismo contemporáneo muy en boga en la literatura occidental de finales del siglo XX y cuyo hondo desencanto es una respuesta al hecho de que todas las utopías, para ellos, han fracasado. El individualismo de Vallejo, proyección de una sensibilidad egoísta y narcisa hasta lo irrisorio, surge de las conquistas del liberalismo francés del siglo XVIII. De ahí que el escritor colombiano confiese en *El desbarrancadero* ser un descendiente especial de la Revolución Francesa, del Marqués de Sade, de Renan y Voltaire. Pero así se trate de un liberalismo radical, supuestamente impío, hereje, apóstata, blasfemador (2003: 163), está vapuleado por presupuestos propios de los idearios fascistas. Esta mezcla de sedimentos de varias ideologías incendiarias, que se utiliza para criticar un país plagado de males, asediada por el monstruo de cinco cabezas al decir de Vallejo —esto es el Partido Conservador, El Partido Liberal, la guerrilla, el paramilitarismo y el narcotráfico—<sup>14</sup> es lo que tal vez suscite tanto interés en los lectores. Atractiva radiografía mental de quienes son los más importantes escritores colombianos de la actualidad. Al lado de un nazista sensiblero cuyo reino es la muerte como es Vallejo, y también pintorescos a su modo, está el Mutis monarquista cuyo reino es Bizancio y el García Márquez comunista cuyo reino es La Habana.

#### 4

Las invectivas contra el pueblo atraviesan toda la obra narrativa de Vallejo. El pueblo, de hecho, sería como la sexta cabeza de la bestia mitológica que hace de Colombia el epicentro del infierno vallejianos. El pueblo es “la monstruoteca” por donde pasa el ángel exterminador de *La virgen de los sicarios* acompañado de su gramático recalcitrante.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Así se define el narrador en *Años de indulgencia* (Vallejo 2004: 476).

<sup>13</sup> En *El fuego secreto* el narrador dice: “Somos repetitivos, redundantes, periféricos: giramos y giramos dándole la vuelta del bobo a un huevo. No es el español un idioma riguroso.” (Vallejo 2004: 220).

<sup>14</sup> A propósito de estos males y Colombia y el modo en que los entiende ver el escritor antioqueño, ver Vallejo, Fernando (1998) “El monstruo bicéfalo” en *Revista Número*, Bogotá, n° 20. [www.revistanumero.com/20bicefa.htm](http://www.revistanumero.com/20bicefa.htm)

<sup>15</sup> “Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. ¡A un lado, chusma puerca! ¡bamos mi niño y yo abriéndonos paso a empellones por entre esta gentuza agresiva, fea, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la monstruoteca.” Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*, Bogotá: Alfaguara, p. 75.

Los indios, los negros, los zambos, los mulatos y toda la gama racial que ha producido el mestizaje en América Latina, celebrados por una ensayística importante que va desde José Martí y José Vasconcelos hasta Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, por sólo citar a los mayores exponentes de la Utopía de “Nuestra América”, son vilipendiados con los peores términos por Vallejo. Este yo narrador no se cansa de agraviar, y en esto es insistente, ferozmente repetitivo, a un pueblo que es feo, mugroso, soez, vulgar, ignorante, haragán, incestuoso, bufón, vándalo y criminal. Vallejo, de este modo, utiliza los tópicos propios de una literatura racista bien conocida que proliferó en Occidente desde que los cronistas de indias edificaron su visión del mundo recién descubierto y que Gobineau, siglos más tarde, sistematizó en su ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas con impecable estilo literario. Gran culpable de todos los males de Colombia, este pueblo tiene una relación directa con la pobreza. Y Vallejo detesta con igual fuerza, a ese pueblo pobre que no se cansa de copular y procrear bajo la bendición irresponsable de los estados corruptos y la roña de la iglesia católica. El pueblo pobre para Vallejo no es la causa de la violencia en Colombia; él mismo es el supremo generador de la violencia. Y como Vallejo es claramente oligárquico, pide a los ricos del mundo que se unan para acabar con tal flagelo.<sup>16</sup> Por tal razón el pueblo, como si fuera una entelequia de papel ansiosa de fuego, merece que se le quemé. “La única forma de acabar con este mal maldito de la pobreza es acabar con los pobres: rociarlos con Flit” (2004: 643). Incluso para llevar a cabo tal solución, para que se fumigue a los indios y por fin desaparezcan los negros, Vallejo acude a Adolfo Hitler, uno de los pocos “santos” que le despierta su total admiración (2004: 672). Esta noción de pueblo es, por supuesto, esquemática. Está levantada sobre una percepción del otro muy propia de los conservadores más perniciosos que ha tenido Colombia Y es que Vallejo se define como un conservador por tradición y un liberal que dice no creer en Dios.<sup>17</sup> Uno de esos conservadores, de hecho, es el único político colombiano que suscita el ditirambo de Vallejo en *El río del tiempo*. Se trata de Laureano Gómez. Figura lúgubre de nuestra lúgubre historia partidista, Laureano Gómez fue uno de los máximos enemigos de los ideales liberales y socialistas de la primera mitad del siglo XX colombiano. Orador implacable, instigador de odios a diestra y siniestra, ejemplar de la paranoia católica, Gómez arrojó a los colombianos por el camino de la intolerancia y los odios del cual el país aún no ha podido salir. Creyéndose el elegido para defender a su nación católica de los fantasmas del ateísmo, enarbolando un ideario antimoderno promulgado por los papas reaccionarios Pío XI, Pío XII y León XIII, Gómez combatió con delirio frenético las diversas corrientes del pensamiento liberal que van desde el humanismo erasmiano, los principios de la ilustración y la revolución francesa hasta las diversas tendencias del socialismo y el comunismo (Gómez García 2006: 68). Y aunque Vallejo en sus acostumbradas entrevistas lo demuela todo en cuestiones políticas, no hay que olvidar que en su autobiografía elogia la labor perniciosa de este conservador. Y es que en verdad ambos personajes tienen una parecida comprensión frente a ciertas circunstancias. Al menos se abrazan en el repudio sin ambages al pueblo y en el rechazo visceral que mantienen hacia todo tipo de reforma social que favorezca sus intereses. Para ambos el pueblo es oscuro, inepto, una categoría inferior donde es difícil diferenciar los seres humanos de los brutos (Tirado Mejía 1989: 81-104). Sus imaginarios zoomorfos, cuando se han referido a los males que azotan a Colombia, gozan incluso de una llamativa proximidad. En este sentido, es posible establecer un raro contubernio entre el mítico basilisco que Laureano Gómez empleó para referirse a la Colombia de la revolución liberal en marcha de los años 40, y el mítico monstruo bicéfalo partidista o la mítica hidra de varias cabezas con que Vallejo se ha referido a la Colombia actual. Hermanos en la retórica febril, también optan por una simple comprensión de los fenómenos históricos. Así, para los dos, el conservador iracundo y el anarquista injurioso, el origen de los males de Colombia y de América Latina se ubica en el inicio de los procesos de independencia cuando las ideas masónicas y liberales empezaron a irrigar los pueblos y ciudades de la apacible colonización hispánica. Los

<sup>16</sup> El gramático dice: “Por razones genéticas el pobre no tiene derecho a reproducirse. ¡Ricos del mundo, uníos! O la avalancha de la pobrería os va a tapar”. (Vallejo 1994: 122).

<sup>17</sup> “Los liberales no creen en Dios, como yo. Pero yo soy conservador por tradición” (Vallejo 2004: 695).

cenagosos tiempos en que Laureano Gómez empuñaba las riendas del país, significan para el narrador de *Los ríos azules* “los buenos tiempos”. En *El fuego secreto* alaba su “palabra de fuego”. Esta palabra llameante de Laureano Gómez y la relación que con ella y su dueño tuvo el padre de Vallejo, el padre venerado por encima de la madre detestable, es quizás lo que hace de Gómez la única figura querida por Vallejo del panteón político de pacotilla colombiano. Laureano Gómez surca *El río del tiempo* de Vallejo como un rayo luminoso, como un vendaval excesivo e intransigente. Y acaso sea la cercanía entre dos espíritus extremistas lo que suscita esta ineludible simpatía. Contradictoria simpatía dirigida al hombre y al ideólogo fascista. Porque del espíritu clerical, hispanófilo, corporativista, patrioter y homófobo de Laureano Gómez, Vallejo no tiene absolutamente nada.

## 5

Vallejo entonces no representa a nadie. Él sólo habla por sí mismo. Es un individuo resentido, el último narciso energúmeno de una elite colombiana en desbandada, cuyo objeto de crítica y de burla abarca todos los políticos, todos los países y todos los sistemas. Y en esta furia que convulsiona aquí y allá como una serpiente herida de muerte, la contradicción es una de las constantes. En la obra de Vallejo se vapulea a los conservadores colombianos, pero se alaba a su exponente más siniestro. A Dios le endilga los peores insultos, su existencia sólo refleja el mal que pulula en el seno de la podrida humanidad, pero en el fondo Vallejo es un mariano inocuo. Detesta a Dios y lo niega con frecuencia pero le reza con ridícula misericordia a las vírgenes de Medellín. Odia a la mujer preñada, porque no hay ser más deplorable en el mundo, pero ama a su abuela que fue tan prolífica como lo son esas “putas perras paridoras” (1994: 18) que pululan en la actual Medellín con sus impúdicas barrigas crecidas. Despotrica contra los victimarios de la violencia colombiana, pero propone aniquilar a todos los descendientes de hoy de esas víctimas anónimas que Colombia, paradigma universal de la impunidad, aún no ha podido reconocer. Abomina de los pobres y el gramático Fernando ama entrañablemente a dos jovencitos sicarios vomitados del puro centro de la pobreza antioqueña. En fin, detesta a Colombia y la insulta, pero sabe que su única patria es ese país rezandero y asesino. Y en este juego delirante de las paradojas, el lector asciende en el camino de una prosa de implacable estilo, pero cae en la insensatez de sus rencores sin límite. Y es que de la obra de Vallejo, se puede decir lo que Marc Hanrez dice de la obra de Céline: “Si ella gana por la violencia, la extrañeza y la dosis de divertimento, pierde en armonía, en rigor y en estima a causa de sus excesos”.<sup>18</sup>

He aquí pues a Vallejo como un promulgador solitario de todas las miserias humanas. Novelista de los desmoronamientos, capaz de nombrar todas las posibilidades de la violencia colombiana para así tratar de exorcizarlas, se yergue igualmente como el narrador de las imposibles aniquilaciones. “¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez”, grita el gramático de *La virgen de los sicarios* (1994: 32). Provocador exaltado, Vallejo propone un ámbito ficcional de disgregación y odio que abrumba. Una geografía mental, acaso tierna y poética, dolorosamente nostálgica en algunos pasajes de su obra, pero genocida y cargada de tintes apocalípticos. Es curioso, pero Vallejo parece eruirse como ese escritor que refleja con sospechosa evidencia los ángulos catastróficos propios de Colombia. Para un país sembrado de horrores históricos y calamidades sin fin, no es extraño que surja de su seno, y justamente de una de sus regiones más retardatarias, un escritor de estas dimensiones. Desarticulándolo todo, derrumbándolo todo, despedazándolo todo, Vallejo no se sitúa por encima del objeto que zahiere. Termina, más bien, volviéndose una parte más de esa Colombia intemperante e inicua. Y es verdad, como sucedía con José María Vargas Vila, uno de sus hermanos espirituales en la diatriba, que con estos desmoronamientos verbales asistimos a la posibilidad de un alivio de la conciencia colectiva colombiana. Afirmamos cuando Vallejo arremete contra los siempre corruptos presidentes, contra los tiranos de toda laya,

<sup>18</sup> Citado por Pablo Montoya en “Introducción a *Mea Culpa* de L.F. Céline”, *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, n° 272, 2003, p. 25.

contra los reyes, cardenales y obispos malhechores, contra los burros militares, contra la delincuencia y la violencia seculares. Sin embargo, en esta voluntad de voltear el mundo al revés, empezamos a tomar distancias cuando aflora, agresivo y obscuro, el fondo de sus fantasías destructivas. La crítica, en general, ha considerado que este mecanismo busca un objetivo: “hacernos participar de su despiadada lucidez y asumir la responsabilidad de los actos” (Jaramillo 1998: 18). Pero también es factible pensar que con esta pretensión va de la mano un rabioso deseo de desmontar cualquier proyecto socializador. Denunciador inolvidable del mal, y por ello mismo maldito de la estirpe del Marqués de Sade y Céline, Vallejo termina cayendo en la fascinación del mal. Por ello hay algo en su obra que la torna peligrosa para toda construcción ética y cívica. En este inicio de milenio, dice Claudio Magris, el hombre tiene ante sí un dilema: “combatir el nihilismo o llevarlo a sus últimas consecuencias” (2001: 8). No se necesita nada de audacia para concluir cuál ha sido la opción de Fernando Vallejo. Es obtuso idealizar el pasado, pero lo es igualmente caer en el encanto por lo desastroso. Vallejo incurre en estas tristes circunstancias. Y lo hace con una voz que se mofa muchas veces de la verdadera solidaridad y la justicia. Pero sigamos el consejo de Magris y creamos que el desencanto, tan propio de nuestros días, es una de las formas irónicas y melancólicas de la esperanza. Y tratemos de respirar, si es que existe, el extraño olor de la esperanza vallejana.

París, 23 de noviembre de 2006.

### Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2003). “*El desbarrancadero* de Fernando Vallejo Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos 2003 ¿Una alegoría premonitrice?”, *Revista de literatura Quimera*, Barcelona, n° 235.
- Abad Faciolince, Héctor (1997). “El infierno es esta tierra”, *Cromos*, Bogotá, n° 4.148.
- Abad Faciolince, Héctor (2001). “El odiador amable”, *Revista El Malpensante*, n° 30.
- Álvarez, Juan (2006). “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo”, *Revista Número*, Bogotá, n° 49.
- Barba Jacob, Porfirio (2006). *Poesía completa*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bibard, Michel (1998). “La realidad ya no es maravillosa ni mágica”, *Gaceta*, Bogotá, n° 42-43.
- Carrasquilla, Tomás (1958). “Medellín”, *Obras completas*, Medellín: Bedout, t. I.
- Cluny, Claude Michel (1998). “Opiniones francesas sobre Fernando Vallejo”, *Gaceta*, Bogotá, n° 42-43.
- Collazos, Oscar (2006). “El espectáculo Vallejo”, Bogotá: *El Tiempo*, 2 de noviembre (www.eltiempo.com.co)
- Escobar, Eduardo (2006). “Aclaración impertinente”, *El Tiempo*, Bogotá, 30 de octubre.
- Fouché, Pascal (2001). *Céline “Ça a débuté comme ça”*, Paris: Découvertes Gallimard.
- Gómez García, Juan Guillermo (2006). *Colombia es una cosa impenetrable, raíces de la intolerancia y otros ensayos sobre historia política y vida intelectual*, Bogotá: Diente de León.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1999). “La literatura colombiana en el siglo XX”, *Manual de historia de Colombia*, Bogotá: Ministerio de Cultura y TM Editores, t. III, 1999.
- Jaramillo, María Mercedes (1998). “Fernando Vallejo, memoria insólitas”, *Revista Gaceta*, Bogotá, n° 42-43.
- Magris, Claudio (2001). *Utopía y desencanto*, Barcelona: Anagrama.
- Monsiváis, Carlos (2005). “La desazón suprema” en: Eufasio Guzmán (comp.), *Fernando Vallejo, condición y figura*, Medellín: El ángel editor.
- Montoya, Pablo (2003). “Introducción a *Mea Culpa* de L.F. Céline”, *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, n° 272.
- Ospina, William (2000). “La virgen de los sicarios en cine”, *Revista Número*, Bogotá, n° 26. www.revistanumero.com/26virgen.hpm
- Restrepo, Antonio (2001). “Literatura y pensamiento 1958-1985”, *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá: Planeta, vol. VI.
- Suescún, Nicolás (1987). “El fuego secreto de Fernando Vallejo”, *Revista Diners*, Bogotá, n° 23.205.
- Tirado Mejía, Álvaro (1989). “El gobierno de Laureano Gómez, de la dictadura civil a la dictadura militar”, *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá: Planeta.
- Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*, Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando (1997). *Barba Jacob: el mensajero*, Bogotá: Planeta.

Vallejo, Fernando (1998) "El monstruo bicéfalo" en Revista *Número*, Bogotá, n° 20.  
Vallejo, Fernando (2003). *El desbarrancadero*, Bogotá: Biblioteca El Tiempo.  
Vallejo, Fernando (2004). *El río del tiempo*, Bogotá: Alfaguara.  
[www.revistanumero.com/20bicefa.htm](http://www.revistanumero.com/20bicefa.htm)

---

#### RESUMEN

En este ensayo, Pablo Montoya sostiene que, más allá de "las calidades literarias", atraviesan la obra narrativa de Fernando Vallejo una serie de "matices reaccionarios" que tienen la habilidad de esconder o disolver, para cierta crítica demasiado ingenua, los juicios misóginos, racistas y fascistas que la caracterizan. La perspicacia del ensayo de Montoya consiste en captar precisamente el pensamiento segregacionista de la crítica que no relaciona esos juicios racistas con el mundo referencial (contextual) de Colombia. Por estas razones, el fascismo vallejiano no es mussolinesco sino uno que defiende el individualismo enemigo de cualquier forma de organización popular y que asume una voz que se mofa de la solidaridad y la justicia. Este ensayo pone en duda que la narrativa de Vallejo sea una literatura del desencanto como una de las formas irónicas y melancólicas de la esperanza.

Palabras clave: narrativa colombiana – Fernando Vallejo – ironía – desencanto – ideología reaccionaria

#### ABSTRACT

In this essay, Pablo Montoya poses that, beyond its 'literary qualities', permeating the narrative work of Fernando Vallejo there is a series of 'reactionary aspects' which have the ability of hiding or dissolving –for certain criticism that is too naïve– some misogynistic, racist and fascist judgments that characterize it. The discernment in Montoya's essay consists in capturing precisely the segregationist thought in criticism which does not relate those racist judgments with the referential (contextual) world in Colombia. For these reasons, Vallejian fascism is not Mussolinesque, but defends the individualism that is an enemy to any way of popular organization and that takes a voice which mocks solidarity and justice. This essay questions the assumption that Vallejo's fiction is a literature of disenchantment as one of the ironic and melancholic forms of hope.

Key words: Colombian fiction – Fernando Vallejo – irony – disenchantment – reactionary ideology

---

## LA NOVELA COLOMBIANA ACTUAL: CANON, MARKETING Y PERIODISMO<sup>1</sup>

por Pablo Montoya

---

No es temerario afirmar que una buena parte de las novelas colombianas que hoy triunfan en el escenario de las grandes editoriales naufragan en una suerte de frivolidad sentimental, en un espectáculo altisonante de la violencia y en propuestas narrativas que buscan afanosamente su aprobación comercial. Novelas, pues este es el género impuesto en el gusto colectivo, que intentan penetrar en los fenómenos típicamente nacionales a través de inquietudes tal vez válidas, pero resueltas en la escritura de manera ligera, sensacionalista, poco audaz. ¿Qué pasaría si alguien, apoyado en los principios de la exigencia estética y no en los del mutuo elogio o en las presiones venidas de los consorcios editoriales, se dedicara a escribir una recopilación de ensayos críticos sobre las novelas más exitosas de los últimos años? Por encima de las cifras de ventas que ofrecen algunas de ellas (piénsese, por ejemplo, en *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, en *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, en *Angosta* (2004) de Héctor Abad Faciolince, en *Necrópolis* (2009) de Santiago Gamboa, en *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar, en *35 muertos* (2011) de Sergio Álvarez, en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez y en *La luz difícil* (2011) de Tomás González), se encontraría con problemas de construcción de personajes, con tramas más audiovisuales que literarias, con triviales atmósferas telenovelescas, con frágiles tratamientos narrativos, con complejidades estructurales exiguas, con el lugar común como si este fuese realmente el héroe de sus historias narradas, con críticas sociales que se empañan con un erotismo rampón, con influencias literarias manidas y un facilismo evidente para resolver sus intrigas. Hallaría, por supuesto, pasajes que develan un buen oficio narrativo en autores que hoy se declaran, por fin, escritores profesionales en un país que sigue siendo avaro ante esta clase de categoría. Así como Hernando Téllez, a propósito del panorama literario de la primera mitad del siglo XX, que prefería la poesía e ignoraba los otros géneros, decía que en Colombia “hay un montón de versos pero muy pocos poemas” (Roca 2012: 16), hoy podríamos afirmar que ante el papel glamuroso de la novela hay muchas páginas escritas, sólo pasajes interesantes y no obras logradas.

He dicho fenómenos literarios típicamente nacionales. Y el más visible de ellos es el de la violencia. “Qué es la nación sino la violencia”, dice Gutiérrez Girardot (1986: 56) en sus útiles reflexiones sobre la conformación de una historia social de la literatura latinoamericana. La violencia y la narrativa están ya íntimamente ligadas en *El carnero* de Rodríguez Freyle, que es nuestro primer libro de relatos escrito en la colonia pero publicado por Felipe Pérez en la segunda mitad del siglo XIX. Una violencia que aparece porque ella es concomitante al descubrimiento del Nuevo Mundo y a los turbios procesos de la conquista y la colonización. Esa violencia que, además, está en la raíz misma de la construcción del canon literario colombiano propuesto a finales del mismo siglo. Ya sea elogiándola, y eso hicieron los conservadores, porque fue la manera loable en que España ayudó a construir la nueva sociedad colombiana; o denigrando de ella, porque era la expresión de la brutalidad, tal como lo plantearon los liberales de entonces proclives a pensar en España como una madre pérfida. Pero es el canon conservador, que empieza a establecerse con la primera *Historia de la literatura de la Nueva Granada* (1867) de José María Vergara y Vergara, y que se fortalece con las antologías de *La Lira Granadina* y el

---

<sup>1</sup> Texto leído en el Coloquio Internacional *Periplo Colombiano-Narrazioni e narrative per il nuovo millennio*, realizado en la Universidad de Bérgamo (Italia), 11 y 12 de mayo de 2012.

*Parnaso Colombiano*,<sup>2</sup> quien va a volver invisible esa violencia que era como el ladrillo y el cemento con los que se había levantado la nación colombiana. Ese mismo canon va a elevar unos altares para acomodarse en ellos y así olvidar la realidad política y económica de un país abocado a la crisis permanente desde su independencia hasta la Guerra de los Mil Días. Olvido que se logrará a partir de versos neoclásicos y retóricas latinistas. A propósito de esto Carlos Rincón dice que “después de una derrota histórica de las proporciones de la secesión de Panamá, se hizo acuciosa, ineludible en Colombia, la invención de un gran pasado literario y patrio” (Rincón 2010: 419). De tal manera, los representantes de esta primera canonización creyeron que una ciudad aquejada de un analfabetismo y una pobreza que superaba el 90% de la población, como era la Bogotá de entonces, podría ser digna de llamarse la Atenas Suramericana. Y lo proclamaron así, entre otras cosas, porque un gramático español desavisado lo había dicho, y porque una caterva de poetas patrioterros opinaban que las traducciones de Virgilio de Miguel Antonio Caro eran muchísimo mejores que las que el mismo Virgilio había escrito, y porque, finalmente, el castellano que se hablaba en esas cumbres andinas era el mejor hablado en toda la malhablada geografía americana. Me detengo en estas consideraciones, acaso ociosas, porque encuentro un curioso puente entre la celebración ruidosa de esa literatura colombiana por un canon simulador y la que ahora se realiza con las nuevas novelas que abordan la violencia colombiana moldeada por el narcotráfico, la guerrilla y el paramilitarismo. Nuestra literatura decimonónica y la que se escribió hasta bien entrado el siglo XX se celebraba mientras más ignorara la violencia y más se creyera que Colombia era un reflejo de la hacienda El Paraíso de Jorge Isaacs, donde amos y esclavos viven armónicamente y sólo el fantasma de un amor incestuoso atraviesa como un pájaro agorero el ámbito de sus páginas. La novela de ahora por supuesto no ignora el atávico horror colombiano, pero lo trivializa tornándolo más frívolo y mediático.

La cuestión del canon literario es un asunto complejo. El concepto está viciado porque tiene que ver con los poderes hegemónicos. El canon implica, por un lado, el tópico de la tradición literaria y sus vínculos con la jerarquización de las clases letradas; y, por otro, expresa la subjetividad de quienes deciden enfrentar el tema de los textos perdurables que pretenden representar a una nación. Todo canon reclama la excelencia estética que otorgan diversas generaciones de lectores, pero también en él se inmiscuyen los gustos de una minoría caprichosa. Han sido las academias, las historias de la literatura, las instituciones filológicas y las bibliotecas de los periódicos quienes en Colombia han tratado de moldear el canon. Y así como Nietzsche arremetió contra la perniciosa noción de filología, por considerarla nefasta para todo proceso liberador del individuo, asimismo debería dinamitarse la categoría de canon, y si no derrumbarla del todo, al menos estremecerle sus pilares porque ellos son sinónimos de imposición y de manipulación. Aunque es difícil pelear contra el establecimiento de una idea de este tipo que en nuestro país ha estado asociada con clases sociales blancas, machistas, católicas, militaristas y discriminadoras, este combate ha comenzado, sin embargo, a plantearse en el ámbito universitario y es posible que en el futuro pueda notarse un resultado afortunado.<sup>3</sup> Pues bien, desde hace un tiempo, nuestro canon se ha venido estremeciendo por una cierta alharaca suscitada por la novela colombiana. Alharaca triunfal pero contradictoria, porque está hecha a través de grupos editoriales que se enfrentan, y ese es el espectro con el que luchan cotidianamente sus comités, a la caída de un neoliberalismo en bancarrota. De un momento a otro se le ha planteado a esa idea de canon el aspecto de las ventas y, por ende, el de la proliferación de las masas lectoras que, erráticas, leen siguiendo consignas cuantitativas y no cualitativas. Esta circunstancia es más o menos nueva en el panorama del país, porque, a excepción de *Cien años de soledad* (1967), las buenas novelas nunca se habían vendido bien en una geografía cultural tocada por el desaire

<sup>2</sup> Para comprender mejor la relación entre el texto canónico de Vergara y Vergara y las dos antologías, ver Guzmán, Diana Paola, “Los dueños de la palabra: antologías poéticas en el siglo XIX”, *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2009, n° 25, pp. 91-106.

<sup>3</sup> Con respecto a estas nuevas posturas académicas universitarias frente al concepto de canon en Colombia ver el polémico trabajo de Olga Vallejo y Alfredo Laverde (coords.) *Una visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para una discusión. Cuadernos de trabajo I*, Medellín, La Carreta Editores, 2009.

hacia la lectura. Las novelas colombianas canónicas, a mi juicio, no han sido muchas, a pesar de que un respetable crítico como Álvaro Pineda Botero roce la exuberancia y eleve en sus estudios a 142 el número de sus novelas canónicas.<sup>4</sup> Hasta la llegada del *boom*, las novelas colombianas no han sido muy favorecidas por el tópico de las ventas editoriales. Una lista tentativa de las novelas más importantes estaría conformada por *María* (1867) de Jorge Isaacs, *Manuela* (1858-1859) de Eugenio Díaz Castro, *La marquesa de Yolombó* (1926) de Tomás Carrasquilla, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Siervo sin tierra* (1954) de Caballero Calderón, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *El día señalado* (1963) de Manuel Mejía Vallejo y paremos de contar hasta que aparece la comparsa melancólica y festiva de Macondo en *Cien años de soledad* de García Márquez. Pero este disminuido canon discutible desde entonces ha venido creciendo de tal forma que se podría plantear la posibilidad de edificar con varios autores y sus novelas más representativas una suerte de parnaso colombiano: Andrés Caicedo con *Que viva la música* (1977), Pedro Gómez Valderrama con *La otra raya del tigre* (1977), Luis Fayad con *Los parientes de Esther* (1978), Germán Espinosa con *La tejedora de coronas* (1982), Antonio Caballero con *Sin remedio* (1984), Fernando Vallejo con *Los días azules* (1985), Roberto Burgos Cantor con *La ceiba de la memoria* (2007) y un etcétera que para algunos se puebla con desmesura, y para otros se reduce inquietantemente. Parnaso –y esta palabra como la de canon es molesta– que conduciría a la conclusión sosegadora de que estamos, por fin, ante a un gran ámbito novelesco.

Valga la pena señalar que el canon en Colombia, desde que los gramáticos conservadores empezaron a edificarlo a finales del siglo XIX, dio más espacio a los poetas cuando estos, unidos al ejercicio de la política, se daban a reflexionar solemnemente sobre la patria, la identidad nacional, la lengua española y la religión católica. No obstante, el tema del canon ahora atraviesa un nuevo camino. Si antaño se exigía una canonización política, gramática y genérica, hoy quien arremete con ímpetu es el mundo de las ediciones comerciales y el periodismo. Si antes había quienes creían peligroso todo canon por su sospechosa carga ideológica y proponían revisarlo, hoy sería saludable desconfiar de él por su grotesco perfil comercial. El contubernio de los grandes consorcios editoriales con el periodismo es quien decide ahora, con su instrumental hiperbólico, el rumbo de nuestra literatura. Son ambos quienes dictaminan, desde sus atalayas, las supuestas virtudes de ésta. Son ambos, incluso, los que siguen pensando la dinámica literaria como una encrucijada de centros metropolitanos y de periferias coloniales. Dinámica que no es más que una expresión de cómo el colonialismo territorial, para emplear una expresión de Walter Mignolo, se ha transformado en nuestros días en una gigantesca empresa de marketing y finanzas globales.

Pero antes de referirme a ese tipo de escritor periodista que representa un tipo de poder literario en la Colombia de hoy, quisiera intentar una sucinta descripción de los editores comerciales de ahora. Ellos manipulan gustos inclinados siempre hacia aquellas obras y autores que garanticen dividendos. Su divisa es sacrificar la calidad por la cantidad y, en esta dirección, son indiferentes a propuestas genuinas y arriesgadas de la literatura. La calidad de lo que pregonan es tan solo una de las formas pedestres del éxito. La novela es lo que les interesa y pasan por alto los demás géneros. Y no es que esta preferencia sea su exclusividad. De hecho, están amparados por los mismos historiadores de la literatura. No resulta inútil mencionar una cifra que clarifica mucho al respecto. De las veinte historias de nuestra literatura aparecidas entre 1908 y 2006, doce de ellas, justamente las que se han publicado en los últimos años, señalan a la novela como el género por antonomasia de la literatura colombiana porque ni la poesía, ni el cuento, ni el ensayo, ni el drama han podido expresar la complejidad de esa figura escurridiza que se denomina ser nacional.<sup>5</sup> El André Gide y el Italo Calvino editores, con su particular sapiencia, concededores de la tradición literaria de sus países pero igualmente abiertos a expresiones nuevas y experimentales,

<sup>4</sup> Álvaro Pineda Botero reúne sus estudios críticos de estas novelas en los siguientes libros: *La fábula y el desastre* (1999), donde aborda 52 obras desde 1650 hasta 1931; *Juicios de residencia* (2001), donde trata 30 novelas desde 1934 hasta 1985; y *Estudios críticos sobre la novela colombiana* (2005) donde trabaja 60 novelas desde 1990 hasta 2004.

<sup>5</sup> Ver el balance que hace Gustavo Bedoya en "Las formas de canonización de la novela colombiana en las historias literarias (1908-2006)", *Co-herencia*, Universidad Eafit, Medellín, Vol. 6, n° 10, 2009, p. 133.

deberían servirles de ejemplo. Pero la inopia de estos mercaderes de las letras es pasmosa. Hay que escucharlos hablar de cifras, de puntos de ventas, de perfil publicitario, de plus y de valor agregado; hay que verlos de qué modo meten sus narices contables en el devenir de los premios literarios más prestigiosos –prestigio que se ha deteriorado ostensiblemente desde hace un tiempo–, para entender el papel de farsantes supremos que ocupan en la literatura de inicios de este siglo. A ese mundo editorial le importa, por supuesto, poco la gramática y la estética, y no me refiero al hecho de ese establecimiento cultural, conformado por políticos reaccionarios que exigían de la literatura decencias morales, militancias religiosas y espurios vínculos con las autoridades militares, que tanto daño hizo a la evolución de nuestra literatura, sino a ese que significa velar simplemente por las virtudes de una escritura auténtica. Si hay una fauna peligrosa en el panorama actual son esos editores que deciden, bajo presiones económicas, lo que se debe o no se debe publicar en sus editoriales palaciegas. Su mundo es uno que, finalmente, practica con eficacia la política de una sola pieza que consiste en ganar dinero. Por ello las novelas que publican van afanosamente tras el comprador y no tras el lector. Como dice Darío Ruiz Gómez en su ensayo sobre literatura y marketing, ante esa situación ya no se puede hablar del antiguo editor respetable, sino del taimado jefe de ventas (2003: 375). Y no es descabellado, al contrario, es esperanzador, creer que la buena literatura ha de volver al desconfiando aposento de Kafka, al silencio pétreo de Melville, al encierro desquiciado de Robert Walser, al fino y cultivado recinto de Julien Gracq. Quiero decir, en resumen, que la literatura, para que ella sobreviva y sea la expresión de una rebeldía veraz, debe acudir a la marginalidad bajo todas sus formas.

En Colombia ha sucedido recientemente lo que es una presencia inobjetable en todas las “repúblicas letradas” de Latinoamérica: la irrupción ostensible del periodista escritor. Esta criatura no es del todo nueva. Data, en el caso de América Latina, de los tiempos del modernismo. José Martí, con sus crónicas escritas desde Estados Unidos entre 1881 y 1892, marca, y con una lucidez meridiana, uno de los contornos de una escritura que tiene una doble faz. Se escribe para el vasto público, se publica en medios de rápido consumo, pero se apoya en un estilo literario original y exigente. A José Martí le ponían problemas los editores de los periódicos en que trabajaba porque la manera de redactar sus crónicas era bizarra y llena de complejos contornos poéticos. Pedro Henríquez Ureña define muy bien estas crónicas cuando se refiere a ellas como “periodismo elevado a un nivel artístico que nunca ha sido igualado en español, ni probablemente en ninguna otra lengua” (Arrom 2003: XVI). Por esos designios milagrosos de la historia de la literatura, Martí se impuso, gracias a la victoria de la inteligencia y la dedicación, sobre el espíritu comercial que desde entonces manejaba la prensa. No es este el espacio para explicar de qué modo Martí renovó el periodismo de finales del siglo XIX desde hallazgos que pertenecen sobre todo al dominio de lo literario. Tan solo quiero precisar que de ese Martí periodista proceden nuestros mejores autores del siglo XX. Miguel Ángel Asturias con sus crónicas parisinas, Alejo Carpentier con sus crónicas musicales, Arturo Uslar Pietri con sus crónicas políticas y Gabriel García Márquez con sus crónicas regionales y cosmopolitas.

Ahora bien, García Márquez es nuestra más idónea carta de presentación en ese campo. Colombia tiene en su nombre el gran exponente de lo que significa el feliz maridaje entre literatura y periodismo. La idea de que un reportaje periodístico es una suerte de género literario se la debemos a él, y él se la debe tal vez a los trabajos de Camus y de Hemingway. Pero si el autor de *Relato de un naufrago* (1970) es una bandera en estas lides, a raíz de una inobjetable canonización, su figura y su obra han provocado un fenómeno paradójico. Por un lado, con él y particularmente con la publicación de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) inicia el carrusel frenético de los grandes tirajes editoriales. En un medio como el latinoamericano en los pasados años 80, que sólo soportaba para la novela tirajes de no más de cinco o diez mil ejemplares, la historia del asesinato de Santiago Nasar se desparramó por el continente con una edición casi obscena de más de un millón de ejemplares. Con García Márquez comienza el marketing de la literatura entre nosotros. Marketing que ha caído sobre las espaldas colombianas como una maldición bíblica, para emplear una expresión cara al realismo mágico. Y es en este juego de compraventa en donde la novela ha entrado definitivamente. Y ella que, en ciertas ocasiones, ha sido la

inteligencia en medio de la mediocridad, la dignidad en medio del espanto, la lucidez en medio de la estulticia, la ironía en medio de la derrota, ha caído de hinojos ante esta circunstancia ilusoria.

El escritor periodista de las generaciones posteriores a García Márquez se ha encaramado, pues, en los altares del poder literario colombiano. Antes se les exigía a los escritores que fuesen liberales o conservadores o que fueran católicos y, en menor medida, que les gustaran las corridas de toros y las peleas de gallo. Hoy pareciera exigirseles que aparezcan en los periódicos, que publiquen columnas semanales y opinen sobre lo humano y lo divino, que es como decir sobre cualquier cosa. Ellos son, en definitiva, figurines de la farándula en un país igualmente farandulero. Todos estos periodistas que hoy picotean la literatura, y que tienen el poder sobre la prensa y ciertas revistas culturales de Colombia, y que ayudan con sus comentarios a que la industria editorial siga creciendo y haciendo creer al público que ellos son el centro esencial de las valoraciones literarias, se toman como los herederos del escritor de Aracataca. Y quizás sea cierto, puesto que el autor de *La mala hora* en diferentes momentos los ha coronado como tales. No se necesita, entonces, ser muy audaz para caracterizar el trabajo de estos escribas folletinescos. Siguiendo las consignas de las editoriales comerciales, fabrican artefactos novelescos aptos para la angurria del mercado. Son los gurúes del vértigo en la trama narrativa y acaso por este motivo es raro encontrar en sus obras verdaderas inmersiones en las profundidades de los caracteres humanos. Lo muy literario, verbigracia, la práctica de un estilo poético, es, según sus juicios irreverentes, algo que le hace daño a la literatura. No parecieran seguir, en esta perspectiva, las premisas de su muy renombrado maestro cuando confesó en el discurso del Premio Nobel que en cada línea que escribe convoca los espíritus de la poesía (García Márquez 2002: 140). Una buena novela, proclaman, es aquella donde prolifera el diálogo y la fruslería, o el diálogo y el escándalo, o el diálogo y el espectáculo. Y levantan los hombros desdeñosamente, se enfurecen como *vedettes* excitadas, cuando la crítica les señala que esos diálogos y sus terrenos aledaños están anclados en la insipidez y la bobería. No se declaran herederos de Proust ni de Joyce, de Thomas Mann ni de Faulkner, de Carpentier ni de Borges, de Sábato ni de Onetti, sino de los despampanantes exponentes de la cultura popular en donde entran toda suerte de futbolistas, boxeadores, luchadores, actrices de cine y modelos de la publicidad pornográfica. Y como tienen el espacio para expresarlo, en los periódicos, las revistas, los programas televisivos y las emisoras, se mantienen rotulando virtudes donde no las hay. Es, pues, ante estos pregones publicitarios en cadena que el escritor de ahora debe reaccionar.

García Márquez ha abierto, es evidente, la senda mediática por la que ahora transita la literatura más visible de nuestro país. A partir del Premio Nobel los escritores colombianos futuros tendrán desde muy jóvenes lo que nunca antes tuvo aquel hasta la aparición de *Cien años de soledad*: la profesionalización de un oficio y su respectiva independencia económica. Y esto por supuesto es una coyuntura que ha transformado el horizonte literario nacional. Al menos en lo que tiene que ver con la cantidad de novelas que pueden publicarse y el espacio que gozan para su actual difusión. Pero, y aquí es donde debe intervenir la labor del crítico, de entre la producción novelesca celebrada por el cambalache editorial y sus periodistas cómplices, es necesario y urgente hacer un trabajo de valoración. El crítico debe estar por encima de esos fuegos fatuos, de esa apoteosis vitoreada por las ferias de las vanidades culturales. Debe ir a la lectura con la perplejidad abierta al mundo que va a descubrir. Pero también armado con la cautela que le otorga su tránsito añejo por la lectura. Quizás deba apoyarse en la divisa de Julien Gracq que propone para tiempos de confusión como fueron los suyos, y como son también los de ahora, en los que proliferan autores banales y no obras memorables, la elaboración de una crítica literaria basada en el criterio de la excelencia estética (Gracq 1995: 675) y separada de valoraciones sociales, morales y políticas sospechosas. Sé que esta formulación es polémica en sí misma porque plantea una escogencia reducida, toca un incómodo elitismo y atenta no solo contra la lógica de una historia fundada en las últimas teorías de la historiografía literaria, sino también contra las propuestas de las diversas corrientes académicas interpretativas, que van del posestructuralismo y los estudios culturales hasta las teorías de género y de la recepción. Sé, igualmente, que en la propuesta de Gracq hay un contacto conflictivo con lo

que plantea Harold Bloom<sup>5</sup> cuando se refiere a un canon conformado por las mejores obras de los escritores de la historia de la literatura.<sup>6</sup> Pero entiendo que en la senda de Gracq, el crítico podría desentrañar, indiferente a cualquier compromiso económico o a cualquier lazo afectivo con los escritores de marras, sin ninguna afiliación ideológica o académica, y con toda la independencia de que sea capaz, las bondades y los defectos de las obras.

Estoy hablando, sin embargo, como si en Colombia hubiera espacios visibles para el crítico literario. De hecho, nuestros mismos escritores se han referido a esta incómoda figura despectivamente. Cepeda Samudio, que es el mayor renovador de nuestra narrativa del siglo XX, rebaja al crítico literario al rol de parásito prepotente. Y los novelistas de ahora, lo ignoran y lo someten a burlas similares a la que esgrimió Cepeda Samudio. Pero a pesar de que los críticos sean, en efecto, parásitos de las letras, cuando la lucidez los acompaña son esenciales. Mi mirada al respecto de esos espacios críticos es un poco pesimista. Considero que si en nuestro país ha habido y hay crítica literaria, ella está oculta y es silenciada. O si aparece y se vuelve más o menos visible, acude a los formatos de la batahola y la vociferación, como es el caso de la labor por momentos atinada, pero generalmente delirante, que realiza Harold Alvarado Tenorio desde su trinchera de Arquitrave. De tal manera que si tomáramos como referente a Tenorio, habría que concluir que nuestra crítica literaria estaría condenada más al desafuero de un narciso local que a la agudeza de un crítico independiente sin mayores pretensiones de figuración. Un balance de esos parajes desde donde un lector podría buscar mojones para saberse situar ante un panorama literario que está fundado en la hipnosis engañosa y en las usuales exageraciones de provincia, llevaría a pensar que estamos ante un paisaje desalentador. Decía Julien Gracq en 1950, en *La littérature à l'estomac*, que al lado de una evidente crisis de la literatura había una escandalosa crisis del juicio literario (2005: 11). Y sospecho que en la Colombia actual se presenta un panorama similar al que disecciona Gracq en su útil panfleto. Aunque quizás haya una diferencia: si en la Francia de la posguerra de Gracq se publicaba una literatura de la cual hasta los mismos editores desconfiaban, en la Colombia de hoy estos últimos, acompañados de los periodistas y hasta de profesores universitarios, creen que realmente están ante una gran literatura. Recuerdo, por ejemplo, que al publicarse *Angosta* de Héctor Abad Faciolince, un académico de literatura recibió la novela y su construcción alegórica atravesada por un maniqueísmo fútil, con un comentario que expresa muy bien la percepción del fenómeno. El profesor dijo que esa novela era nuestra *Divina Comedia* colombiana (Escobar Mesa 2004: 5-6). Un comentario así remite, a la postre, al que hacían los gramáticos de antaño con respecto a las traducciones virgilianas de Miguel Antonio Caro. Recientemente, ante la publicación de *Una luz difícil*, que es una novela de muchísima menor envergadura si se compara con los primeros textos reveladores de Tomás González *Primero estaba el mar* (1983), *Para antes del olvido* (1987) y *El rey de Honka Monka* (2003), y que se amolda demasiado a los criterios comerciales y tiene evidentes problemas de construcción literaria en sus capítulos finales, llovieron los comentarios, justamente desde las tribunas de ese periodismo rimbombante, que la catalogaban como una obra maestra de la literatura. Ya se vio –otro ejemplo más, los casos de Antonio Ungar con *Tres ataúdes blancos* y Juan Gabriel Vásquez con *El ruido de las cosas al caer*, novelas premiadas en Anagrama y Alfaguara respectivamente– cómo esos premios “prestigiosos” son el resultado de negociaciones brumosas entre agentes literarios y editores comerciales, esas dos “maldiciones” de la civilización literaria contemporánea, para utilizar una expresión de Tomás Segovia.<sup>7</sup> Y

5 Habría que señalar, de todas maneras, que “el valor de las obras literarias no depende, según Bloom, de la mirada a algún crítico, sino de la fuerza imaginativa que hay en ellas y que las mantiene vivas como parte siempre actual, imprescindible de la historia literaria”. Ver a propósito de la valoración estética en Bloom como base de la conformación de un determinado canon: Molano, Mario Alejandro, “Valorar o no valorar, ¿es esa la cuestión? Sobre una ilustrativa polémica entre Northrop Frye y Harold Bloom”, *Literatura, teoría, historia, crítica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, n° 10, 2008, p. 65.

6 Paul Valéry propone un camino aun más radical. Auguraba que podría existir una “historia única de las cosas del espíritu” que habría de sustituir todas las historias del arte, de la literatura y de las ciencias. Ver Valéry Paul (1960). «Degas. Danse. Dessin» en : *Œuvres*, Paris, Gallimard, Vol II, p. 1205.

7 Refiriéndose al destino de su traducción al español de la poesía de Giuseppe Ungaretti, Tomás Segovia dice: “Pero es maldición de nuestra civilización (por llamarla así) que hace que la poesía no la administren los poetas, ni por supuesto los lectores, y ni siquiera los traductores, sino los agentes literarios y otros hombres de empresa o de presa...”. Ver Segovia, Tomás, “Nota sobre la traducción” en: Ungaretti, Giuseppe, *Sentimiento del tiempo, La tierra prometida*, Barcelona, Debolsillo, Random House Mondadori, 2006, p. 25.

aquello de las negociaciones tras bambalinas sería algo del todo secundario, si las obras galardonadas tuviesen realmente los méritos que se anuncian con ubicua insistencia. Pero si este panorama novelístico tiene la garrafal grandiosidad de ciertos ídolos de barro, el de la crítica literaria no deja de ser calamitoso. Lo que hacen la revista *Semana* y *Arcadia* es seguir las pautas de lo que ordene este *boom* victorioso de la novela colombiana. Y lo que escriben sus colaboradores son reseñas nimias hechas para estimular el bolsillo del comprador o para aplastar, muchas veces de forma humillante, al escritor y su obra. Como dice Darío Ruiz “convierten la crítica en algo tan superfluo como las mercancías literarias que pregonan” (Ruiz Gómez 2003: 366). Habría que decir, no obstante, que en algunas columnas de los periódicos se asoma esporádicamente una crítica literaria sensata. Pero el formato periodístico limita demasiado y estos “textículos” terminan cayendo o en la zalamería, o en deslumbramientos exagerados ante obras minúsculas. Con todo, es evidente que la crítica no hay que buscarla en esos kioscos del sainete literario. Ella respira, callada, reservada, irónica, cautelosa, en las revistas culturales y universitarias y en ciertos libros que, de vez en cuando, aparecen en nuestro desolado territorio. Pues si hay un tipo de literatura que espanta a casi todas las editoriales colombianas, por su facha desastrada y su cínico desaire hacia el lucro económico, es la que pretende establecer balances y situar perspectivas interpretativas frente a la literatura. A veces me pregunto, y así regreso al inicio de estas reflexiones, si un lector del futuro buscara pruebas de una crítica literaria que diera cuenta de lo que se escribe ahora ¿encontraría algo digno de perdurar? Yo, en realidad, vacilo en qué responder. Pero sé que esta vacilación ya es en sí misma un claro signo de alarma. De todas maneras, no hagamos suposiciones memas y mejor preguntemos si ahora hay una crítica que dé cuenta de lo que está pasando con esta celebrada novela colombiana. Dirán algunos que este tipo de crítica palpita en la academia universitaria y sus tesis y monografías y sus artículos en revistas indexadas. Y yo diría que, en efecto, debe de palpitar allí y que la universidad, por ser un espacio neutral y exigente, es el más adecuado para que se formule una crítica juiciosa, regular y seria. De hecho hay momentos muy altos de esta crítica y basta pensar, para solo hablar de dos nombres, en la labor ejemplar de Rafael Gutiérrez Girardot y de David Jiménez. Pero, infortunadamente, muchos universitarios emplean un lenguaje que sólo interesa al círculo de ellos mismos. Los académicos analizan e interpretan el texto, y para ello siguen marcos teóricos que, en ocasiones, limitan las reflexiones libres y valientes que guían, por lo general, la labor del crítico. Además, con las imposiciones de ese gran tirano de las aulas que es Colciencias y todo su laberíntico andamio de índices internacionales, me parece legítimo dudar de que de este gremio puedan surgir las luces esperadas de la actividad crítica. Estoy sugiriendo, entonces, que el crítico en Colombia, desde la aparición de Baldomero Sanín Cano, sigue siendo un personaje espectral, por no decir fabuloso, que sólo crece en el ámbito de la total independencia y que su actividad sólo es propia de la periferia y el silencio. Quizás sea cierto, pero prefiero que esta consideración flote en estas líneas más como una duda que como una confirmación.

Loma del Chocho, 7 de mayo de 2012.

### Bibliografía

- Arrom, Juan José (2003). “Nota liminar”, en: José Martí. *En los Estados Unidos, periodismo de 1881 a 1892*, Barcelona: Colección Archivos, n° 43.
- Bedoya, Gustavo (2009). “Las formas de canonización de la novela colombiana en las historias literarias (1908-2006)”, *Co-herencia*, vol. 6, n° 10, Medellín: Universidad Eafit.
- Escobar Mesa, Augusto (2004). “Abad Faciolince tras la búsqueda de la identidad”, *Angosta de Héctor Abada Faciolince, notas de literatura*, Medellín: Universidad de Antioquia, Dirección de Bienestar Universitario y Departamento de Publicaciones.
- García Márquez, Gabriel (2002). “La soledad de América Latina”, *Discursos Premios Nobel*, Bogotá: Colección Los Conjurados.
- Gracq Julien (1995). «En lisant en écrivant», *Œuvres complètes II*, Paris: Gallimard, La pléiade, 1995.
- Gracq, Julien (2005). *La littérature à l'estomac*, Paris: José Corti.

- Gutiérrez Girardot, Rafael (1986). *Aproximaciones*, Bogotá: Procultura.
- Guzmán, Diana Paola (2009). "Los dueños de la palabra: antologías poéticas en el siglo XIX", *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia, n° 25, pp. 91-106.
- Molano, Mario Alejandro (2008): "Valorar o no valorar, ¿es esa la cuestión? Sobre una ilustrativa polémica entre Northrop Frye y Harold Bloom", *Literatura, teoría, historia, crítica*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, n° 10.
- Rincón Carlos, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (2010). "Canon y clásicos literarios en la década de 1930", *Entre el olvido y el recuerdo: iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Roca, Juan Manuel (2012). *Galería de espejos, una mirada a la poesía colombiana del siglo XX*, Bogotá: Alfaguara.
- Ruiz Gómez, Darío (2003). "La literatura en la era del marketing", *Trabajo de lector*, Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Segovia, Tomás (2006). "Nota sobre la traducción" en: Ungaretti, Giuseppe. *Sentimiento del tiempo, La tierra prometida*, Barcelona: Debolsillo, Random House Mondadori.
- Valéry, Paul (1960). «Degas. Danse. Dessin», *Œuvres*, vol. II, Paris: Gallimard.
- Vallejo, Olga y Alfredo Laverde (coords.) (2009). *Una visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para una discusión. Cuadernos de trabajo I*, Medellín, La Carreta Editores.

---

#### RESUMEN

En este ensayo, el narrador Pablo Montoya intenta reconstruir históricamente la producción y la recepción de la novela en Colombia, cuyo comienzo es situado en el siglo XIX y su auge en el siglo XX marcado por el fenómeno denominado *boom* que irrumpió con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; sin embargo, la matriz de la novela colombiana es la violencia y esta gravita desde la época colonial. Si al principio la canonización decimonónica dependía de la gramática, la política y los valores que sostenía la esfera cultural, ahora a partir de García Márquez proviene del periodismo y la industria cultural que impone su marketing y, con este, la (con)formación del canon. La novela post-García Márquez ensancha la senda mediática que se abrió con el maridaje entre literatura y periodismo instaurado por el autor de *El coronel no tiene quien le escriba*.

Palabras clave: novela colombiana – mercado – canon – boom – tradición

#### ABSTRACT

In this essay, the writer Pablo Montoya tries to historically reconstruct the production and reception of the novel in Colombia, which began in the 19<sup>th</sup> century and whose peak took place in the 20<sup>th</sup> century, marked by the phenomenon that was called the 'boom', which broke out with Gabriel García Márquez's *A Hundred Years of Solitude*. However, the core of the Colombian novel is violence, and this violence has gravitated since colonial times. If, at the beginning, the nineteenth-century literary canonization depended on grammar, politics and the values held by the cultural sphere, now –after García Márquez– it comes from journalism and cultural industry, which imposes its marketing and, with it, the canon (con)formation. The post-García Márquez novel broadens the media path which was opened by the blend of literature and journalism founded by the author of *No One Writes to the Colonel*.

Key words: Colombian novel – market – canon – boom – tradition

**Argumentos**

En el número 11/12 de Katatay, publicamos un *Dossier* que coordinó Silvia Dapía bajo el título “Sexualidades e identidades disidentes en América Latina: desde el virreinato hasta nuestros días”, compuesto de cuatro artículos. Uno de ellos, el tercero en orden de aparición, de la autoría de Daniel Balderston, es “Crímenes de odio y la invención de una literatura *queer* ecuatoriana: en torno a *Un hombre muerto a punta-piés* de Pablo Palacio”. El artículo en cuestión contiene palabras de fuerte descalificación personal hacia la figura del profesor y crítico Wilfrido H. Corral, por lo que cabe aquí un breve comentario al respecto. Si bien la política editorial de nuestra Revista ha sido siempre evitar, de manera expresa y decidida, las críticas personalizadas, se tomó la decisión de publicar el artículo mencionado con el fin de no coartar las posibilidades de expresión tanto de su autor como de quien fuera coordinadora responsable de la sección. Ante esta situación, la Revista consideró justo y necesario invitar al profesor Wilfrido H. Corral a responder en este número y para ello le ofreció un espacio en la sección *Argumentos*. A continuación publicamos, como derecho a réplica, el texto que el crítico ecuatoriano tituló “Como no leerse a sí mismo, a Palacio, o al ‘otro’”.

## CÓMO NO LEERSE A SÍ MISMO, A PALACIO, O AL “OTRO”

por Wilfrido H. Corral\*

Console-toi. Tu ne me chercherais pas  
Si tu ne m'avais trouvé. Pascal, *Pensées*.

En *Genealogía de la soberbia intelectual* Enrique Serna provee un contexto pertinente a estas páginas sobre el turismo textual en torno a Pablo Palacio, un dechado atroz del diletante cuyos fondos institucionales le permiten hacer de chupaflor en América Latina, usurpar ideas, imponer opiniones, y pretender escribir sobre autores u obras que alguna alumna le “descubrió”, para salvarnos. Según Serna, “Cada vez que un crítico miente crea un vacío entre las obras y los lectores en vez de tender un puente hacia ellas. La desinformación que esto provoca en un mercado editorial con sobreoferta de títulos sólo beneficia a los tiburones de la mercadotecnia” (2013: 277). El fraude es peor cuando, por reduccionismo interpretativo, agendas sexuales o ideológicas (terminan siendo lo mismo), se recurre al “fardo del hombre blanco”, al machismo y al patriarcado yanqui que cree que, por tener alumnos ecuatorianos, mexicanos, o colombianos, preferiblemente mestizos, tiene el derecho de pontificar o fanfarronear sobre lo que solo ha ojeado. Parte de la culpa es de los connacionales colonizados que pagan favores, o creen, en balde, que una invitación o prebenda les hará mejores críticos. No sorprende que una generación adiestrada en la idea de que cualquier “narración” contiene verdades independientes de los hechos esté tan engatusada por cuentos que son menos que precisos, si no totalmente falsos.

Antes de explicar por qué “Crímenes de odio y la invención de una literatura queer

[sic] ecuatoriana: en torno a ‘Un hombre muerto a puntapiés’ de Pablo Palacio” — publicado en *Katatay* IX, 11/12, septiembre de 2014: 130-136— de Daniel Balderston, es una muestra pésima de comentario (entendiendo algo diferente por crítica cultural) y del contexto expuesto arriba, aseguro lo siguiente: 1) nunca hemos hablado en persona, 2) no somos amigos, 3) nunca he tenido que tomar una decisión en contra o a favor de él, 4) nadie me ha consultado sobre él o su trabajo ni me ha pedido información, 5) no estoy en organizaciones, comisiones o consejos editoriales que evalúen su trabajo, 6) nunca me ha invitado a colaborar en alguna publicación, ni yo a él, 7) no tenemos amistades o contactos comunes, y 8) nunca lo he descalificado personal o profesionalmente. La única mención de él en mi trabajo fue remitir a una bibliografía suya, en una antología sobre el cuento hispanoamericano para McGraw Hill en Estados Unidos, editada con Leonardo Valencia, ecuatoriano como yo. Su apostilla es totalmente gratuita, en balde, y hace más incomprensible su rabieta y virtuosismo. Es más, hay premeditación y alevosía en su empeño, porque ha colgado otra versión del mismo artículo en un sitio oficial de su institución.

Esa versión no se acredita a ningún traductor, y debo decir que, hasta esta ocasión, no sabía quién era Silvia Dapía (que perceptiblemente no le cuestionó nada a su traducido), con quien tampoco he tenido ningún contacto. Hay un cálculo en sus acciones, y es indebido especular por qué

\* Wilfrido H. Corral (Ecuador). Libros recientes: *Condición crítica* (2015), *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)* (2da. ed., 2013) y otros sobre la novela hispanoamericana, Roberto Bolaño y Mario Vargas Llosa. Editor principal de *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (2013), con Norma Klahn es co-autor de *Los novelistas como críticos* (I y II); y con Daphne Patai del seminal *Theory's Empire*, Libro del Año (2005) en crítica por el *Times Literary Supplement* de Londres, reseñado por *The Wall Street Journal* entre otros, y tema de la compilación *Framing Theory's Empire* (2007). Se doctoró en Columbia University. Becario Fulbright en la Argentina y el Ecuador, impartió la Cátedra Abierta Roberto Bolaño, y ha enseñado en Stanford y otras universidades de las Américas. Colaborador habitual de *Letras Libres*, Ediciones Universidad Diego Portales publica su *Discipulos y maestros 2.0: Versión hispanoamericana* este año.

les atraigo tanto. La deliberación e insidia, como también el odio que no conduce a nada, se desprenden de la insistencia en publicar básicamente el mismo texto, con malicia añadida. El daño está hecho y al borde de lo jurídico, y afortunadamente la Argentina y el Ecuador tienen leyes sobre este tipo de difamación y libelo. Por supuesto, son bajezas para provocar, y sería mejor dejarlo pasar. Pero hay factores superiores a los involucrados, entre otros la ética de nuestra profesión, qué es hacer "crítica", cuál es la responsabilidad de un crítico, y todo lo afín. No vale contrarrestar alegatos pero, sin ánimo redentor, la profesión merece recordar cómo *no* se debe leer a sí mismo, a Palacio, o al Otro latinoamericano.

Al solo glosar un cuento el doctor estadounidense no puede decir nada nuevo u original, y no hace otra cosa que descontextualizar al Otro, apoyándose en el reciclaje de lo que pretende interesarle. Decir algo notable o relativamente verdadero sobre Palacio requiere dones o una astringencia de mente que el comentarista no parece poseer, porque no hay rigor en su escritura, solo publicidad para sí mismo. La historia crítica no le importa (véase Falconí Trávez), con tal de figurar, ofendiendo al Otro latinoamericano que pretende instruir. La escritura como pataleta socava cualquier claridad e integridad de la narración que se quiera armar, hasta imposibilitar separar la ficción simplista de los hechos increíbles. Hay un problema añadido: es evidente que el acusador se ofusca al escribir desde el rencor que no admite o identifica.

Es más, el "argumento" es torpe, porque la realidad sigue siendo que ni esa obra de Palacio ni sus alusiones a ella por Javier Vásconez en "Angelote, amor mío" son solamente "ese" cuento. Es como si se reclamara por qué no se hizo una lectura esotérica de otro cuento fundacional de Palacio, y lo que sobresale es el oportunismo con lo *queer*. Cualquier persona razonable se sentirá amenazada por la violencia verbal de su comentario, y ninguno a quien él perciba como su "enemigo" debe acercársele, alumnos, colegas o conocidos, a quienes escarmentará por ejercer el derecho higiénico de disentir o interpretar "incorrectamente". Su inestabilidad discursiva fastidia igualmente, aun sabiendo que lo mejor es no dar cancha cuando no hay peso específico en un

testimonio, o en la categorización tan burda de decir "su homofobia y misoginia". Una tesis infundada y pomposa, nada informada y malévolas, tanto que no se sabe si la propone para provocar una reacción, merece respuesta. Como muestra algunos botones.

Ya que no queda para nada claro por qué un latinoamericano debe emplear *queer* en vez de homosexual, propongo que no solo hay que historiar, sino que hay que contextualizar sin ser selectivo, hacer los deberes críticos objetivos. En la "Introducción del coordinador" digo claramente que algunos cuentos de Palacio patentizan de por sí temas de gran profundidad que contienen "seres marginados, ignorancia, moralidad, sexismo" (Palacio 2000: lxiv), y detallo:

Recordemos la elaborada especulación sobre la actividad homosexual en "Un hombre muerto a puntapiés". No es casual que el padre del niño agredido por el pederasta se llame Epaminondas, general homosexual tebanos, líder de soldados homosexuales, famoso por su sentido de la justicia. Recordemos también la mención de la "tribadista" (arcaísmo referente a la práctica lujuriosa entre mujeres) en "Una mujer y luego pollo frito". En noviembre de 1997, después de más de una década de activismo, fue derogada una amplia ley ecuatoriana contra casos de homosexualismo. La actitud social ha cambiado drásticamente, según se desprende de un artículo anónimo reciente, "Gays: la despenalización sí ayudó", *El Comercio*, 21 de junio de 1997, A7. Cualquier actitud machista que se quiera encontrar en la base de estos prejuicios también será avalada por el Código Penal de 1906 respecto al adulterio (Palacio 2000: lxiv, n. 81).

Dudo que sea necesario, o que ayude a la causa, subrayar varios vocablos clave en la cita anterior. Señalo además la problemática de ver "perversión" en Palacio (2000: lxix), y explico las conexiones con el cuento de Vásconez (Palacio 2000: lxxi *et passim*).

Aunque entiendo y acepto el deseo de abogar por una causa, considero reduccionista presentarla *pro domo sua*, y Palacio mismo lo sabía. Recordando que, como coordinador, fue mi trabajo elegir los textos

del ecuatoriano y los de los críticos, remito al ensayo “futurista” suyo, “Comentario del año 1957” (de 1932), en que concluye: “Cualquier día de éstos va a estallar la gran revolución de las mujeres contra el artículo 24 del Código Penal, que autoriza al marido para matar a la mujer que no le ama; ahora que no se conquista a la mujer por la fuerza, sino con un clavel en el ojal...” (Palacio 2000: 202). Dejar a un lado las implicaciones jurídicas, tema que mi introducción discute, es deshistorizar.

También le comisioné a Adriana Castillo de Berchenko “Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos” (Palacio 2000: 273-309), ¿pero tendría sentido, más allá de ser también censura, recriminarle que se refiera al personaje homosexual como “anómalo” (Palacio 2000: 301) cuando observa su humanidad? Otras mujeres, Gilda Holst en “Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” (Palacio 2000: 414-429), no trata lo *queer* para nada, y Celina Manzoni, para quien el radicalismo de Palacio se asienta en romper “los límites del buen pensar, del buen saber y el buen entender” (Palacio 2000: 464) se refiere a “un impulso sexual desordenado” (Palacio 2000: 454). Por otro lado, aunque no encuentro el término *queer* en todo su ensayo, en “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*” (Palacio 2000: 375-402) Francisco José López Alfonso se ocupa ampliamente de la homosexualidad. ¿Hay que condenar a estos autores al ostracismo?

Por último, así como casi cada crítico de la edición, y el coordinador, contextualiza su contribución con la vanguardia, en “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante” (Palacio 2000: 403-413), y al hablar de dos antecedentes “importantes” a la recuperación de Manzoni (Palacio 2000: 403, n.1), Noé Jitrik se refiere a María del Carmen Fernández, “que a su vez se refiere al trabajo anterior de Wilfrido H. Corral, publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* y en la *Revista Iberoamericana* (1987, véase Bibliografía de esta edición). En ambos se registra la existencia de nuevas lecturas de la obra de Palacio, que superan la vieja tendencia a ver en ella sólo la anomalía” (Palacio 2000: 403, n.1, énfasis mío). Siguiendo la lógica inquisidora, Jitrik se equivocó olímpicamente. En su estudio sobre las brechas teóricas en los estudios

de sujetos heterogéneos andinos Falconí Trávez, quien mantiene que paso la posta de la homosexualidad (2015: 210), demuestra los límites de la “heterosexualidad obligatoria” (2015: 206-208), y al hablar del tomo *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (véase nota 3) observa que “Lo curioso de [esta] ausencia de la perspectiva sexo genérica en Palacio es que este volumen fue editado a cuatro manos por Alicia Ortega y el propio Raúl Serrano, editor del volumen referido en el párrafo anterior” (2015: 201).

Falconí Trávez se refiere a *Cuerpo adentro. Historias desde el clóset*, compilación de cuentos de temática homosexual y lésbica. Traigo a colación el trabajo de Falconí porque muestra la vasta diferencia de tono y responsabilidad crítica, aun cuando se desea abogar por una metodología y causa. La diferencia que no sería exagerado llamar “latina” yace en la manera de hacer crítica de una manera nada parecida a la estadounidense, basada ésta en llamados de memoria a las devociones de los activistas para encubrir su absoluta falta de propósito. Carlos Monsiváis concluye “La otra disidencia: ‘Hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos’” (2012: 369-389), su trabajo culminante sobre las sexualidades no “normativas”, arguyendo que el disgusto de sí no debe traducirse inevitablemente en el rechazo de otros (2012: 386-391).

Como sus allegados, Balderston no demuestra la capacidad crítica de no creerse el centro del mundo. Más bien, ejecuta la crítica *queer* como el futbolista Luis Suárez, no deportivamente, sino mordiendo con el narcisismo de una “viveza criolla” agringada que cree descaradamente que sus mentiras pueden parecer verdad. Insistir en algo no quiere decir que es verdad, y es más una muestra de obstinación maliciosa, del deseo de herir a alguien. Si hace juramentos como los suyos, debe estar preparado para el escrutinio que ocasiona; si escribe por y para sí mismo, se desprestigia, y le ayudaría quitarle el paso de ganso a la lengua impositiva que emplea. Hay rasgos patológicos, y el profesor probablemente se hundiría si no creyera estar en el candelero de los únicos estudios a los que cree pertenecer, sin admitir por qué lo hace.

Entre otros agravantes la versión de *Katatay* parece ser una traducción literal, no editada, y no se puede determinar si una

revisión hubiera corregido los sinsentidos y repeticiones de conceptos, vocabulario y su “yo” (véase 131, notas 2 y 3; 132, 133, 134, 135 bis, 136). Eso además de que su lectura contenidista, no de avanzada, se apoya en referentes posteriores a la edición que cree criticar. Por similares descuidos una reseña de un libro acerca de Borges señala los errores de no escribir en la lengua de uno, y concluye “Es realmente sorprendente, en un libro de crítica, la animosidad mal velada que pretende pasar por polémica”. No extraña que se trate del mismo doctor. Por otro lado, no controlar una traducción es ser más irresponsable que confiado, porque el resultado es una glosa de un falso revisionista sardónico, ansioso de re-escribir una historia literaria reconocida (nada extensa, dicho sea de paso), adepto a torturar la verdad, al extremo de que se puede argüir que él es su propia ficción suprema.

Tampoco sorprende que añada referencias digitales esotéricas, y más de un estudio de su país indica que comunicarse con los que comparten barómetros, criterios o valores similares a los de uno resulta en relaciones cómodas, pero poco enriquecedoras. Joseph Heath plantea que los que se basan en la victimología tendrán el prejuicio de producir teorías que, a algún nivel, contienen un interés propio, sin dejar espacio para el debate. En vez, asevera, “Los campos que se enfocan en cierto tipo de opresión tienden a atraer, a veces apabullantemente, gente que sufre esa forma de opresión, en parte por la obvia razón tipo estudios-del-yo que el asunto les interesa, ya que se ocupa de sus propias ambiciones y frustraciones. Pero también puede poner en marcha una dinámica que desaloja a todos los que no experimentan esa forma particular de opresión” (2015: B4). ¿Qué puede añadir la inteligencia emocional latina a la explicación anglófona de Heath?

Es penoso que un comentario *queer* se nutra de auto-citas (130-131, 133-134, 135), de refritos de ediciones de autor, y que, de paso, recurra a una crítica convencional para su crimen de culto, cuando trabajos autorizados de latinoamericanistas como Da-

vid W. Foster, Nelly Richard y Ben Sifuentes ofrecen raciocinios convincentes, incluso para el que tiene algo que ganar al obsesionarse con el tema. Si una meta crítica, rara vez cumplida, es tratar de ser exhaustiva respecto a fuentes, ese fin no quiere decir auto-citarse hasta la náusea, como en la fatwa que discuto. Vincent Leitch sostiene que en el mundo anglófono “muchos críticos fusionan modos de lectura crítica basados en estudios de raza y etnicidad, estudios poscoloniales, y teoría *queer* [cualquier traducción al español parecerá peyorativa] con marxismo como también con la teoría sicoanalítica. [Ellos] frecuentemente llaman cultura crítica a esa mezcla posmoderna, algunas veces crítica ideológica, o a veces lectura sintomática” (2014: 44). Leitch atribuye sus raíces a varias teorías de Foucault y lo que Judith Butler llamó tempranamente “desmitificación de género”. Al preguntársele, en referencia a un curso suyo sobre la teoría cultural de finales del siglo veinte, cuál es hoy la relación de la teoría con la literatura, su explicación por abandonar un clásico de Butler es “Es *un asunto de experimental*” (2014: 65, énfasis mío).<sup>1</sup>

El comentario que me ocupa sobreviviría si desarrollara la virtud de la civilidad, disponiéndose a intentar armar una comunidad interpretativa con diferencias respetadas. Pero tal vez sea superior a él, ya que en su mundillo faltan proyectos y valores que los Otros puedan compartir, y reina una desigualdad profunda en que el sexo es superior a la raza, giro que al comentarista blanco no parece importarle. ¿Pero se le puede pedir que se esfuerce o se ocupe del bien común, aunque sea crítico? Hace veinte años, en la *Revista Hispánica Moderna*, traté el tema de la sexualidad en la época vanguardista de Palacio, y en una entrevista publicada en 1999 por *Cultura* (Quito) contextualicé varias estrategias primermundistas para censurar y precaver opiniones con las que no concuerden los heterofóbicos que aprueban la censura casi religiosa de los que no se ocupan de sus edictos.<sup>2</sup>

Nadie más ni nadie menos que Walter Benjamin, en un apunte sobre la crítica de

<sup>1</sup> Con Butler el problema es tanto su escritura como sus ideas sobre la política de la identidad, según D. G. Myers, “Bad Writing”, *Theory’s Empire*, ed. Will H. Corral y Daphne Patai (Nueva York: Columbia University Press, 2005), 354-359. En el mismo volumen, véase Lee Siegel, “Queer Theory, Literature, and the Sexualization of Everything: The Gay Science” (424-441). Toda traducción es mía, excepto donde se indique lo contrario.

<sup>2</sup> Véase Daphne Patai, *Historia oral, feminismo e política*, trad. Fernando Luiz Cássio y Ricardo Santhiago (Sao Paulo: Letra e Voz, 2010). Sin ánimo de autenticarme, actualizo mi visión de los excesos críticos en varios ensayos de *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)* (2da.ed., 2013) y en las conversaciones y ensayos de *Condición crítica* (2015).

1931 incluido en la sección “El personaje destructivo”, escribe sobre la tarea personal del crítico, y asevera:

Respecto a la terrible idea equivocada que el atributo indispensable del crítico verdadero es “su propia opinión”: es asaz sin sentido enterarse de la opinión de alguien sobre algo cuando uno ni siquiera sabe quién es. Mientras más importante el crítico; lo más que evitará afirmar llanamente su propia opinión, y lo más que su perspicacia absorberá sus opiniones. En vez de dar su propia opinión, un gran crítico posibilita que otros formen *sus* opiniones en base de su análisis crítico. Es más, la definición de la figura del crítico no debe ser un asunto privado sino, en lo posible, un asunto objetivo, estratégico. Lo que debemos saber de un crítico es qué representa. Él nos debe decir esto (1999: 548).

Son aseveraciones muy cargadas, y no exentas de polémica respecto al carácter subjetivo de lo que hoy se defiende como *crítica personal* en el ámbito anglófono. El fragmento citado es una ayuda memoria, porque Benjamin apunta que la sección “Técnica crítica” incluirá varios temas mayores: teoría de la cita crítica, elogio y censura, teoría de la polémica; y que la sección “La tarea del crítico” incluirá una crítica de las grandes figuras de entonces, una crítica de las sectas, crítica fisionómica, crítica estratégica, crítica dialéctica y los sucesos dentro de la obra misma (1999: 549).

El doctor refrenda ese comportamiento con un calco de la “viveza criolla”, mediante la cual un narcisismo inmaduro le hace creer que está bien quebrantar reglas que no le gustan, creyendo que se va a salir con la suya (y si no le resulta, bueno, es injusto porque el mundo está contra él). Craso error. Si esa viveza es menos marcada en otros países latinoamericanos, al no ser nativo no puede atribuir ese comportamiento a nuestra condición “poscolonial”. Si el interés es en lo atípico y las presuntas víctimas, Palacio ofrece muchos más personajes para defender: el pederasta, el maniático, el hombre de negocios, la mujer. El patetismo de ver machos y machismo en todo lo que se lee puede atribuirse, en el mejor de

los casos, a un español deficiente, que le obliga a recurrir al inglés (*gay-basher*, Balderston: 131). Tampoco muestra seguridad o confianza en sí mismo, o comodidad intelectual ante lo establecido, solo coerción e intolerancia homonormativa. Así, ¿es machista y sexista que no se dedique, o mencione “Las mujeres miran las estrellas”, “La doble y única mujer”, “Señora”, “Rosita Elguero (historia vulgar)”, “Un nuevo caso de *mariage en trois*” o “Una mujer y luego pollo frito”, por no decir nada de varios poemas de Palacio dedicados a mujeres?

El comentarista obviamente usa *un* texto de Palacio para vengarse de quién o qué sabe qué, y criticarme como intelectual y sujeto sexual, es decir político, civil, como hombre que actúa en el mundo. Qué cobarde y ordinaria caricatura, cuando su estilo debe ser el del académico diligente, no el de militante de una causa o cuota. Cree en la posibilidad de “interpretar la obra correctamente”, y esa exégesis solo puede ser *queer*, mostrando las fobias de los que leen solo en clave. ¿Cómo entender eso? ¿Encuentra las mismas “fallas”, brechas, ausencias o “errores” homófobos y misóginos en Agustín Cueva, María del Carmen Fernández (como he enfatizado varias veces, la mejor crítica de Palacio), Noé Jitrik, Jorge Ruffinelli, Celina Manzoni y otros incluidos en mi edición crítica que *no* se dedican exclusivamente a los temas que me imputa y recrimina? ¿Por qué no acusar a Bioy Casares de homófobo por referirse en *Borges* (16 de junio 1956) a José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera como “dos maricas cubanos”?

Otros podrán analizar frustraciones, pero en la diatriba que increpo es claro que si uno se enfoca en las faltas, en lo que se puede satirizar o satanizar, si ve solo lo feo, el que privilegia esa visión no quiere a nadie; ni se da cuenta de que si solo pinta cruelmente, recalando únicamente las “in-correcciones” o debilidades, el inquisidor es el que pierde. El resultado es una exploración narcisista que no profundiza en sí misma, terminando en gestos vacuos. Tampoco se acerca a un Palacio o Vásconez “real” *como escritor*, sino que continúa las afectaciones del imperio del yo, y un subtexto y plantilla de su invectiva es la elemental falta de distancia de los mitos del autor y del crítico. En su país se habla mucho de verificar los hechos, que no es controlarlos sino corroborar la información que proveen

presuntas fuentes. Así, su desasosiego no tiene nada que ver con las realidades latinoamericanas, que Palacio conocía muy bien, y entre la crítica anterior al profesor y sus informantes (a quienes agradece sus "minuciosas lecturas" [sic], Balderston: 130) les hubiera sido útil Pierre López, "Los personajes masculinos de Pablo Palacio: orden y desorden en la masculinidad del buen caballero quiteño", *ICONOS* No. 11 (julio de 2001), 100-107.<sup>3</sup>

¿Es bilis redentora, paranoia, o deseo de figurar agrediendo al mestizo? Es más una ofensa a la crítica ecuatoriana e hispanoamericana que ignora, encauzado por "ecuatorianistas" sin autoridad interpretativa, obra o prestigio. ¿Cree seriamente que en los últimos treinta años a alguien le ha interesado la preferencia sexual del intérprete para juzgar su trabajo? Parece que sí, porque lo imaginado por sus comentarios apunta a desinformar, chantajear y un sinnúmero de verbos de la misma ralea. Diferente de Sor Juana, maneja falsos siglogismos: tal y cual es hombre, todos los hombres latinos son machos sexistas, entonces este [hombre] es un macho sexista. Producir una cantidad sustancial de trabajos sin sustancia no significa ser bueno, conocido, o respetado, sino un diletante que escribe sin discernir, y no basta ser turista textual en América Latina con bolsas de trabajo gringas que permiten comprar aliados pusilánimes.

Por supuesto, otras lecciones se desprenden del comentario citado: una cosa es atacar posiciones o fundamentos, otra "argumentar" intentando sacar ventaja de expedientes que no se conoce, de rumores presentados como conocimiento. Si se tiene trayectoria, así sea ignorada por otros, uno debería dedicarse a ser honesto, para empezar. Una cosa es discrepar, disentir, otra criminalizar al Otro vilmente. Según "Yo no soy Charlie Hebdo" (*El País* 9 de enero de 2015) de David Brooks, autor de *Bobos en el paraíso* (2001), es un buen momento para adoptar una postura menos hipócrita hacia nuestras propias figuras provocadoras, y puntualiza (respecto a Francia): "Pero

seamos francos: si hubiese intentado publicar [su diatriba] en cualquier campus universitario estadounidense durante las dos últimas décadas, no habría durado ni treinta segundos. Los grupos de estudiantes y docentes los habrían acusado de incitación al odio. La Administración le habría retirado toda financiación y habría ordenado su suspensión". Además, se los hubiera acusado de las "microagresiones" hoy tan de moda en esos campus.

Brooks añade respecto a los exabruptos políticamente correctos:

Pero, al cabo de un tiempo, nos parece pueril. La mayoría de nosotros pasamos a adoptar puntos de vista más complejos sobre la realidad y más comprensivos con los demás. (La ridiculización se vuelve menos divertida a medida que uno empieza a ser más consciente de su propia y frecuente ridiculez). La mayoría tratamos de mostrar un mínimo de respeto hacia las personas con credos y fes diferentes. Intentamos entablar conversaciones escuchando en vez de insultando.

Y machaca, con términos aplicables al profesor discutido:

Es más, como experto en provocación pone de relieve la estupidez de los fundamentalistas que se lo toman todo al pie de la letra. En resumen, al pensar en quienes provocan y ofenden, deseamos mantener unas normas de civismo y respeto y, al mismo tiempo, dejar espacio a esos tipos creativos y desafiantes que no tienen las inhibiciones de los buenos modales y el buen gusto.

Se debe respaldar el derecho a la libertad de expresión, pero como dice Héctor E. Schamis en "Halcones y palomas de la libertad de expresión" (*El País* del 10 de enero de 2015) acerca de los relativistas, "El problema de las palomas, aquellos dis-

<sup>3</sup> Discutido en una extensa contextualización posterior mía, "Salvador y Palacio: política literaria, novela y psicoanálisis andino en los años 30", en *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* (Quito: CCBC, 2010), 95-157. He dedicado a Palacio artículos, notas, una edición crítica, más traducciones e introducciones al inglés del cuento de marra, y del de Váscónez, en *The Ecuador Reader: History, Culture, Politics* (2008). Reitero la necesidad de una moratoria para los enfoques consabidos en "Anti-modelos para armar otro Palacio, una vez más", en *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, ed. Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Doble rostro Ediciones, 2013), 377-382.

puestos a renunciar a algunas libertades, es que pasan por alto que la libertad de expresión ya es un compromiso, un encuentro a mitad de camino y un acto de enorme moderación, la que deviene del hecho de darle a todos el mismo reconocimiento, la misma legitimidad". No hay que ser experto en estudios *queer* o nacionalista para darse cuenta de que lo que importa son Palacio y su obra, no yo, ni el doctor discutido, porque no es como que la crítica cura el cáncer o elimina la pobreza. Diatribas de su tipo nunca apuntan a una claridad o verdad. Todo lo contrario, generan confusión y conclusiones parciales y tendenciosas que solo admiten los deslumbrados, o intimidados, por el poderoso hombre blanco, el "profesor de energía" del norte, diría el mestizo Rubén Darío.

Si se asignara "Palabras clave" al comentario discutido estas serían: antiprofesionalismo, complicidad, diletantismo, fatwa ad hominem, ignorancia, mezquindad, rencor, turismo textual. Pero faltan: Pablo Palacio, crítica, y ética. Sirva su lectura como recordatorio de que las peores maldades son posibles cuando se trata de deshumanizar al presunto oponente. La inestable ética de Balderston, deseos de poder y ansia de estrellato pulverizan cualquier análisis que haya querido perpetrar. Lo único que logra con su insensata vendetta es más menosprecio de los Otros, desacreditando a los que se asocian o asociarán con él y a los estudios *queer*. Tenemos el derecho de leer obras en la clave que queramos, sobre el tema que queramos; pero no a creer que ese enfoque es el mejor, el único, el correcto, el necesario, o a imponerlo.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter (1999). *Selected Writings*. Volume 2 1927-1934, Michael W. Jennings et al. (eds.), trad. de Rodney Livingstone et al. Cambridge: Harvard University Press.
- Falconí Trávez, Diego (2015). "El canon literario andino desde los estudios de género: cargar con el peso de la *hetero(marica) geneidad* contradictoria. El caso de Pablo Palacio", *Caracol*, 9, enero-junio: 196-221.
- Heath, Joseph (2015). "The Problem of 'Me' Studies", *The Chronicle Review*, LXII, 2, September 11: B4-B5.
- Leitch, Vincent B. (2014). *Literary Criticism in the 21st Century. Theory Renaissance*. Londres/Nueva York: Bloomsbury.
- Monsiváis, Carlos (2012). *Las esencias viajeras. Hacia una crónica cultural del Bicentenario de la independencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica/CONACULTA.
- Palacio, Pablo (2000). *Obras completas*. Edición Crítica. Coordinador Wilfrido H. Corral. Madrid/París: ALLCA/UNESCO.
- Serna, Enrique (2013). *Genealogía de la soberbia intelectual*. México D.F.: Taurus.

## Traslaciones

## ROMÁN DE LA CAMPA: LA LUCIDEZ DEL CARTÓGRAFO

por Roxana Patiño\*

Román de la Campa (La Habana, 1948) se ha constituido en uno de los más lúcidos intérpretes de las transformaciones teóricas y críticas de la cultura contemporánea, con especial énfasis en su impacto dentro del ámbito latinoamericano y las dimensiones en las que éste se intersecta con los grandes paradigmas teóricos transnacionales provenientes de la crítica de la modernidad. Sus reflexiones en torno a los estudios culturales, la deconstrucción, los estudios poscoloniales y la decolonialidad, o los nuevos hispanismos transatlánticos, son objeto de un escrutinio agudo que desde los años noventa acompaña los debates más álgidos en torno a los desafíos de los estudios latinoamericanos en el contexto de la transnacionalización de sus bordes de enunciación teórica y crítica.

La exploración de lo que el autor llama “cartografías móviles del imaginario teórico”, puede rastrearse desde *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global* (1998) y *Latin Americanism* (1999), *América Latina: Tres interpretaciones actuales sobre su estudio*, con Ignacio Sosa y Enrique Camacho (2004); *Nuevas cartografías latinoamericanas* (2007); *Ensayos de otra América* (2012), junto a numerosos artículos y ensayos diseminados por revistas académicas y volúmenes colectivos. Estos estudios construyen un *corpus* que, al tiempo que da cuenta de una hiperconciencia acerca de los alcances revulsivos y reconfiguradores de estas nuevas constelaciones teóricas para el orden letrado latinoamericano —y su fracaso dentro de la “modernidad fallida” o “truncada”—, por otra parte detecta los límites y riesgos de esos discursos de convertirse en un paradigma teórico homogeneizador que tiende a cerrar en sus constricciones con-

ceptuales más que a interpelar el archivo de la rica y compleja historia cultural latinoamericana moderna. Más aun cuando no se desconocen sino que más bien se ponen de relieve las lógicas de producción académica que subyacen a la circulación de estos discursos emancipatorios provenientes en su mayor parte de los centros académicos hegemónicos con el mayor poder de imposición de discursos que los estudios literarios y culturales latinoamericanos hayan conocido en su historia.

De allí el especial cuidado de Román de la Campa en cartografiar los circuitos de la producción y recepción de saberes letrados —teóricos y críticos— sobre América Latina, sus puntos de articulación y disidencia, sus reinterpretaciones regionales, la circulación de esos discursos dentro del mercado neoliberal académico y cultural de fin de siglo XX y principios del siglo XXI, y su relación con los entornos tecno-mediáticos más recientes. De la Campa ha sido uno de los críticos que con más honestidad intelectual se ha lanzado a pensar posibles cauces para las teorías culturales emancipatorias en América Latina, sin dejar de tener en cuenta el desafío que implica, en sus palabras, “la dificultad de pensar una teoría contra-hegemónica desde la interioridad del capitalismo global, o la frustración de sentirse sumido por esa fuerza”.

Por su condición de “intelectual académico” que lleva en sí la condición migrante, signo de una generación diaspórica que transformó el entorno hemisférico en el que los estudios latinoamericanos se desarrollaron en los últimos cincuenta años, Román de la Campa tiene esa especial sensibilidad para captar las sintonías diversas, los relojes desacompañados que a menudo tienen los distintos anclajes del latinoamericanis-

\* Profesora Titular de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Ha investigado sobre revistas literarias latinoamericanas y los debates intelectuales y críticos de las últimas décadas. Dirige el proyecto de investigación *Lecturas en el “entresiglos”: Redefiniciones de la modernidad literaria y crítica latinoamericana*.

mo actual. Lúcido cartógrafo, puntilloso explorador, agudo interpelador, escudriña en los imaginarios críticos, saca de ellos lo mejor y al mismo tiempo les señala sus desafíos pendientes.

Una especial inflexión en el área Caribe se verifica en su prolífica obra crítica. Los caribeñistas, en especial los estudiosos de la literatura cubana, tienen en Román de la Campa un referente fundamental. Desde su temprano *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana* (1980) hasta *Cuba on My Mind: Journeys to a Severed Nation* (2000), *El Caribe y su apuesta teórica* (2011), además de algunos citados más arriba, puede visualizarse un analista agudo de la tradición del pensamiento caribeño y al mismo tiempo un profundo conocedor de los circuitos de las diásporas regionales y sus producciones específicas en las migrancias transnacionales contemporáneas.

Su especial conocimiento de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos ha permitido que su investigación reciente se oriente a estudiar las complejas representaciones de lo americano entre el orbe de lo *latino* en ese país y lo *latinoamericano*, en el espacio transnacional. Su próximo libro *Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries* concentra esas reflexiones.

Con esa misma sensibilidad, Román de la Campa percibe el discurso de tantos otros intelectuales diaspóricos que, junto a él, intentan suturar un discurso que “aborda la condición migratoria como epistemología”, según consigna en un reciente ensayo. Y por eso, tal vez, entre y salga de los imaginarios teóricos sobre América Latina con esa doble condición de propio y extraño que le permite la “lejanacercanía” de su escritura.

## ESTADO DEVASTADOR Y HABLAS NACIONALES UN DILEMA LATINOAMERICANO\*

por Román de la Campa\*\*

La nación ha dominado largamente sobre los estudios literarios y culturales, ha ocupado un epicentro del pensamiento disciplinario que, supuestamente, hizo que todo cayera en su lugar. De hecho, lo que sabemos sobre la política, la historia y la literatura generalmente comienza y termina con la nación. Cuando hablamos de la nación, sin embargo, a menudo hablamos también del estado, aun cuando el constructo estado-nación encarna diferentes elementos. Es una ecuación que merece un examen más detallado porque la nación y el estado, como la cultura y la política, son sumamente capaces de complicar el uno al otro, tal vez hoy más que nunca. Esta pregunta, o problema, tiene una significación especial sobre América Latina, dada la creciente constelación de estados que actualmente están experimentando una división territorial interna (México, Colombia), una redefinición plurinacional (Bolivia, Ecuador), o concurrentes formas de nacionalismo diaspórico más allá de los estados (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, México, América Central). Más aún, estos no son los únicos grupos posibles, ni son mutuamente excluyentes. Está claro que algunas naciones responden a más de uno en un momento dado. Las experiencias de las dictaduras militares en Brasil, Argentina y Chile hace más de cuarenta años se han convertido en un rastro transformador y traumático en la autocomprensión de esas

repúblicas. Los fundamentos de afinidades étnicas y de clase, el núcleo del nacionalismo, han terminado enredándose en los vaivenes de un mercado que lo abarca todo.<sup>1</sup> Pero esto no solo puede hablar por América Latina, es cierto en todas partes en un grado u otro.

En términos generales, se piensa el estado-nación como una tensión permanente entre dos fuerzas opuestas: el deseo de comunidad, territorio, lengua común, autogobierno y oportunidades económicas, por un lado, y una homogeneización dirigida por el estado de aquellos sentimientos anclados en un monopolio de formas legítimas de la utilización de la fuerza, por el otro.<sup>2</sup> Lo que es nuevo es la aguda conciencia de esta línea divisoria. De hecho, cualquier evaluación historiográfica integral del nacionalismo actual muy probablemente confunda sus teorías más probadas y verdaderas, y América Latina pareciera proveer un terreno fértil para probar cualquiera de ellas, como indica la reciente obra historiográfica de Nicolla Miller.<sup>3</sup> Sacar conclusiones será arriesgado pero uno puede inferir que toda la gama de los fundamentos filológicos, hermenéuticos e incluso deconstructivos de los discursos modernos, junto con la teoría política, las metodologías de las ciencias sociales y la experiencia vivida, se alimentan de las cuestiones relativas a las naciones y el estado-nación, a veces hablando por sí mismo, frecuentemente por

\*Texto seleccionado de: Yolanda Martínez San Miguel, Ben Sifuentes y Marisa Belausteguigoitia (Eds.) *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*. New York: Palgrave MacMillan, 2016.

\*\* Román de la Campa, ocupa la cátedra "Edwin B. y Leonore R. Williams" de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, EE.UU. Sus ensayos han aparecido en múltiples revistas de Estados Unidos, Caribe, América Latina y Europa. Entre sus libros se encuentran: *Late Imperial Cultures* (Londres: Verso 1995) coeditado con Michael Sprinker y Ann Kaplan; *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global* (Caracas: CELARG 1998); *Latin Americanism* (Minneapolis: Minnesota University Press 1999); *Cuba on My Mind: Journeys to a Severed Nation* (Verso: 2000); *América Latina: Tres interpretaciones actuales sobre su estudio*, con Ignacio Sosa y Enrique Camacho (México: UNAM 2004); *Nuevas cartografías latinoamericanas* (La Habana: Letras cubanas 2007); *Ensayos de otra América* (La Habana: Ediciones La Torre, 2012). Su próximo libro, *Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries*, aparecerá con la editorial Cambria en el 2016.

<sup>1</sup> Ejemplos de cada categoría podrían incluir a Venezuela como estado populista, México y Colombia como territorialmente divididos, Bolivia como un estado pluri-nacional, y Puerto Rico y Quebec como naciones sin estado (en España, Cataluña y el País Vasco podrían asimismo entrar en esta categoría).

<sup>2</sup> Véase: Montserrat Guibernau, "Anthony D. Smith on nations and national identity: a critical assessment." *Nation and Nationalism* 10 (1/2) 2004: 125-141.

<sup>3</sup> Véase: *In the Shadow of the State: Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*, London: Verso, 1999, así como "The historiography of nationalism and national identity in Latin America," *Nations and Nationalism* 12 (2), 2006: 201-221.

los dos sin distinguirlos. Esta brecha decisiva fue objeto de evaluación en un reciente ensayo de Mike Davis en el que afirma el interés de Marx en las cuestiones nacionales, así como su preeminencia en la comprensión del conflicto de clases, a diferencia de la estricta hegemonía estatal: “Tan útil como podría ser para simplificar un análisis, no hay muralla china entre la historia política del nacionalismo y las historias económicas y sociales de la nación-estado.”<sup>4</sup>

La nación latinoamericana se ha ganado un interés específico en los últimos tiempos, aunque su lugar en la teoría generalmente se da por sentado por los estudiosos del estado-nación, como bien se deduce de la recepción que ha tenido el ya clásico *Comunidades imaginadas* (1983), relatada por su propio autor, Benedict Anderson, en la versión de 1991.<sup>5</sup> El mundo había leído la primera edición de su libro, de hecho había sido traducido a más de treinta idiomas en menos de una década, pero gran parte de su recepción ignoró su intento fundamental para hacer de los estados criollos americanos, no los de Europa, el lugar desde el cual se puede empezar a pensar en la teoría nacional moderna. Estudiosos de América Latina también se dieron cuenta, sobre todo Claudio Lomnitz, aunque él se centró más en la falta de especificidad histórica de Anderson en relación con la historia nacional de México que en la contribución del área a la teoría de la nación en su conjunto.<sup>6</sup> En efecto, el reclamo americanista de Anderson sigue siendo en gran medida no leído o ignorado por muchos estudiosos que por otra parte siguen citando *Comunidades imaginadas* por su enfoque en la sincronidad discursiva como el conducto específico para el sentimiento nacionalista moderno, particularmente a través de la esfera del pe-

riodismo y las novelas.<sup>7</sup> En un rasgo algo análogo, se podría decir que el desafiante trabajo teórico de Etienne Balibar sobre la producción continua de lazos étnicos y raciales por parte de la nación moderna (incluida la poscolonial) —no sólo aquella que se puede rastrear históricamente sino más bien la que se ha *aggiornado* como moda, lo que él llama “la etnicidad ficticia”— permanece insuficientemente explorado.<sup>8</sup>

Aun un amplio esbozo de la nación latinoamericana ahora debe comenzar con una serie de preguntas: ¿fue la nación latinoamericana enmarcada a través de las guerras de independencia, revoluciones o el sentimiento anti-imperialista como la historiografía moderna y la historia literaria lo habría hecho? En ese sentido, ¿América Latina tendría la “suerte”, como sostiene Eric Hobsbawm, de gozar de una relativa si no envidiable estabilidad del estado-nación en comparación con la Europa del Este, por ejemplo, un resultado que en su visión le debe menos a la impronta de un capitalismo decimonónico impulsado por la expansión de la imprenta que a la combinación de la cultura de masas y el desarrollo económico en la segunda mitad del siglo XX?<sup>9</sup> Por otro lado, ¿estaban allí formas o expresiones de nacionalismo ya manifiestas durante los períodos coloniales antes del siglo XIX, o incluso con mayor antelación, en las historias étnicas sino tribales de los pueblos indígenas precolombinos, como sostiene Enrique Dussel?<sup>10</sup> ¿Hay formas de nacionalismo buenas y malas, como él lo sostuviera, dependiendo del modo en que las comunidades étnicas responden a inevitables crisis que vienen como formas de dominación o colonización, a menudo de las fuerzas externas? ¿De nuevo, una tercera posición, más contemporánea, sería sostener que nuestro punto

<sup>4</sup> “Class and Nation”, *New Left Review*, 93, 2015: 50.

<sup>5</sup> Pág. 46. Véase el final del capítulo 3 y todo el capítulo 4. Latinoamérica, en realidad todas las Américas, los estados nacionales modernos construidos por los criollos, estuvieron en el centro de su intento de teorizar la nación.

<sup>6</sup> Lomnitz, Claudio. 2000. “Nationalism as a practical system: Benedict Anderson’s theory of nationalism from the vantage point of Spanish America” en M.A. Centeno and F. López Alves (eds.), *The Other Mirror: Grand Theory through the Lens of Latin America*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 329-59. Un notable intento de probar el lugar teórico del nacionalismo latinoamericano como fenómeno cultural puede ser encontrado en *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, una antología editada por Alvaro Fernández Bravo, Buenos Aires, 1991. Desafortunadamente, es más un esquema de preocupaciones que un conjunto de argumentos.

<sup>7</sup> Lo mismo podría decirse de las relativamente inexploradas implicaciones latinoamericanas de la incisiva nueva visión filosófica de la forma de la nación de Etienne Balibar. Véase Balibar, Etienne & Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class*. Verso, 1991.

<sup>8</sup> Escrito en colaboración con Immanuel Wallerstein. Una excepción podría ser Peter Wade. Su trabajo es discutido y citado más adelante en este ensayo.

<sup>9</sup> “Nacionalismo y nacionalidad en América Latina.” En Pablo Sandoval (comp.) *Representando la subalternidad*, IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

<sup>10</sup> “El nacionalismo. Sobre las condiciones de su aparición (hacia una teoría general),” en *Política y estado: en el pensamiento moderno*. México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Educación y Comunicación, 1996: 240-260.

actual en la historia —entendida como global, neoliberal, posmoderna, biopolítica, u otros términos que se refieren vagamente al ámbito contemporáneo de los mercados como único principio de organización— ha anulado o reducido significativamente el valor del nacionalismo y su periodización?

No es necesario decir que lo colonial (entendido como una lógica de la colonialidad en curso) y los enfoques del “estado orientado al mercado” privilegian diferentes temporalidades. Este último hace hincapié en el período precolombino y el período moderno temprano, mientras que el primero se centra en los cambios neoliberales contemporáneos. Ambos han llegado a compartir, sin embargo, un profundo escepticismo hacia el período moderno latinoamericano, el paradigma hegemónico que muchos, si no la mayoría de los países, todavía asumen como fundacional. Uno puede preguntarse, por supuesto, por qué estas distintas temporalidades relativas a la nación latinoamericana se resisten a concebir múltiples o coetáneas enunciaciones (histórico-etnográficas) a la vez, como los encuadres postcoloniales encontrados por Homi Bhabha en *El Lugar de la Cultura*.<sup>11</sup> Parecería, sin embargo, que este camino (en muchos sentidos anclados en la tradición post-colonial anglo-estadounidense) se ha vuelto sospechoso entre muchos latinoamericanistas, al igual que las teorías de la transculturación y la heterogeneidad que proliferaron durante mediados del siglo XX, teorías y políticas que ahora se ven, en gran medida, como formas de inclusión excluyente.<sup>12</sup> Si es así, uno debe preguntarse si el reciente giro del “estado orientado al mercado”, tan aparentemente fértil, pero al mismo tiempo tan altamente contradictorio, facilita una redefinición de la ciudadanía, la subjetividad y la soberanía, o si apunta a conjurar una supuesta comunidad futura que ya no dependerá del nacionalismo y otras manifestaciones culturales que estaban destinadas a colapsar.

El neoliberalismo precede a 1989, pero ese año ofrece un punto de vista coherente desde el que observar su progresión. La disminución a escala mundial de alternativas socialistas se hizo evidente en este momen-

to, con específicos reveses en los movimientos revolucionarios centroamericanos y caribeños. Muchas naciones se encontraron atrapadas cada vez más en la economía política de las remesas, la externalización y los flujos ilegales de capital humano, junto con el recuerdo de las guerras, los asesinatos en masa y los sujetos desaparecidos, debido a diversas formas de violencia estatal. Con esto vino la propagación de nociones como diáspora y migrancia, a veces dejando atrás la categoría de exilio, un tropo profundamente nacional. La conciencia del legado mortal de las dictaduras militares de los años 1960 y 1970 en el Cono Sur también ganó terreno, con un nuevo trabajo y formas de escritura que sondeó su funcionamiento interno, aun cuando estos regímenes se transformaron en entidades gobernantes totalmente inscritos en las medidas económicas neoliberales. Junto a estos acontecimientos llegaron la narco-militarización de diversas zonas fronterizas establecidas *per se*, varios bolsones de nuevos populismos de izquierda, nuevos movimientos indígenas, desestabilización económica junto con algunos mercados en expansión, y la difusión sin igual de las economías informales.

Uno puede estar inclinado a considerar a este sumario como estado de situación en el que el único trabajo que vale la pena hacer es describir el camino hacia los estados de excepción —la disolución de los estados nacionales bajo la fuerza de los mercados— ya en curso, pero hay otros aspectos a considerar. Uno podría, por ejemplo, enfocarse en la reciente *Marea Rosa* (Pink Tide) de los regímenes latinoamericanos en Bolivia, Ecuador, Brasil y Argentina que han resistido las políticas socioeconómicas también conocidas como “El Consenso de Washington”, girando en cambio hacia alternativas más progresistas si bien no alternativas de izquierda, aunque claramente aún dentro de un marco orientado al mercado, a diferencia de Cuba, y hasta cierto punto Venezuela, que permanecen más cerca de los modelos estatales socialistas o anhelos bolivarianos.<sup>13</sup>

Mucho ha quedado sin decir, sin embargo, por esta agrupación de diferentes estados. Económicamente, ha sido bas-

<sup>11</sup> *The location of culture*. London: Routledge, 1994. Traducción al español: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002.

<sup>12</sup> Para una más detallada discusión de esta coyuntura, véase mi *Latin Americanism*, cap. 3: “On Border Artists and Transculturation”. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

<sup>13</sup> Véase John Beverley, *Latin Americanism after 9/11*. Durham: Duke University Press, 2011.

tante desigual, ya que algunos países experimentaron pérdidas mientras que otros vieron ganancias extraordinarias, especialmente en Brasil. Culturalmente, el terreno revela cambios aún más profundos. Chile y Argentina, por ejemplo, siguen investigando sus respectivas memorias como naciones modernas después del período de la dictadura, mientras que Bolivia y Ecuador se comprometen a un nuevo sentido de la historia indígena en la búsqueda de nuevos horizontes políticos. Además de estas distinciones fundamentales, el paradigma que agrupa la *Marea Rosa*, al igual que otros modelos impulsados por pronunciamientos de un deseo fundamentalmente ideológico, fusiona radicalmente diferentes entidades y desatiende el trabajo de la cultura, así como las artes, los imaginarios de consumo, las migraciones internas, y muchas otras características que explican las diferentes formas en que el estado se acomoda y es albergado por la nación en este punto en el tiempo.

Un enfoque en la nación más matizada por inscripción cultural, menos accionada por lo que abarca la lógica de todo “estado al mercado”, también llevaría a las formas en que la dislocación y la pérdida han ganado terreno, no sólo como exploraciones de trauma sino a través de la música, los vídeos y los modos de escritura que exploran un territorio sin explotar. Tal archivo de desplazamientos al final del siglo XX, claramente evidente en la obra de escritores como Diamela Eltit, Leonardo Padura y Sergio González Rodríguez, entre otros, evita cuidadosamente el nostálgico realineamiento ideológico como la *Marea Rosa* trayendo, a la vez, los discursos de derecha e izquierdabajo la lupa, más particularmente a sus inclinaciones lingüísticas, a los puntos de vista del género y de las reivindicaciones de soberanía, a veces descubriendo tendencias análogas que tienen que ver con la inscripción nacional a través del plano de las diferentes culturas latinoamericanas. Otro capítulo en esta historia de puntos de desplazamiento hacia la brecha entre el marco literario nacionalista y la experiencia indígena, registra una de las fallas más profundas dentro de latinoamericanismo, dado que los paradigmas políticos pluri-nacionalistas inspiran formas culturales a través de las cuales uno recoge el sentido

afectivo de la colonialidad. Más allá de eso, en un capítulo de las Américas, que es a la vez cercano y lejano, la memoria de la expansión territorial de los Estados Unidos en 1848 (México) y 1898 (Cuba, Puerto Rico) siempre retorna con sus momentos reprimidos del desarraigo y la dislocación masivos. Sus caminos a través de las naciones le *hablan* al siglo XXI con una acumulación inesperada de 55 millones de individuos en los Estados Unidos. Ya sea que pensemos en ellos como exiliados, emigrantes o alguna categoría en el medio, su dislocación —un creciente cuerpo de inscripción cultural y artística— sigue siendo un reto para los estudiosos y las disciplinas, especialmente en relación con el papel de la nación en América Latina.

### Nación y sonido

¿Cómo acercarse a estas nuevas formas de imaginar las Américas por dentro, así como entre las naciones? Los nacionalismos criollos, a pesar de su amplio alcance, ya no pueden contener estos quiebres, flujos y separaciones. Como sugiere la investigación de Peter Wade sobre la música latinoamericana, las naciones ahora funcionan como estructuras contradictorias que proporcionan una dimensión universal que también debe producir la universalidad de la diferencia, una dualidad muy equívoca particularmente evidente a través de formas culturales. Esta es una dualidad constitutiva, enfatizó aún más, en la que “el nacionalismo siempre está atrapado entre universalidad y particularidad. Es universalista, ya que mantiene la noción de ciudadanía uniforme como un derecho humano; cada uno es o tiene derecho a ser nacional, todas las naciones tienen derecho a existir. En este sentido el nacionalismo es liberador. Por otro lado, es particularista, ya que siempre se centra también en una nación específica, excluyendo y quizás oprimiendo otras naciones, y también a las minorías y a otras ‘naciones potenciales’ dentro de la nación. En este sentido, el nacionalismo es represivo.”<sup>14</sup> Me apresuro a señalar que los teóricos de la “multitud”, como Antonio Negri y Michael Hardt, entre otros, cuestionan si esta contradicción, la idea equívoca de nación, una idea conflictiva pero

<sup>14</sup> Peter Wade “Racial identity and nationalism: a theoretical view from Latin America”, en *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 24. 5, September 2001: 848.

aún unificada de un pueblo dentro de ella, sigue funcionando como tal, o si su pretensión ha sido desplazada por la expansión de los mercados globales, la producción inmaterial y la migrancia, creando así una oportunidad para diferentes y —es de esperar— más libres comunidades.<sup>15</sup> Sin embargo, para aquellos que se centran más en la cultura que en la teoría política, la naturaleza contradictoria de los nacionalismos sigue ofreciendo un terreno más rico para un examen detenido de los actuales orbes de la vida material, incluidos los enunciados desde los cuales se puede cuestionar la teoría política.<sup>16</sup> El trabajo de Wade en la producción musical en Colombia, por ejemplo, lo lleva a la afirmación de que “los pueblos indígenas y negros también están siendo utilizados como puntos de diferencia con los cuales legitimizar la democracia, mientras que sus poderes, imaginados o de alguna otra manera, continúan siendo esencializados como recursos para la nación: recientemente, la imagen de los pueblos indígenas (y en Colombia, aunque en menor medida, los negros) como guardianes de la selva tropical se ha convertido en un tropo popular. Las identidades raciales siguen siendo el centro de imaginación de la nación y su destino.”<sup>17</sup>

La actual producción literaria, como la música, ofrece un prisma desde el que estudiar los funcionamientos contradictorios pero aún dinámicos de la nación latinoamericana hoy, teniendo en cuenta las tres temporalidades principales descritas —colonialidad, moderna y neoliberal (cada una internamente divisible en muchas maneras)—, así como los discursos que los despliegan, entidades que muestran más rupturas que flujos. Tal investigación podría empezar por reconocer la perspectiva de que la literatura, especialmente el “boom” de novela de los años 1960 y 1970 fue visto primero como una expresión trascendental de la

ontología latinoamericana que más tarde fue comercializado como realismo mágico, una estética compensatoria para una clase hegemónica criolla que falló en la generación de democracias liberales modernizadas.<sup>18</sup> Como se ha señalado en trabajos anteriores, en la década de 1990, muchos escritores y críticos consideraron fantasías exóticas la caracterización de los entornos rurales, las genealogías familiares y las alegorías de subdesarrollo como una ideología nacional descabellada. Lo que el mundo había celebrado como un acontecimiento literario de procedencia latinoamericana se convirtió por consiguiente en el objeto de una nueva lectura deconstructiva persistente e influyente entre los críticos y en una preocupación generacional entre los escritores. Esto dio lugar a un archivo de las tradiciones letradas latinoamericanas, los imaginarios rurales, la teoría de la dependencia, el triunfalismo revolucionario y los disimulados modos de impulsos patriarcales. La cultura, en este caso la literatura, había sobrecompensado por la mala política y por lo tanto podría ser leída como pura ideología.<sup>19</sup>

La teoría literaria cercana al “estado orientado al mercado” desde la década de 1990 ha sido en gran medida influenciada por esta crítica, aunque su objeto de interés se movió más cerca de los discursos post-literarios que de la propia producción literaria latinoamericana en sí misma. Estas premisas, sin embargo, merecen un examen más detallado. El lenguaje de la ficción, como el de la música, siempre en movimiento, trae novedad a las formas conocidas, aun si quiere radicalmente con nuevas corrientes en las economías, la migración, el género, las etnicidades y formulaciones del estado-nación. Uno de los pocos intentos de trazar este proceso en forma integral se puede encontrar en *Aquí América Latina, una especulación*, de Josefina Ludmer, publicado

<sup>15</sup> Véase la trilogía de Antonio Negri y Michael Hardt que elabora esta proposición: *Imperio, Multitud y Commonwealth*.

<sup>16</sup> Brackette Williams, un antropólogo de la raza y el género citado por Wade señala que una nación “no tiene una fuente singular para el criterio clasificatorio fuera del cual pueda reconocerse una unidad de substancia. No obstante, el principal objetivo de la ideología nacionalista ha sido inventar una substancia unitaria y vincularla a una unidad sociopolítica” p. 24.

<sup>17</sup> Peter Wade, Op. Cit., p. 862.

<sup>18</sup> Tanto el paradigma de la colonialidad como el neoliberal comparten esta lectura del Boom.

<sup>19</sup> Resta averiguar si un error epistémico, una falla en la fórmula del estado nación y una ausencia de proyectos emancipatorios cedieron una teoría de la literatura bajo la globalización o si esto está limitado al ámbito poscolonial. ¿Se aplicaría la misma crítica a los sitios cuya formación político-estatal cedió grandes niveles de desarrollo como Europa o EE.UU.? Si es así, las ruinas están en todas partes y toda la literatura moderna ha fracasado aun cuando la política parezca haber tenido un relativo éxito. Si no es así, entonces la literatura solo fracasa cuando la política fracasa y estamos, una vez más, aún en la era de la deconstrucción, equiparando el fracaso literario y de toda la cultura con la modernización y el desarrollo, un movimiento más cercanamente asociado con los antiguos enfoques de “base-superestructura”.

en 2010.<sup>20</sup> El libro muestra cómo la literatura “post-autónoma” habla a la nación, la bio-política, la multitud, la cultura tecno-mediática y a las presiones de los mercados globales. Post-autónomo, en su trabajo, significa que el ámbito literario ha perdido su base fundacional a pesar de que conserve la capacidad refractaria para inscribir la política y la teoría de maneras que son a la vez complejas y diferenciadas. Por lo tanto, la autonomía es el término clave a considerar. Ludmer lo define como la capacidad de la literatura moderna de citarse y renovarse a sí misma desde dentro, de contar con la capacidad de sus formas de engendrar la literatura nacional. Ella llega a la conclusión de que ya no funciona como tal, sobre todo en lo que respecta a la literatura del Boom, aunque la descripción en muchas maneras se refiere asimismo a Borges, de hecho a todo el arte moderno y la literatura, independientemente de su inscripción nacional.

El enfoque en la literatura autónoma pone de relieve la forma en la que literatura y la modernidad trabajaron en conjunto. Se ajusta claramente a la ideología nacional criticada por la teoría del “estado orientado al mercado” en América Latina, a pesar de que esta última tiende a eximir a escritores como Borges, cuya literatura podría decirse que encarna modos auto-deconstructivos de la crítica. La literatura autónoma también confirma un ámbito cuestionado por los paradigmas de la colonialidad, ya que según ellos las formas literarias modernas derivan de los modelos europeos que históricamente han sido desdeñosos de la materialidad indígena. Hay que señalar a este respecto, sin embargo, que el nuevo trabajo anclado en la fenomenología y en la teoría de los afectos sugiere una suerte de puente. Esto es evidente en la reconsideración que hace José Rabasa de *La Invención de América* (1958), de Edmundo O’Gorman, como una fuente valiosa desde donde empezar el desbloqueo de nuestra comprensión de los afectos y habitus indígenas.<sup>21</sup>

La elaboración de Ludmer de un marco de tiempo post-autónomo se mueve asimismo fuera del paradigma moderno, pero difiere de la colonialidad y de los enfoques orientados al mercado en su valoración de la literatura, ahora nuevamente definida como un sitio principal para la investigación sobre la nación. Su método también es diferente. En lugar de resúmenes de la trama, índices léxicos, la lectura cercana de pocos textos de una sola inscripción nacional, o el rechazo completo de la esfera literaria como nada más que una concepción burguesa, se gira hacia la nueva producción, que abarca más de cincuenta novelas recientes escritas por diferentes autores de casi todos los países latinoamericanos. Más aún, esta amplia muestra literaria tiene como objetivo identificar las anclas lingüísticas del afecto neoliberal en América Latina, con características tales como migrancia, vértigo, extrañeza, profanación y crisis de la gramaticalidad. Como tales, estos discursos ya no pertenecen solamente o principalmente a la tradición literaria, sino más bien a formas de “producción de la realidad” en la que la ficción y lo real se encuentran indistintamente para producirse uno al otro.<sup>22</sup> Según la autora, estos modos altamente ambivalentes de expresión, que a menudo carecen de una brújula ética clara, sin embargo trazan potencialmente el regreso de la literatura para el hombre común.<sup>23</sup>

El ámbito trasatlántico también encuentra un lugar en el libro de Ludmer como un síntoma de la temporalidad post-autónoma. Se define como la forma en que la lengua se mueve de las imbricaciones históricas nacionales al ámbito del subsuelo comercializable. En consecuencia, el idioma español descubre un nuevo dominio ya no impulsado por la fuerza tradicional de la filología de aspiraciones nacionalistas, ni por las clases letradas latinoamericanas que luchan por un lugar privilegiado en ese sistema solar lingüístico, sino más bien por la difusión cultural y lingüística del español

<sup>20</sup> Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

<sup>21</sup> “Intencionalidad, invención y reducción al absurdo en *La invención de América*”, 26/06/2012 <http://nuevo mundo.revues.org/63440lang=en>

<sup>22</sup> Finalmente, podría decirse que la mayor preocupación del libro, inspirado en la obra de Paolo Virno y Giorgio Agamben, es explorar la cuestión del lenguaje como entidad biopolítica, para comprobar cómo opera como sustrato en la producción de la “realidad ficción”.

<sup>23</sup> Ludmer también argumenta que la literatura post-autónoma no responde más a los modos tradicionales de leer informados por elementos como la voz autorial, la unidad del sujeto, la maestría del estilo y la coherencia semántica. Tales modos de leer, de cualquier manera, parecen pertenecer a un período muy anterior.

transnacional, una especie de marketing tecno-mediático cuyo principal teatro de consumo ahora incluye todas las Américas, incluyendo los Estados Unidos. La nación puede haber gobernado la literatura en sus épocas modernas, se argumenta, pero ahora se traslada a las reivindicaciones, inciertas pero inevitables, de una república mundial de lectores potenciales y consumidores de lenguaje, revelando un expansivo pero contradictorio mercado de bienes articulados a partir del idioma español, digamos, un horizonte de cosas y objetos identificados con esta lengua, un nuevo espacio para la literatura anclada en el valor del lenguaje como el sustrato, con todas sus implicaciones biopolíticas.

### Hablas nacionales y estado

La pregunta continúa siendo si la nueva producción literaria en América Latina recogerá líneas de fuga y modos de desplazamiento que actualmente se están articulando en un ámbito en expansión entre los nuevos escritores latinoamericanos que, no debe olvidarse, abarca más de veinte naciones. Más importante aún, esta nueva producción comandará un nuevo trabajo teórico capaz de dejar atrás la resaca de la crítica del Boom que aún se cierne en el horizonte, o el privilegio de una o dos naciones a presentarse como una muestra para toda América Latina, o de modos de comentario político dispuestos a renunciar a la escritura literaria y otras formas de arte. Jacques Derrida, muy consciente de las contradicciones inherentes a las locuciones literarias nacionalistas, a menudo insiste en que existe una estrecha relación entre la literatura y la democracia por venir, pero se requiere tomar en serio la autoridad amenazante de la literatura y el poder de hablar sin ser directa o inmediatamente responsable por lo que dice, un marco que nunca prescinde de los vínculos entre la teoría y el lenguaje, tan complicado y refractario y, sin embargo, tan abierto al riesgo de ser censurado o declarado intolerable por los regímenes de verdad.<sup>24</sup> Por lo tanto se podría concebir un ámbito literario que ni afirma el estado como un horizonte último de la nación ni desestima el terreno de los sujetos que continuamente lo pluralizan, un

ámbito plagado por el cruce ilegal de idiomas, subjetividades y economías, un campo discursivo migrante que continúa encontrando subjetividad en la interioridad sonora del lenguaje, ese lugar del habla donde la nación se oye como una canción.

Voy a concluir este ensayo con una puesta en práctica de diferentes categorías de análisis extraídas de mi propio trabajo sobre el nuevo archivo de la formación literaria latinoamericana. Las primeras expresan un creciente *diferendo entre estado y nación*. Esto registra cómo el afecto nacional y la significación dentro de la literatura a menudo actúa como una pluralidad no hegemónica, con un contenido no estable. Sondea las formas en las que los flujos idiomáticos y afectivos exceden el alcance del estado o cortan su relación con él. Se puede ver, por ejemplo, cómo el registro de sujetos precarios, como los indios argentinos en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira, revoluciona la producción de la vanguardia artística situando las tribus indígenas como los artistas que contemplan el explorador europeo, y por lo tanto desafían la equívoca si no difusa polaridad de la ecuación estado-nación enmarcada en torno a motivos gauchescos. Las segundas categorías, otro ámbito fundamental, giran en torno a *nuevas configuraciones de género*. Muchos de los nuevos textos, a menudo en entrelíneas, trabajan en los límites con frecuencia no observados del terreno lógico-lingüístico de las competencias compartidas también conocido como "intelecto general". Esto se aplica no sólo a la hegemonía del estado, sino también a aquellos sectores que funcionan como multitud, cuya articulación a menudo no reconocen la relación género-sexualidad-escritura que tiene que ver con el cuerpo de nuevas imbricaciones nacionales. El personaje Zeta en *Cien Botellas*, de Ena Lucía Portela, por ejemplo, ensaya un nuevo archivo verbal en la Cuba postsocialista que ofrece una inestabilidad de género y moralidad vertiginosamente anclada en el texto, no principalmente para imbuir a lo erótico sino más bien como registro de múltiple gramaticalidad.

Una tercera característica se centra alrededor de la noción de *brújula ética*, no sólo un cuestionamiento de la moral burguesa que define la subjetividad moderna, o la

<sup>24</sup> Derrida, Jacques, *Passions: "An Oblique Offering"*, en *On The Name*, 3, 28, (1995).

noción de soberanía que enmarca cuerpos articulados por los derechos humanos, sino más bien la base inoperante de ese plano semántico. ¿Cómo se puede leer y escribir sin ella? Como Paolo Virno lo diría, el plano del lenguaje requiere de la mayor atención en la cultura post-fordista, rasteando donde el sujeto está ahora de repente a la deriva o gira al cinismo, al oportunismo y al cálculo biopolítico como valores universales.<sup>25</sup> Los caprichos de esta nueva brújula ética son particularmente evidentes en la obra de Roberto Bolaño de *2666* y su presentación de los homicidios en el desierto de Sonora, México. *El Hombre sin cabeza* de Sergio González Rodríguez es otro ejemplo bien conocido. El narrador, un teórico de la cultura del *tecno-pánico*, relata la historia de la decapitación como una forma de arte en todo el mundo, sólo para llegar a la conclusión de que sirve como representación icónica del narco-capitalismo latinoamericano, un “archipiélago cultural, unido en sus capas más profundas por el lenguaje, las migraciones, los credos pre-modernos y narcosis”<sup>26</sup> (29).

Asimismo, *migrancia* encuentra muchas formas en estos textos, sobre todo como un desafío a la división local-global. La ciudad, el pueblo e incluso el lenguaje ya no proporcionan sitios discretos como refugio de la inscripción nacional, como los zombies en *Juan de los Muertos* revelan, un video que narra cómo las criaturas que de otro modo pueden confirmar el lugar de la disidencia política ahora se convierten en una manifestación biopolítica, que se reproduce de forma inmanente, como una enfermedad, desde varios puntos de La Habana que pueden parecer localizadas, pero están dibujadas de manera indiscriminada y sin una línea clara de demarcación entre bien y mal, o local y global. El orientalismo de *Verde Shanghai*, de Cristina Rivera, otro ejemplo, confunde las coordenadas espacio-temporales de la capital mexicana. La literatura fractura ese refugio nacional que se aferra a lo local, al mismo tiempo que se envuelve en lenguas sin amarras.

La quinta y última característica de este nuevo corpus literario tiene que ver con la *inscripción autobiográfica* cuya forma constituye una marca, una lógica en la que los

productos artísticos fusionan la cultura del marketing con el ámbito de la performatividad. A medida que los marcos institucionales nacionales se alejan y la lógica del “estado orientado hacia el mercado” se intensifica, avanza la autogestión de autores, los cuales anuncian y promueven sus obras en todas las formas posibles, incluyendo imbricaciones desde dentro de la trama de sus obras. La firma o marca autorial entra en los ingredientes internos de sus textos, por lo general en una lengua que es aparentemente realista, a veces también bastante histórica, pero que, no obstante, está dirigiendo el ámbito de la autorreferencialidad hacia nuevos enlaces. Aquello que se entendió previamente como intertextualidad, largamente imbricada por referencias literarias, ahora se extiende hacia múltiples formas de un proceso de auto-citación en cada texto, que internaliza de tal modo tanto las dimensiones autobiográficas como editoriales. Es un modo de producir literatura obviamente evidente en Roberto Bolaño pero también, de manera diferente aunque análoga, en César Aira, Mario Bellatín, Leonardo Padura, Horacio Castellanos Moya, Ena Lucía Portela y muchos otros.

Incluso una mirada superficial a esta producción revela que la nación latinoamericana constituye un punto de referencia persistente en la obra de muchos artistas y escritores, aunque siempre de manera equívoca y contradictoria, más aún en un período más o menos identificado como aquel en el que el estado gira al mercado. También parece evidente que lo nacionalista, lo diaspórico, el exilio y lo post-nacional están todos atrapados en un nexo que trae la escritura a la estética de la imagen, la publicidad y la Internet como artes performativas, un ámbito que se rompe en el pliegue de la literatura y la política con una nueva fuerza, si no legitimidad.

Traducción del inglés por Roxana Patiño

<sup>25</sup> *Multitude: Between Innovation and Negation*. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.

<sup>26</sup> Sergio González Rodríguez. *El Hombre sin cabeza*. México: Anagrama, 2009.

---

**RESUMEN**

El ensayo confirma la premisa de la *nación* como noción clave en los estudios literarios y culturales, y revisa las tendencias teóricas más recientes en torno a la cuestión de la nación, en especial para América Latina. Román de la Campa advierte que frecuentemente no se diferencia entre nación y estado, y explora las múltiples formas actuales en las que los estados latinoamericanos lidian con diferentes configuraciones y tensiones. De la Campa sostiene que es precisamente esa diversidad y complejidad la que hace de la cuestión de la nación un punto crucial en los estudios latinoamericanos porque permite hacer preguntas importantes para el pensamiento crítico-cultural contemporáneo. El autor se interroga, asimismo, sobre las posibilidades actuales de encauzar la inscripción cultural dentro de estas dimensiones de la nación y sostiene que la reciente producción literaria –así como la música u otras formas del arte– ofrecen un prisma desde el que estudiar los funcionamientos contradictorios pero aún dinámicos de la nación latinoamericana hoy. Analiza las teorías literarias y culturales que, desde las últimas dos décadas han ofrecido una exploración de los nuevos discursos post-literarios y se pregunta si la producción teórica actual podrá lidiar con los nuevos modos de desplazamiento en los escritores latinoamericanos de más de veinte naciones. Finalmente, Román de la Campa presenta diferentes categorías de análisis de su propio trabajo sobre el nuevo archivo de la formación literaria latinoamericana.

Palabras clave: nación – estudios latinoamericanos – teoría literaria y cultural

**ABSTRACT**

This essay confirms the premise of the *nation* as a key idea in literary and cultural studies, and reviews the most recent theoretical trends around the question of the nation, especially for Latin America. Román de la Campa notices that frequently no distinction is made between Nation and State, and explores the many current ways in which the Latin American states deal with different configurations and tensions. De la Campa argues that it is precisely that diversity and that complexity that make the question of the nation a crucial point in Latin American Studies because they open the way for important questions for the contemporary cultural critical thought. The author also ponders about the current possibilities of channeling the cultural Latin American inscription within these dimensions of the nation, and argues that the recent literary production – as well as music and other art forms– offers a prism through which to study the contradictory –but still dynamic– operation of the current Latin American nation. He analyzes literary and cultural theories that, throughout the last two decades, have offered an exploration of the new post-literary discourses, and wonders whether the current theoretical production will be able to deal with new modes of movement for Latin American writers from over twenty nations. Finally, Roman de la Campa presents different categories of analysis from his own work on the new archive in the Latin American literary formation.

Key words: nation – Latin American studies – literary and cultural theories

## INTRODUCCIÓN por Enrique Foffani\* y Juan Antonio Ennis\*\*

Este texto de Benjamin es un boceto y la fecha de redacción, una conjetura. Apareció publicado póstumamente, en 1985, en la edición de la obra reunida (*Gesammelte Schriften*) que llevaron a cabo Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser para la editorial Suhrkamp. Poco difundido, este pequeño texto supo despertar, sin embargo, la atención de algunos notables especialistas en la obra benjaminiana. Michael Löwy lo considera, con razón, un texto de asombrosa actualidad, aunque particularmente oscuro, un atributo que lleva a Uwe Steiner a hacerle extensiva la misma advertencia que Benjamin interponía, en carta a Gretel Adorno, a la lectura de las conocidas *Tesis sobre el concepto de la historia*: “abrirán de par en par las puertas a la confusión entusiasta” (Steiner 1998: 147).

El fragmento habría sido redactado alrededor de 1921 pero su datación es objeto de discusión todavía; por esta razón, los editores recién mencionados, Tiedemann y Schweppenhäuser, consideran que este texto no pudo haber sido escrito antes de mediados de 1921. De acuerdo con Werner Hamacher (2002: 89)<sup>1</sup> y Löwy (2006: 204), y dada la importancia que se atribuye al *Thomas Münzer* de Ernst Bloch, *El capitalismo como religión* no podría, sin embargo, fecharse antes de finales del mismo año, cuando Benjamin comunica a Scholem que ha recibido y comenzado a leer las pruebas de imprenta del libro mencionado.<sup>2</sup>

Inacabado e inédito en vida de su autor y en los primeros momentos de la recepción póstuma de su obra, es justamente a partir de los últimos años que *El capitalismo como religión* ha comenzado a tener una presencia más notoria en los estudios benjaminianos. En la historia de su recepción crítica pueden señalarse, por tanto, tres hitos, a pesar de la plausible arbitrariedad que pueden conllevar estos ejercicios de arqueología de recepción textual. Consideramos que, a la vista de los trabajos posteriores sobre o a partir del boceto

\* Doctor en Letras, crítico e investigador. Egresó de la UNLP. Es Profesor Titular de Literatura Latinoamericana II en la UNLP, en la UBA y el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González. En la actualidad dirige un Proyecto de Investigación sobre las relaciones entre la literatura latinoamericana y los procesos de secularización. Ha publicado numerosos artículos sobre poesía latinoamericana en diversas revistas especializadas. Entre sus publicaciones se destacan: *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza* y otros poemas de *Rubén Darío* y *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*.

\*\* Profesor en Letras por la UNLP y Doctor por la Universidad de Halle-Wittenberg, Alemania. En la actualidad se desempeña como Profesor Adjunto de la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP. Es Investigador del Conicet. Ha publicado diversos trabajos sobre literatura española contemporánea, historiografía lingüística y debates de la teoría, la crítica y la filología en revistas especializadas, libros y actas de congresos en Argentina y en el exterior. En 2013 publicó, en co-autoría con Stefan Pfänder, *Lo criollo en cuestión. Filología e historia*.

<sup>1</sup> El de Hamacher (2002, 2003) aparece como un intento de echar luz sobre la oscuridad del texto que, con sumo rigor, transita el incierto límite de la mentada “confusión entusiasta”. En estos trabajos, desandando el camino propuesto por la somera bibliografía que generó este texto-borrador, Hamacher refuerza el vínculo del primer Benjamin con la filosofía de Hermann Cohen y privilegia “Schicksal und Charakter” (“Destino y carácter”) como intertexto fundamental para la lectura del pasaje en cuestión.

<sup>2</sup> Steiner (1998: 148-149) da cuenta de la importancia decisiva que Benjamin atribuía a la obra y sobre todo al conocimiento personal de Bloch, vecino suyo en Berna: “En el otoño de 1919, Benjamin había terminado exitosamente su doctorado en la Universidad de Berna, donde estudiaba desde el semestre de invierno de 1917/18, e informa acerca de la lectura de un libro y del encuentro con su autor, que lo sacudiría aún más que la misma lectura. Ernst Bloch, cuyo *Espíritu de la utopía [Geist der Utopie]* había sido publicado en Berlín ya en 1918, se había establecido en su exilio suizo, y Hugo Ball, vecino de Benjamin en Berna y colaborador de Bloch en el *Freie Zeitung*, se había ocupado de presentarlos. El espíritu de la utopía, que Bloch conjuraba en su fulminante obra primeriza, y en cuyo nombre invitaba a sus lectores a buscar allí lo filosóficamente ‘real, verdadero’, ‘donde lo meramente factual desaparece’, parece haber logrado, si no llevar a Benjamin al terreno de los hechos, sí de todas formas a confrontarlo con problemas actuales. ‘Más que su libro’, confiesa Benjamin, habría sido el trato con Bloch mismo lo que lo había llevado a la reflexión sobre política; ‘puesto que su conversación se dirigía tan frecuentemente contra mi rechazo de toda tendencia política actual, fue Bloch quien me obligó a una profundización de esta cuestión que, espero, haya valido la pena’. Una reseña del libro aparece como la forma adecuada de familiarizarse con estos pensamientos. En la misma carta en la que Benjamin informa acerca de la escritura de los ‘Prolegómenos a una segunda crítica de Lesabéndio’, también se habla de su plan de escribir una crítica del *Espíritu de la utopía* de Bloch –plan que, de todas formas, amenaza con frustrarse, dado que al parecer, ‘el libro, con todas las glosas preparadas, [se había] perdido’.” (Todas las traducciones son nuestras).

benjaminiano, se trata de tres instancias que han condicionado muchas de las lecturas ulteriores. En primer lugar, su traducción al inglés e inclusión en el primer volumen de los *Selected Writings* publicados por Harvard University Press; en segundo lugar, el conocido trabajo de Giorgio Agamben que el título del volumen, “Profanaciones”, consigue condensar de un modo casi instantáneo; y, en tercer lugar, la edición alemana en el año 2003 del volumen colectivo, editado por Dirk Baecker, en el que, bajo el título homónimo al del texto en cuestión: *Kapitalismus als Religion*, se lo reedita a la cabeza de una serie de estudios a cargo de conocidos especialistas de la *Benjamin Scholarship*.

En este último volumen –cuya reseña exhaustiva no cabe en los límites de esta introducción, aunque de todas formas procuraremos referir, o al menos apuntar, algunos de los aportes más comprometidos con la lectura del texto benjaminiano en sí y con los problemas que presente el texto de la traducción–, Steiner vuelve a introducir “El capitalismo como religión” y lo hace poniendo el acento no tanto en citas ajenas explícitas de las que indudablemente se alimenta el bosquejo benjaminiano como en el lugar que a este puede otorgársele en el contexto de su obra inmediata, esto es, la obra concebida por esos años y que comprende, de hecho, desde “Sobre la crítica de la violencia” y el “Diálogo sobre la religiosidad del presente” hasta el ensayo sobre las *afinidades electivas* de Goethe, pasando por el “Fragmento teológico-político” y “Sobre la lengua en general y sobre la lengua de los hombres”. Este primer anillo contextual de la escritura benjaminiana pone de manifiesto una red de sentido, férreamente tramada, que debe vérselas nada menos que con una virtud que no deja de ser, al mismo tiempo, un escollo, para quien pretende penetrar el pensamiento de Benjamin: el estilo. Una de las zonas habituales de controversia en los estudios benjaminianos tiene que ver con la labor que aquí nos ocupa: la traducción. El de las traducciones de Benjamin es un problema largamente discutido, que excede no solamente los límites precisos de las traducciones a lenguas individuales sino también de su recepción en general. Un planteo de este tipo interpone, por ejemplo, Sigrid Weigel en su último libro dedicado al autor de la *Obra de los Pasajes*, al poner en cuestión la lectura de Agamben del “estado de excepción” a partir del ensayo sobre la crítica de la violencia y sus consecuencias en el discurso contemporáneo sobre y a partir de Benjamin. Por esta razón, Weigel sostiene que el principal malentendido proviene del hecho de que la lengua del debate sobre Benjamin sea el inglés. De este modo, pone de relieve lo que denomina “el problema de la doble traducción” que se refiere no tanto a las traducciones “malas” o “falsas” sino a la cuestión misma de la traducibilidad. El análisis de Weigel es el siguiente: tanto la confusión o la ambigüedad inherentes a los modos benjaminianos de argumentación como el hecho de que algo del orden de lo lingüístico se pierda incluso en las mejores traducciones desembocan en un doble proceso de asimilación: por un lado, se trata de la asimilación a un uso lingüístico más “comprensible”, que equivale al “lenguaje usual de la traducción” y, por el otro, una asimilación de la lengua benjaminiana a “la lengua de la teoría actual, con la cual la escritura específica de Benjamin se vuelve incompatible, puesto que frecuentemente recurre a giros antiguos y palabras caídas en desuso” (Weigel 2008: 20).

A la luz de esta provechosa observación de Weigel, cabría recordar que en su *Trauerspiel, El origen del drama barroco alemán*, Benjamin plantea que uno de los rasgos que definen el talante barroco no es otro que el uso arcaizante de la lengua y que, por ello mismo, se trata de una violencia ejercida contra la lengua en que se escribe. Desde esta perspectiva, cabe pensar que la crítica de la violencia que Benjamin está concibiendo, por esos años, no deja de lado la potencialidad de la lengua, capaz de hundirse en el fondo arcaico de las palabras, el fondo olvidado pero proustianamente vuelto a renacer de su propia amnesia, cuando una experiencia azarosa suscita la recuperación, desde aquel fondo, del vocablo añejo. En la novedad palpitante de lo arcaico, en el carácter flamante del arcaísmo aún pese a su decrepitud (antiguo entonces sólo en apariencia) es justamente donde Benjamin parece anclar la violencia lingüística del barroco –pero lo que vale como una descripción objetivada de la *Trauerspiel* podría aplicársele a su propio estilo–. Al respecto, el crítico Rafael Gutiérrez Girardot no deja de señalar este aspecto como uno de los escollos difíciles de sortear en el momento de penetrar en el universo del pensamiento-Benjamin: “para acceder a Benjamin, el primer paso indispensable es

el conocimiento del alemán, es decir, su microscópico diálogo consigo mismo, que cabe caracterizar con la frase con la que Nietzsche terminó muchas cartas a Lou Andreas-Salomé: *Mihi ipsi scripsi*". El crítico colombiano no está proponiendo la imposibilidad de leer a Benjamin si no es en su idioma original; más bien apela a la dificultad de su estilo, que arrastra consigo una serie de universos de sentido que la lengua construye desde instancias culturales recreadas empírica y estéticamente por el mismo sujeto que escribe. Esos universos de sentido que asoman en el estilo-Benjamin son, según Gutiérrez Girardot, los siguientes: la no neutralización del sentido que se busca extraer de una cita, sin que esta pierda su autoridad; la constante alusión a autores menores de su época, que las historias literarias apenas registran; la dimensión densa y compleja del hilo de la argumentación, que Girardot no duda en calificar de "intransitable", retomando el mismo atributo con el que Karl Kraus había descrito el estilo de la poesía temprana de Else Lasker-Schüler. Estas dificultades del estilo benjaminiano tienen, por cierto, su correlato con la esfera de la traducción, en nuestro caso, al castellano. En este aspecto sí la postura de Gutiérrez Girardot es sumamente crítica: "Las traducciones castellanas de Benjamin no sólo no transmiten las peculiaridades de su estilo sino que son irritantemente defectuosas e incompletas" (Gutiérrez Girardot 2005: 107). Después de criticar la traducciones de Jesús Aguirre, no sin dejar de mostrar ejemplos de errores hermenéuticos, el crítico colombiano especifica aun más su posicionamiento: para traducir a Benjamin hay que tener conocimiento de los contextos histórico-filosóficos y literarios de su tiempo y ejemplifica, dentro de estos últimos, con las expresiones autobiográficas del mismo Benjamin, tal como ocurre con su "curriculum vitae" Agesilaus Santander "a cuya interpretación no bastó el conocimiento de Scholem, como él mismo confiesa" (Gutiérrez Girardot 2005: 111). Y si bien no se refiere al estilo sino al "tono apocalíptico" de algunos escritos de Benjamin, Ricardo Forster recuerda la tesis de Gutiérrez Girardot según la cual la ambigüedad de la escritura benjaminiana debería entenderse como un modo de afirmar "la sustancia bíblica, judía de su pensamiento y de su personalidad" (Forster 1997: 98). Sin embargo, en función de un debate que está lejos de agotar sus causas y consecuencias, tanto propias como ajenas, Baecker, en la introducción al volumen colectivo ya mencionado, desarrolla una pequeña meditación, cercana en su contundencia a la concepción de "fragmento", tal como fue acuñado por los primeros pensadores del Romanticismo temprano de Jena, esto es, el fragmento como trozo inacabado y, en cuanto tal, según la lógica del erizo, trozo de pensamiento irradiante y suscitador de ideas aunque no bajo la instancia de la completud, sino, más bien, alentado por el movimiento de la "iluminación profana" que Benjamin había enunciado, consciente ante los procesos de secularización, frente a los cuales, como sabiamente planteó Gutiérrez Girardot en su imprescindible ensayo "César Vallejo y Walter Benjamín", este último no hubo perdido la fe judía, esto es, la esperanza en un mesías terrenal, en otras palabras: la Utopía (Gutiérrez Girardot 2000: 145-173). En esa introducción, conectando el bosquejo de Benjamin que nos concita con el problema del estilo y su consabida transferencia en términos de la posible traducibilidad de este estilo de uno a otro idioma, Baecker escribe lo siguiente:

En el caso del fragmento de Benjamin, se trata de una forma tardía de la pintura rupestre: la descubrimos en nuestras exploraciones del laberinto; debemos, no obstante, ser cuidadosos y procurar no destruirla con la misma luz con la que la iluminamos (Baecker 2003: 13).

En el fondo, lo que está en juego en este escrito temprano de Walter Benjamin es también un problema filológico –carácter filosófico aparte– que devendrá la cuestión fundamental ante el dilema de la traducibilidad del texto, que es en alguna medida lo que la imagen material de la luz, sugerida por Baecker, intenta advertir como peligro de la interpretación. Esta imagen recuerda la tensión hermenéutica que Paul de Man había enunciado entre *visión y ceguera*. De allí que nuestro propósito sea adentrarnos en una traducción de índole filológica que, en su sentido etimológico, ilumine los universos de sentido expuestos entre el alumbramiento (lo visionario) y el encandilamiento (la ceguera). Por este motivo, pensamos la traducción como un trabajo, con todo lo que este término implica en nuestra

vida de profesores: acaso, el texto benjaminiano que nos ocupa no deje de insistir, aun hoy día, aunque renovándolas, en las reflexiones weberianas del *ethos* en relación con el espíritu –el Geist– del Capitalismo. Es evidente que los que trabajamos como profesores, profesamos. El capitalismo, en su fase neoliberal actual, todavía mantiene un Espíritu, y el texto de Benjamin parece no perder su propia actualidad aun cuando ni se imaginara el modo de devenir del Capitalismo.

En esta perspectiva, tanto Steiner como Löwy ponen el acento sobre la más visible interpelación al texto de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Lo que la lectura del primero de los nombrados concibe como un sobrepujamiento, como un redoblar la apuesta de Weber, se vuelve explícito en la detenida lectura del segundo, en la medida en que la considera como uno de los ejemplos de aquellas lecturas “inventivas” de Weber, particularmente concentradas en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, que utilizan el trabajo del sociólogo para “montar un ataque en regla contra el sistema capitalista, sus valores, sus prácticas y su ‘religión’” (Löwy 2006: 218). En trabajos más recientes, este último autor se encargará de ahondar en lo que percibe como un “curioso fenómeno intelectual: un grupo de autores judeo-alemanes que desarrollaron, durante la República de Weimar, una radical querrela anti-capitalista y anti-protestante, directamente inspirada en *La ética protestante* de Weber” (Löwy 2010). Es esta coincidencia, precisamente, la que permite a Hamacher (2003: 87) profundizar en la explicación, mediante el vínculo “sucesión” y “parasitismo” llevado a analizar la relación entre cristianismo y el capitalismo a partir de un par de conceptos cuyas significaciones presentan una fundamental similitud entre sí: nos referimos al parentesco semántico en relación con las significaciones concomitantes entre deuda y culpa. Así, el texto de Benjamin deja ver que el capitalismo, presentado en su desarrollo como parásito del Cristianismo,

[...] tiene una estructura propia, que se pudo adherir a la formación religiosa del organismo anfitrión, que era más poderoso que su anfitrión y finalmente que el parásito capitalismo sólo pudo tomar el lugar del Cristianismo, porque este mismo ya se comportaba de manera parasitaria con respecto a la culpa (*Schuld*) por él supuesta. El Cristianismo no se habría metamorfoseado en capitalismo si no lo hubiera sido ya estructuralmente, es decir, si no hubiera sido ya un sistema construido, como el capitalismo, en torno a un déficit, a una carencia, a una falta, a una deuda (*Schuld*) (Hamacher 2003: 87).

La “demoníaca ambigüedad” de la palabra alemana *Schuld*, a la cual, como certeramente señala Steiner, “el fragmento [de Benjamin] debe su intuición decisiva” (2003: 40), es la que posibilita el planteo de esta similitud o parentesco estructural entre capitalismo y Cristianismo, y también, por ello mismo, uno de los focos centrales de los estudios desarrollados a partir de este texto. De este modo, el análisis de Hamacher se orienta otra vez a tratar “la ambigüedad por la cual las deudas financieras (*Schulden*) siempre sirven como un índice de culpa legal, moral y afectiva (*Schuld*)”:

Esta ambigüedad es demoníaca, como toda ambigüedad para Benjamin, porque ofrece el vago signo de algo indecيدido o indiferenciado, con respecto a lo cual el hombre no ha asegurado aún su libertad –libertad que reside sólo en la decisión– [...] En la “ambigüedad demoníaca” de *Schuld* y *Verschuldung*, el concepto mismo de culpa da testimonio de la culpa que debería designar, y por tanto se reproduce a sí mismo continuamente (Hamacher 2002: 90).

Löwy (2006: 208-209) recurre en este punto para dilucidar la “demoníaca ambigüedad” –habida cuenta de la insuficiencia del francés “faute” para la traducción del término– al examen de Lindner, para quien “la perspectiva histórica del fragmento está fundada en la premisa de que no se puede separar, en el sistema de la religión capitalista, la ‘culpabilidad mítica’ de la ‘deuda económica’” (2003: 207). Además, dentro del volumen editado por Baecker, William Rasch (2003) enfoca su análisis del concepto en cuestión, reemplazando de manera elocuente la parte por el todo: propone ya no *Kapitalismus* sino *Schuld als*

*Religion*. Leyendo el fragmento a la luz de *Para la crítica de la violencia* –a través del puente que la referencia a Sorel tiende entre ambos– Rasch identifica en Benjamin una concepción del capitalismo como culto universal de la culpa, inmodificable, del cual no se puede abjurar, espacio sin exterioridad de la violencia mítica cuya única salida se encuentra en la violencia divina mentada en la *Crítica de la violencia*:

Benjamin establece expresamente que el capitalismo como culto de la culpa [o de la deuda, Schuld] no puede hacerse desaparecer sin más. El culto hace la deuda/culpa universal, y no hay reforma, o siquiera abjuración de ese culto, no hay violencia política, Reforma o revolución que pueda expiar esa culpa. Frente a semejante poder, el mismo dios se vuelve impotente. Pero ése es precisamente el punto. La universalidad de la culpa que impone el capitalismo es llevada a tal extremo que la desesperación se transforma en esperanza, la esperanza de una completa destrucción del mundo tal como lo conocemos (Rasch 2003: 262).

Ironía de la historia o elusiva justicia poética, la tan mentada (y muchas veces manoseada) relación de Benjamin con la cita parece haber signado asimismo la suerte póstuma de sus textos en lo que podría leerse cierta forma de “latencia” que él mismo atribuía a ciertos textos de la modernidad literaria europea:

En los años que van de 1865 a 1875 algunos grandes anarquistas, sin saber unos de otros, trabajaban en sus máquinas infernales. Y lo asombroso es: pusieron, independientemente uno de otro, su reloj a la misma hora, y cuarenta años más tarde explotaban al mismo tiempo en Europa Occidental los escritos de Dostoievski, Lautréamont y Rimbaud (“Der Surrealismus”, GS II: 305).

Esta suerte de “latencia” puede hacerse palpable en lecturas como la de Löwy (2006: 218-219), que consiste en desplegar, a partir de *Kapitalismus als Religion*, algunas tesis sobre la Teología de la Liberación, en una operación análoga a la realizada sobre la séptima de las *Tesis sobre el concepto de la historia* en *Aviso de incendio*, aquella que porta la célebre sentencia según la cual “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”, interpretándola a la luz de los debates latinoamericanos en torno a la celebración del V Centenario en 1992 (Löwy 2003: 94-96). La conexión entre ambos textos es establecida poco antes por el mismo Löwy: “Il est à noter que le terme utilisé par Benjamin, *Zertrümmerung*, est apparenté avec celui qui décrit, dans la thèse IX “Sur le concept d’histoire”, les ruines suscitées par le progrès: *Trümmern*” (2006: 212).

Una operación similar, hecha con el bosquejo *Kapitalismus als Religion* y otros textos tempranos en estricta conexión con los escritos últimos de Benjamin, en una suerte de interpretación quiasmática, es la que lleva a cabo Norbert Bolz en su trabajo “Der Kapitalismus – Eine Erfindung von Theologen?”, inserto también en el volumen de Baecker arriba mencionado. Así, las líneas de sentido esbozadas en este fragmento temprano entablan un diálogo con la obra posterior, especialmente con aquellos textos relacionados con la filosofía de la historia y con el método del salto, la explosión, el desgarrar, la cita y el montaje como principio de acción para el historiador que quiere romper el continuo de la historia dominante, actualizarla, lo que significa “hacer de la historia un escándalo para el presente” (Bolz 2003: 188).

En una dirección análoga, Detlev Schöttker (2005: 70) lee el fragmento como antecedente inicial de las indagaciones sobre la idea de Progreso (*Fortschritt*) que ocupará gran parte de los ensayos de Benjamin en los años 30 y constituirá sin ningún lugar a dudas el núcleo de la “prehistoria de la Modernidad” que Benjamin quiso desarrollar en la *Obra de los Pasajes* y los ensayos que le son contemporáneos. Schöttker plantea, por consiguiente, un antecedente de lo que ha de considerar una “interpretación teológica de la modernidad capitalista”. Su hipótesis de partida (2005: 71) consiste en la posibilidad de echar luz sobre la oscuridad del fragmento, aseverando que lo ensayado en él habría sido retomado por Benjamin posteriormente sobre todo en el *Passagenwerk*.

De manera aún más clara que en las tesis *Sobre el concepto de la historia*, en las cuales Blanqui es poco mencionado (GS I, 700), en la revisión del *Exposé de los Pasajes* Benjamin ha llevado una reflexión capital consistente en ser una visión crítica acerca del progreso moderno, es decir, una visión crítica a su origen en la producción capitalista de mercancías. La idea de Nietzsche del eterno retorno y la crítica de Blanqui a la fe en el progreso no sólo se encuentran en el cierre de su incompleta obra principal; también enseñan que Benjamin sustituye la interpretación religiosa del “capitalismo como religión” con un concepto filosófico de contenido político; muestran así que, en efecto, ha procedido a la revolución de las categorías de la que hablaba en 1935 en [...] carta a Werner Kraft. En una nota del *Passagen-Werk* este modo de proceder de una teología secularizada es formulado también como confesión personal, de modo tal que la nota adquiere un estatuto especial. “Mi pensamiento”, dice allí, “se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está completamente embebido en ella. Si fuera, sin embargo, por el papel secante, nada de lo que está escrito quedaría” (GS V, 588) (Schöttker 2005: 80-81).

El filósofo italiano Giorgio Agamben, que considera el texto “Kapitalismus als Religion” como “uno de los más penetrantes fragmentos póstumos de Benjamin” (2005: 105), subraya, extrema y extiende la hipótesis legible en el texto, abriendo su perspectiva no sólo hacia el pasado sino también hacia el presente, hacia su propia actualización (“tratemos de proseguir las reflexiones de Benjamin en la perspectiva que aquí nos interesa”, escribe el italiano (2005: 106)). Se trata de un enfoque crucial en el pensamiento de Benjamin que repercute, de modo directo, en el desarrollo de la discusión teórica que da origen a su libro *Profanaciones*. En consecuencia, subraya el gesto de incluir a los “tres grandes profetas de la modernidad” (Nietzsche, Marx y Freud) en el lenguaje y el culto del capitalismo: “conspiran, según Benjamin, con él; son solidarios, de alguna manera, con la religión de la desesperación”. A su vez lo extrema al sistematizar la descripción benjaminiana del capitalismo como culto sin tregua ni misericordia tras el ímpetu totalizante (globalizante) de la conversión del mundo al consumo. Si la profanación consiste en hacer uso o hacer viable para el uso un objeto reservado a la esfera de lo sagrado, la religión capitalista engulle todos los objetos en la lógica de su sacralidad específica: el *telos* y el origen o la base de sustento del capitalismo triunfante en este sentido es el de la constitución de un *improfanable*, de la clausura de cualquier salida del camino del consumo. El culto capitalista se constituye así en cosmos desmiraculizado, destruye el mundo en la medida en que lo enajena por completo (incluso con las palabras de sus profetas más gesticulantes), haciendo del suyo un espacio sin afuera. Si bien observa una posibilidad de liberación en el juego, en los llamados “medios puros”, esta se da con absoluta fragilidad, dado que “[e]n su fase extrema el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, de los comportamientos profanatorios” (2005: 114). Y finalmente extiende el alcance del texto de Benjamin en la medida en que practica una genealogía del consumo como imposibilidad de uso que lo lleva a evocar la bula *Ad conditorem canonum* de Juan XXII en el marco del enfrentamiento durante el siglo XIII entre los franciscanos con su práctica de “altísima pobreza” y el papado repudiablemente opulento. Ahora bien, la extensión hacia el presente como fase extrema y triunfante del culto capitalista encontrará expresión en: a) la imagen del *museo* como espacio por antonomasia de la imposibilidad del uso –y en la “museificación” como hecho consumado en el presente–, y b) la pornografía como plausible realización del sueño capitalista de un *Improfanable*.

Finalmente, una actualización más reciente del texto de Benjamin se encuentra en el planteo que Hermann Herlinghaus ofrece en *Violence without Guilt. Ethical narratives from the Global South* (2009), donde la marginalidad psíquica y la opresión económica enlazan de nuevo el doble sentido de *Schuld* en un complejo entramado de lectura que incluye al narcocorrido, la narrativa y el cine latinoamericano contemporáneos, donde el Benjamin de “Sobre la crítica de la violencia” y “El capitalismo como religión” vuelve a proveer de un punto de partida fecundo para pensar la exasperación de la espiral capitalista de la deuda,

la culpa y la violencia en el presente. Si, en la estela de las reflexiones concentradas de Benjamin en *Kapitalismus als Religion*, la culpa es el estado natural de la existencia y la condición de la historia un *sine qua non*, esto es, un estado que se funda(menta) en el predicamento trascendental y atemporal, entonces la Modernidad capitalista trabajará sobre esa culpa y lo hará no de un modo diferente, “fusionándola con el endeudamiento en una medida tal que se convierte en un ingrediente central en la organización de la vida y la naturaleza por parte del mercado” (Herlinghaus 2009: 25).

Otro rasgo que “Kapitalismus als Religion” comparte con el resto de la obra del escritor berlinés en su suerte póstuma es el de la necesaria y debatida manipulación de su forma, materialidad y sentido. El fragmento se suma a las ya abundantes objeciones hechas a la edición de la obra completa de Tiedemann y Schweppenhäuser, dado que el manuscrito habría estado dividido en dos partes, entre las cuales se encontraban notas de carácter fragmentario –mezcladas a su vez con indicaciones bibliográficas– acerca de *Dinero y clima* (*Geld und Wetter*), publicadas en el volumen correspondiente a las tomadas para la publicación de *Einbahnstraße*, donde aquellas habrían encontrado su continuidad en el fragmento “Contaduría” (*Steuerberatung*) (cfr. Steiner 1998: 148) cuyo *incipit* reza: “No hay duda: existe una correlación secreta entre la medida de los bienes y la medida de la vida, quiero decir, entre dinero y tiempo. Cuanto más insustancialmente esté ocupado el tiempo de una vida, tanto más frágiles, proteicos y heterogéneos serán sus momentos”. En el fondo, la correlación secreta no lo es tanto, ya que se vuelve la más obvia de las verdades de la Modernidad repetidas hasta el hartazgo en el adagio *Time is Money*; quizás las películas de Chaplin condensen de modo emblemático la obviedad más rasa de lo que el Capitalismo ha conseguido instaurar en los hombres sujetos a *los tiempos modernos* que, como antaño, insisten *en pos del oro*, en pos del vil metal elevado ahora a equivalente general de las mercancías. Nada hay secreto, todo se vuelve obsceno, todo es impersonal en la “cultura objetiva” moderna, según la descripción de Georg Simmel, uno de los maestros del joven Benjamin.

Un ejemplo elocuente de este rasgo habitual en la recepción póstuma de la obra de Benjamin se encuentra en el volumen editado recientemente por Detlev Schöttker y Erdmut Wizisla (2006), que reúne el epistolario entre Hannah Arendt y Benjamin, así como los trabajos de aquella sobre Benjamin y su obra. La sucesión de cartas entre Arendt y Benjamin, alrededor de la suerte de los diversos manuscritos de las *Tesis*, las acusaciones a Adorno y Horkheimer (*die Schweinebande*, como los llama en una carta a Heinrich Blücher) y al *Institut für Sozialforschung* otorgan al volumen ribetes de novela epistolar (de intrigas novelescas), donde el objeto en disputa es nada menos que el *Nachlaß* de Benjamin, en el más amplio sentido de un “legado”, que comprende las diversas formas de su real apropiación. Es significativo, en este punto, que Arendt, al abrir la sección de su ensayo sobre Benjamin titulada “El pescador de perlas” (*Der Perlentaucher*) interpele el problema de la autoridad y la tradición, que son las dos instancias en las que se desarrollará la búsqueda tan benjaminiana por las alternativas capaces de abordar el pasado (Arendt 2006 [1968/71]: 85). Es precisamente el problema de la autoridad sobre la obra, la época, el lenguaje y las intenciones de Benjamin, lo que parece atravesar todas las disputas de las últimas décadas en torno a la legitimidad de buena parte de una bibliografía inacabable entre los “usos” de la obra y su actualidad (la tan mentada vigencia de una obra como la de Walter Benjamin, constantemente visitada y recuperada durante las últimas décadas por diversísimas cuestiones). Una obra que se ha convertido, decididamente, en clásica.

No menos radical para la consecución de este escrito benjaminiano ha sido, sin lugar a dudas, la lectura de *Filosofía del dinero* de Georg Simmel, cuya publicación data de 1900. Si bien la crítica ha pautado, con diversas inflexiones, que la influencia concreta se torna evidente en la escritura tardía, esto es, en la *Obra de los Pasajes*, puesto que Benjamin cita a Simmel repetidas veces, no menos destacables son los rastros legibles en *Kapitalismus als Religion* de un libro como *Filosofía del dinero*, que Benjamin admiraba e incluso defendía de “la mirada envidiosa” de Theodor Adorno, quien se mostraba, como sabemos, sumamente crítico con la obra del berlinés. En el prefacio a *Filosofía del dinero*, la posición de Simmel con respecto a la línea trazada por Karl Marx mostraba una doble perspectiva: si, por un lado, no dejaba de inscribir su obra en la estela del materialismo histórico “de forma

tal que mantenga el valor explicativo de la importancia de la vida económica”, por el otro, al no desatender que las formas económicas eran, a su vez, el resultado de corrientes más profundas, de cuestiones psicológicas y también metafísicas, ponía las bases sobre las que habrían de sostenerse muchos de los trabajos crítico-filosóficos de las generaciones posteriores. En efecto, Simmel explica que este modo de ver y concebir el legado marxiano –lo que le valió que la suya fuera sindicada como una filosofía carente de sistema y de rigor y claridad conceptuales– respondía a una lógica de “la reciprocidad sin fin” ya que, según su hipótesis, la unidad de las cosas es inalcanzable para el conocimiento pero no las conexiones entabladas entre ellas, conexiones de oposición y de “enredo”, escribe Simmel, un vocablo que introduce el azar y admite la resquebrajadura de un sistema que se torna en alguna medida insuficiente a la hora de las explicaciones. Los lineamientos expuestos en el prefacio obtienen así un definido valor metodológico que sostiene toda la arquitectura del libro, pero es la analítica deslumbrante que Simmel desarrolla a lo largo de *Filosofía del dinero* el abrevadero real de aquellos pensadores que, tan certeramente, Esteban Vernik (2010: 7-8) llamó *marxistas protoexistencialistas*, entre los que cuenta a Georg Lukács, Sigfrid Krakauer, Bloch y Benjamin. Lo que el trabajo crítico de Simmel realiza no es otra cosa que, siempre en la estela de Marx, un análisis de la vida cotidiana en la sociedad capitalista, a través de una aguda mirada psico-sociológica, capaz de hacerle caer el velo a cada cosa expuesta al ojo avizor del análisis. Así como el enredo aparecía como una de las figuras-clave de su metodología de la reciprocidad infinita, así también Simmel aparece, como contrapartida, como el filósofo desenredador, el filósofo capaz de separar la paja del trigo y mostrar las conexiones secretas y profundas entre las cosas. Ese poder analítico y despejador (Habermas escribió que el berlinés contaba a su favor con las antenas más agudas de la época) se contrapesa con la agudeza y la atención que sólo un sujeto cosmopolita como Simmel podía desarrollar sin por ello convertirse en visionario o en profeta de los tiempos modernos, aun cuando sus análisis resultaran con el tiempo certeros y precisos.

Muchas son las “afinidades electivas” entre *Filosofía del dinero* y *Kapitalismus als Religion*. En principio, es Simmel el primer filósofo de la modernidad urbana –en el sentido inaugurado por Charles Baudelaire en los umbrales de la modernidad– pero, sobre todo, el que teoriza sobre el tipo de economía de la sociedad generada por el Capitalismo: economía dineraria, la llama el berlinés; es así como el dinero, la mercancía de las mercancías, deviene el rasero nivelador de todas las cosas, además de afianzarse como el equivalente general en las lógicas del intercambio. Lo fundamental, sin embargo, radica en el hecho de que el dinero se convierte en el signo más rotundo de la creciente racionalización de la vida moderna que va ganando terreno de manera progresiva, a tal punto que invade y penetra en todas las esferas de la vida cotidiana. Recordemos que Krakauer afirma que Simmel es quien más lejos llegó en el intento por captar la totalidad de la vida moderna. La imagen del dinero, omnímoda, que se va adueñando paulatina pero eficazmente de todos los espacios, incluidos los interiores (Simmel elige ahora la imagen de *la araña* “que teje la red de la sociedad”), es el sustrato de la función que Benjamin le adjudica a los billetes, los *Banknoten*, y que compara, de un modo sorprendente, en el escrito que nos ocupa, con las estampitas religiosas. Es cierto que Benjamin no concreta la comparación, sino que sólo la enuncia, pero no lo es menos el hecho de que la contigüidad entre Cristianismo y Capitalismo, tan elocuente en el paralelismo figurático de billetes y estampas, echa raíces (se arraiga) en el suelo abonado del libro de Simmel. El diagnóstico de este acerca de la Modernidad consistía en ser un tiempo –la estela de Nietzsche es más que evidente– signado (resignado) por la “retirada de Dios”, el síntoma más palpable de que el individuo está inmerso en el proceso de Secularización, ya que para Simmel, la religión ha venido perdiendo poder sobre las almas pero estas, imbuidas en una sociedad disgregadora y dispersiva debido a la cultura objetiva que se sostiene y se alimenta de la tecnificación de la vida, no dejan de sentir nostalgia todavía por “un fin último” proveedor de aquella unidad tan buscada y nunca conseguida. Otra vez la bivalencia simmeliana: pérdida de lo religioso y, sucedáneamente, desesperada tentativa por recuperar el paraíso perdido prometido por el Cristianismo. La teoría de una Eudemonía en Simmel, que la vida moderna vuelve imposible alcanzar, no implica en absoluto su cancelación como

búsqueda interior; y tampoco, a decir verdad, opaca o confunde la nítida orientación del análisis por parte de Simmel acerca de las formas de vida en una sociedad capitalista: su pronóstico consiste en poner de manifiesto que el Capitalismo ahondará, con el correr de los años, las diferencias insalvables entre los ricos y los pobres. Es este balance crítico, fruto de su análisis e interpretación, el que aproxima a Simmel y Benjamin en cuanto a la relación entre Cristianismo y Capitalismo, aun cuando este último radicalice aun más las diferencias entre ellos para proponer nada menos que la sustitución de uno por el otro. Bajo la figura de la metamorfosis, la imagen elegida por Benjamin es la del parásito, cuyas significaciones en relación con el mundo del trabajo son más que evidentes: si el Capitalismo, en la lección simmeliana, no hará en el futuro otra cosa que enriquecer más al rico y empobrecer más al pobre (un atentado escandaloso contra las promesas de bienaventuranza de las parábolas cristianas), en el tiempo en el que escribe Benjamin –pensemos que tan sólo los separan, aproximadamente, veinte años– no solamente se cumple el pronóstico sino que, mediante un juego de las sustituciones casi siniestras –en el sentido freudiano de lo *unheimlich*– ya ha tenido lugar. Esto sucede desde el momento en que, parasitariamente, el devenir religión del Capitalismo no disimula el hecho aberrante de que ya no hay descanso y la vacancia de ocio, donde la fiesta huelga, tampoco puede reencauzarse hacia la esfera de la creación, porque todo es redituable si aceptamos, maquínicamente, ofrecer el tiempo libre a una producción constante, sin interrupciones, sin fiestas de guardar, sin descanso alguno. De lo contrario, el lucro cesante se volverá contra los hombres que trabajan, como un castigo divino, pero sólo contra los que trabajan, porque la asimetría sustancial del Capitalismo en cuanto a la distribución de los bienes vale únicamente para el proletariado: la plus-valía –lo sabemos– no se reparte. De hecho, los efectos de la secularización no pueden ser más claros en el análisis benjaminiano de este fragmento.

---

## EL CAPITALISMO COMO RELIGIÓN<sup>1</sup>

por Walter Benjamin

---

En el capitalismo puede reconocerse una religión. Es decir: el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de los mismos cuidados, tormentos y desasosiegos a los que antaño solían dar una respuesta las llamadas religiones. La demostración de esta estructura religiosa del capitalismo –no sólo, como opina Weber, como una formación condicionada por lo religioso, sino como un fenómeno esencialmente religioso– derivaría aún hoy en una polémica universal desmedida. No podemos estrechar aún más la red en la que nos encontramos. No obstante, más tarde observaremos este aspecto.

Tres rasgos, empero, son reconocibles, en el presente, de esta estructura religiosa del capitalismo. En primer lugar, el capitalismo es una pura religión de culto, quizás la más extrema que jamás haya existido. En él, todo tiene significado sólo de manera inmediata con relación al culto; no conoce ningún dogma especial, ninguna teología. Bajo este punto de vista, el utilitarismo gana su coloración religiosa. Esta concreción del culto se encuentra ligada a un segundo rasgo del capitalismo: la duración permanente del culto. El capitalismo es la celebración de un culto *sans [t]rêve et sans merci*.<sup>2</sup> No hay ningún “día de semana”<sup>3</sup> [,] ningún día que no sea festivo en el pavoroso sentido del despliegue de toda la pompa sagrada [,] de la más extrema tensión de los fieles. Este culto es, en tercer lugar, gravoso.<sup>4</sup> El capitalismo es, presumiblemente, el primer caso de un culto que no expía la culpa, sino que la engendra. Aquí, este sistema religioso se arroja a un movimiento monstruoso. Una monstruosa conciencia de culpa que no sabe cómo expiarse apela al culto no para expiarla, sino para hacerla universal, inculcarle la conciencia, y finalmente sobre todo incluir al Dios mismo en esa culpa [,] para finalmente interesarlo a él mismo en la expiación. Esta no debe esperarse, pues, en el culto, ni tampoco en la Reforma<sup>5</sup> de esta religión, que debería poder aferrarse a algo seguro en sí misma, ni en la renuncia a ella. En el ser de este movimiento religioso, que es el capitalismo [,] reside la perseverancia hasta el final [,] hasta la completa inculpación de Dios, el estado de desesperación mundial en el que se deposita justamente

---

<sup>1</sup> El título está tomado más o menos directamente del *Thomas Münzer* de Bloch, quien en el capítulo dedicado a Calvino, sostiene que este se había dedicado a “destruir completamente” el cristianismo y a introducir “los elementos de una nueva ‘religión’, la del capitalismo” (Löwy 2006: 203).

<sup>2</sup> “Sin tregua y sin misericordia”. En francés en el original. En este único caso, el agregado entre corchetes nos corresponde y se distancia de la versión editada por Tiedemann y Schweppenhäuser. Uwe Steiner ha sugerido que en lugar de “sans trêve et sans merci” [“sin sueño y sin misericordia”], como han leído los editores del fragmento tal como está contenido en los *Gesammelte Schriften* de Benjamin, debería leerse “sans trêve et sans merci”, sin tregua y sin misericordia, como aquí se indica (1998: 156-157). En las notas a la traducción al inglés, Chad Kautzer sostiene también esta posición que fundamenta señalando que “sin tregua y sin misericordia” remitiría al sexto principio en el decálogo de la caballería medieval de acuerdo a su catalogación en el siglo XIX por parte de Leon Gautier. Este sexto principio “refiere al método del caballero medieval en la lucha contra los infieles, y está en consonancia con la descripción del desarrollo del capitalismo por parte de Benjamin y con el tratamiento de la Cristiandad y el capitalismo en las *Réflexions sur la violence* de George Sorel que Benjamin cita más tarde en este manuscrito” (Kautzer, en Benjamin 2005: 262). La traducción inglesa de Livingstone, la española de Rosas y la portuguesa de Marques Araújo optan por “sans trêve et sans merci”.

<sup>3</sup> Löwy observa la ironía contenida en el enunciado, que retoma el argumento weberiano del control permanente sobre la conducta de vida que el Calvinismo llevará al extremo, dado que “los capitalistas puritanos abolieron la mayor parte de los días feriados católicos, considerados como un estímulo para la ociosidad. Así, en la religión capitalista, cada día ve el despliegue de la ‘pompa sagrada’, es decir, de los rituales de la bolsa y de la fábrica” (2006: 207-208).

<sup>4</sup> El término utilizado por Benjamin, de una importancia medular para lo esbozado en este fragmento, es *verschuldend*, donde *Schuld* puede traducirse por “culpa” y “deuda”, y en realidad significa ambas cosas al mismo tiempo. Cuando en la oración siguiente se habla de “culpa”, el sentido de la “deuda” pecuniaria sigue gravitando en el término *Schuld*. La traducción inglesa de Rodney Livingstone opta en este pasaje por la paráfrasis “the cult makes guilt pervasive”, aclarando en nota al final del texto el juego con ambos sentidos. Como se puede leer más adelante y se ha observado en la introducción, el mismo texto observa explícitamente el carácter demoníaco de esta ambigüedad, y hace de ella una de sus líneas de sentido fundamentales.

<sup>5</sup> *Reformation* alude aquí al proceso secularizador de la Reforma protestante, y por eso es traducido con mayúsculas. Más adelante, donde traducimos *reforma* con minúsculas, estamos traduciendo *Reform*, que tiene el sentido más amplio de reforma en general, sin marca histórica específica.

la *esperanza*. Allí reside lo históricamente inaudito del capitalismo: en que la religión ya no es la reforma del ser, sino su destrucción. La expansión de la desesperación al rango de condición religiosa del mundo, de la cual debe esperarse la curación. La trascendencia de Dios ha caído. Pero no está muerto, está incluido en el destino humano. Este tránsito del planeta hombre a través de la casa de la desesperación en la absoluta soledad de su senda es el *ethos* que define Nietzsche. Este hombre es el superhombre, el primero que comienza a practicar de manera confesa la religión capitalista. Su cuarto rasgo es que su Dios debe ser mantenido oculto, sólo el cenit de su inculpación podrá ser invocado. El culto es celebrado ante una deidad no madurada, cada representación de ella, cada pensamiento que se le dedica, vulnera el secreto de su maduración. La teoría freudiana pertenece también al dominio sacerdotal de este culto. Lo reprimido, la representación pecaminosa, es –por una analogía más profunda y aún por iluminar– el capital, que grava intereses al infierno del inconsciente.

El tipo del pensamiento religioso capitalista se encuentra magníficamente pronunciado en la filosofía de Nietzsche. El pensamiento del superhombre coloca el “salto” apocalíptico no en la conversión, en la expiación, en la expurgación, en la penitencia, sino en el incremento discontinuo aunque aparentemente constante, que estalla en el último tramo. Por ello es que el aumento y el desarrollo en el sentido de un “non facit saltum” son inconciliables. El superhombre es aquel que ha arribado sin conversión,<sup>6</sup> el hombre histórico, el que ha crecido atravesando el cielo. Esta explosión del cielo a través de una condición humana aumentada, que es y permanece en lo religioso (también para Nietzsche) como inculpación[,] fue prejuizado por Nietzsche.<sup>7</sup> Y de manera similar Marx: el capitalismo sin conversión deviene, con el interés y los intereses acumulados, que como tales son una función de la culpa (obsérvese la demoníaca ambigüedad de este concepto), socialismo.

El capitalismo es una religión hecha de mero culto, sin dogma.

El capitalismo –como se evidenciará no sólo en el Calvinismo, sino también en las restantes direcciones de la ortodoxia cristiana– se ha desarrollado en Occidente como parásito del Cristianismo, de tal forma, que al fin y al cabo su historia es en lo esencial la historia de su parásito, el capitalismo.

Comparación entre las imágenes de santos de las diversas religiones, por un lado, y los billetes de banco de los diferentes Estados, por el otro.<sup>8</sup>

El espíritu que habla desde la ornamentación de los billetes bancarios.

Capitalismo y derecho. Carácter pagano del derecho Sorel y sus *Réflexions sur la violence* p 262<sup>9</sup>

Superación del capitalismo a través del desplazamiento Unger Política y metafísica<sup>10</sup>

<sup>6</sup> La palabra utilizada por Benjamin en este caso es *Umkehr*, que significa tanto “conversión” (religiosa) como “inversión” (de la marcha), “regreso” o “vuelta atrás”. Hamacher prefiere este segundo sentido para su interpretación: “Es una inversión que no es *metanoia* o penitencia, sino antes un alejarse de la culpa que emerge del propio movimiento inmanente de esta. *Umkehr* es el volverse contra sí misma “propio” de la culpa” (Hamacher 2002: 99). Löwy, por el contrario, prefiere el sentido de “conversión” que aquí adoptamos, más preciso en la traducción francesa (“sans se convertir”) (2006: 213). La traducción inglesa de Kauzer opta por la forma más general “without changing”. Schöttker observa en este pasaje la alusión al eterno retorno (*ewige Wiederkehr*) vinculado a la idea del Superhombre (*Übermensch*) nietzscheano, alusión que resuena en el término en cuestión aquí, aunque –aclara el autor– Benjamin no se extiende sobre esta relación (2005: 72).

<sup>7</sup> El verbo alemán es aquí “präjudizieren”. Interesa señalar en este caso la divergencia en las opciones tomadas por otras traducciones. En la versión de Chad Kautzer, por ejemplo, se traduce como “prejudged”, pero se aclara entre corchetes “predico” [preached], que es la opción adoptada en la traducción al portugués (“Nietzsche pregou...”), mientras la francesa de Jouanlanne y Poirier opta por la primera variante (“Nietzsche a porté préjudice...”).

<sup>8</sup> En el volumen editado por Dirk Baecker bajo el mismo título que lleva el fragmento en cuestión, Birger P. Priddat (2003) toma la propuesta de Benjamin en esta línea para desarrollar un interesante trabajo sobre las alegorías de la religiosidad civil burguesa en los billetes de banco de los siglos XIX y XX. En *Einbahnstraße*, más precisamente en el pasaje denominado “Contaduría”, Benjamin insiste sobre esta idea, sugiriendo la necesidad de un libro que contuviera un análisis descriptivo tan satírico como objetivo de los billetes de banco, puesto que en ningún otro lugar más que en “estos documentos” el capitalismo “se comporta cándidamente en su santa seriedad”. Todo el ornamento y la imaginería monetaria constituiría así “un mundo en sí mismo: arquitectura de las fachadas del infierno”.

<sup>9</sup> Sorel, Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Rivière, 1906. La teoría de la huelga general desarrollada por Sorel en este volumen se encontraría en el centro de las reflexiones de Benjamin en “Sobre la crítica de la violencia” (“Zur Kritik der Gewalt”) (1921). Ediciones en español: *Reflexiones sobre la violencia*. Traducción de Augusto Vivero, Madrid, Francisco Beltrán, 1915; Santiago de Chile, Ercilla, 1935; traducción de Florentino Trapero, Madrid, Alianza, 1976.

<sup>10</sup> Unger, Erich, *Politik und Metaphysik*, Berlin, Verlag David, 1921. El trabajo de Unger también sería de especial importancia en “Zur Kritik der Gewalt”. Benjamin consideraba a este libro “el escrito sobre política más significativo de esta época” (GS II-3: 944). Lo que aquí se traduce como “desplazamiento” es el alemán *Wanderung*, literalmente “paseo, camino a pie”. Como

Fuchs: estructura de la sociedad capitalista, o algo similar<sup>11</sup>

Max Weber: Ensayos reunidos sobre sociología de la religión 2 tomos 1919/20<sup>12</sup>

Ernst Troeltsch: Las enseñanzas sociales de las iglesias y grupos cristianos (Ges. W. I 1912)<sup>13</sup>

Landauer: Llamado al socialismo p 144<sup>14</sup>

Las preocupaciones: una enfermedad del espíritu<sup>15</sup> que pertenece a la época capitalista.

Falta de salida espiritual (no material) en la pobreza, la vagancia, la mendicidad, el monacato. Un estado tan desprovisto de salidas resulta gravoso. Las “cuitas” son el índice de la conciencia de culpa de esta falta de recursos. Las “preocupaciones” surgen del temor a la falta de recursos a nivel comunitario, ya no individual.

El Cristianismo del tiempo de la Reforma no propició el ascenso del capitalismo, sino que se transformó en el capitalismo.

Habría que investigar en principio, metódicamente, a qué conexiones con el mito ha accedido el dinero en el curso de la historia, hasta que pudo apropiarse de tantos elementos míticos del Cristianismo como para constituir el propio mito.

Wergeld<sup>16</sup> / Thesaurus de las buenas obras / Salario que se le adeuda al *sacerdote* [.]. Plutón como dios de la riqueza.

Adam Müller: Discursos sobre la elocuencia 1816 p. 56 ss.<sup>17</sup>

Conexión del dogma de la naturaleza disolvente y en esta propiedad al mismo tiempo redentora del saber con el capitalismo: el balance como el saber que redime y liquida.

Contribuye al conocimiento del capitalismo como una religión imaginarse que el paganismo originario –más próximo a la religión– comprendió, con seguridad, la religión no tanto como un interés “moral” “elevado”, sino como el interés práctico más inmediato, que, en otras palabras, tenía tan poca noción de su Naturaleza “ideal” “trascendente” como el

informa Löwy, el texto de Unger habla de la *Wanderung der Völker* (migración de los pueblos) como solución radical para salir del capitalismo alternativa a la guerra civil (2006: 214). La única salida del capitalismo, de acuerdo con el autor, estaba poniéndose fuera de su alcance. De acuerdo con Uwe Steiner, el radicalismo consecuente que predicaba Unger “no sólo acentúa la falta de salidas de este culto que se autopropetúa, tal como el fragmento de Benjamin describe el capitalismo. También pretende superar el capitalismo oponiéndole una escena religiosa originaria: el éxodo de Israel de Egipto en el Antiguo Testamento” (1998: 166).

<sup>11</sup> Löwy identifica aquí al autor como “un certain Bruno Archibald Fuchs”. El libro, *Der Geist der Bürgerlich-Kapitalistischen Gesellschaft* (“El espíritu de la sociedad capitalista burguesa” y no la estructura, como refiere Benjamin, Munich/Berlin, 1914), contendría un intento (vano, según Löwy) de polemizar con Weber demostrando que los orígenes del mundo capitalista se encontrarían ya en el ascetismo de las órdenes monásticas y en la centralización papal de la Iglesia medieval (Löwy 2006: 210).

<sup>12</sup> Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen, Mohr, 1920-1921. *Ensayos de filosofía de la religión*, trad. de José Almaraz y Julio Carabaña, Madrid, Taurus, 1984.

<sup>13</sup> Troeltsch, Ernst, *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen. Gesammelte Schriften*, Bd. I, Tübingen, Scientia Aalen, 1912.

<sup>14</sup> Landauer, Gustav, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlin, Paul Cassirer, 1911. *Incitación al socialismo*, trad. de Diego A. de Santillán, Buenos Aires: Américalee, 1947.

<sup>15</sup> Benjamin habla aquí de “Geisteskrankheit”, que más precisamente significa “demencia” o “enajenación”. En la versión inglesa, Chad Kautzer traduce “mental illness”. Creemos más adecuada aquí la traducción literal “enfermedad del espíritu” (similar a la adoptada en la versión portuguesa de Jander de Melo Marques Araújo, “uma doença do espírito”, más tenue en español, aunque no deben perderse de vista sus resonancias inmediatas).

<sup>16</sup> De acuerdo con el diccionario de los hermanos Grimm (tomo 29, col. 320-322), el *Wergeld* (o *wergild*) es una multa destinada a encontrar un sustituto jurídico para evitar las venganzas de sangre. Estos remontan el término a la raíz germánica \*wera- (< \*wira-, indoeuropeo \*uīro-s) ‘hombre’ y \*gelda ‘compensación, servicio’. El término puede encontrarse en alto alemán antiguo en fechas tan tempranas como el siglo VIII y equivaldría a la ‘satisfacción’ que se encuentra en Tácito. El *Wergeld* no fue comprendido, así, desde el comienzo como una pena, sino que representaba un equivalente contractual de la deshonra sufrida por la familia, clan o grupo del asesinado. En la Edad Media, de acuerdo con los Grimm, el pago al agredido o a sus parientes fue progresivamente desplazado por el pago a la fuerza pública, con lo cual el *Wergeld* asumió el carácter de una multa oficial. El monto a abonar se determinaba de acuerdo al status social del occiso, más raramente de acuerdo a la fama del autor del crimen. Originalmente válido sólo para hombres aptos para la guerra, luego fue fijado también para mujeres, niños y hasta para algunos animales; también las heridas y los agravios podían expiarse con el pago de una parte de la suma establecida para la víctima en cuestión. Desde luego, el monumental trabajo de los hermanos Grimm se extiende en detalles históricos y filológicos no desprovistos de interés, aunque ociosos en este espacio. Simmel, en su *Philosophie des Geldes*, encontraba en este concepto una de las manifestaciones más tempranas y curiosas del intento de encontrar una tarifa monetaria precisa para el valor de la vida humana. Esta suma pagada por la muerte de un hombre se convierte en unidad monetaria, y la conclusión de Steiner (quien por otra parte trae a cuento la referencia a Simmel), con Benjamin, es que “así, el dinero se deja concebir no sólo como expresión de una deuda económica neutra, sino asimismo como *memento* de una deuda que involucra la vida y la muerte de un hombre” (1998: 161). En un trabajo posterior, Steiner vuelve sintéticamente sobre el fondo filológico del concepto, para señalar cómo con este el fragmento benjaminiano recuerda “el complejo a la vez económico y sacro-jurídico de representaciones con las cuales la culpa y el dinero están vinculados desde tiempos inmemoriales” (2003: 41). Finalmente, la traducción de Omar Rosas, y a tono con ella la portuguesa abajo señalada, prefieren traducir la expresión como “el precio de la sangre”. Preferimos aquí mantener el nombre alemán, dado que en el texto mismo puede leerse como cita o referencia de orden erudito y filológico. En la traducción inglesa de Kautzer se acentúa esta opción al optar por la forma más antigua “Wergild”.

<sup>17</sup> Adam Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, Leipzig, Göschen, 1816.

capitalismo actual, y veía antes en el individuo de su comunidad irreligioso o de otro credo un miembro certero de la misma exactamente en el sentido en el que la burguesía de hoy lo ve en sus integrantes no productivos.

Traducción del alemán y notas de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis

#### Fuente

Benjamin, Walter (1985). "Kapitalismus als Religion", *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, tomo VI, 1; 100-103.

#### Otras traducciones consultadas

"Capitalism as Religion", trad. de Rodney Livingstone, Walter Benjamin (1996). *Selected Writings 1913-1926*, editado por Michael Jennings y Marcus Bullock, Harvard University Press, 288-291.

"Capitalism as religion", traducción al inglés y notas de Chad Kautzer, en: Eduardo Mendieta (ed.). *The Frankfurt School On Religion: Key Writings by the Major Thinkers*, London & New York: Routledge, 2005, 359-262.

"Capitalismo como religião", traducción al portugués y notas de Jander de Melo Marques Araújo, *Revista Garrafa*, UFRJ, N° 23, enero-abril 2011.

[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo\\_capitalismocomo.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf)

« Le capitalisme comme religion », traducción al francés de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Walter Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Paris, PUF, 2000, 111-113.

Existe una traducción española de Omar Rosas (2008), accesible en internet, donde es catalogada como "free, unpublished translation"

([http://fundp.academia.edu/OmarVRosas/Papers/538833/EI\\_capitalismo\\_como\\_religion\\_Walter\\_Benjamin\\_](http://fundp.academia.edu/OmarVRosas/Papers/538833/EI_capitalismo_como_religion_Walter_Benjamin_))

#### Bibliografía citada

Agamben, Giorgio (2005). "Elogio de la profanación", *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 95-119.

Arendt, Hannah (2006 [1968/71]). "Walter Benjamin". Schöttker & Wizisla 2006: 45-97.

Baecker, Dirk (ed.) (2003). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Baecker, Dirk (2003). "Einleitung", Baecker (ed.) (2003): 7-13.

Benjamin, Walter (1974-1991). *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 7 tomos.

Bolz, Norbert (2003). "Der Kapitalismus: Eine Erfindung von Theologen?", Baecker (ed.) (2003): 187-207.

Forster, Ricardo (1997). *El exilio de la palabra. Ensayo en torno a lo judío*. Santiago de Chile, Universidad Arcis/Lom.

Grimm, Jacob & Wilhelm (1854-1960). *Deutsches Wörterbuch*. 16 tomos en 32 vols. Leipzig: S. Hirzel. Edición digital en <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb>

Gutiérrez Girardot, Rafael (2000). "César Vallejo y Walter Benjamin", *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana Editorial, 145-173.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2005). "Dos naufragios en el mar incógnito de Walter Benjamin", *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*; N°1/2, junio de 2005, 106-111.

Hamacher, Werner (2002). "Guilt history. Benjamin's sketch 'Capitalism as religion'". *diacritics*, vol. 32, n° 3-4; 81-106.

\_\_\_\_\_ (2003). "Schuldgeschichte. Benjamins Skizze 'Kapitalismus als Religion'". Baecker (ed.) (2003): 77-119.

Herlinghaus, Hermann (2009). *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave MacMillan.

Jennings, Michael (2004). "Walter Benjamin and the European avant-garde" en: Ferris, David (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press: 18-34.

- Lindner, Burkhardt (2003). "Der 11.9.2001 oder Kapitalismus als Religion" en: Müller Schöll, Nikolaus (ed.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de la historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2006). "Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber", *Raisons politiques* 2006/3, N° 23: 203-219.
- \_\_\_\_\_ (2010). "Anticapitalist readings of Weber's *Protestant Ethic*: Ernst Bloch, Walter Benjamin, György Lukacs, Erich Fromm", *Logos. A Journal of Modern Society and Culture*, vol. 9/1. www.logosjournal.com
- Priddat, Birger P. (2003). "'Geist der Ornamentik', Ideogrammatik des Geldes: Allegorien bürgerlicher Zivilreligion auf Banknoten des 19. und 20. Jahrhunderts". Baecker (ed.) (2003): 19-34.
- Rasch, William (2003). "Schuld als Religion". Baecker (ed.) (2003): 249-264.
- Schöttker, Detlev (2005). "Kapitalismus als Religion und seine Folgen. Benjamins Deutung der kapitalistischen Moderne zwischen Weber, Nietzsche und Blanqui" en: Witte, Bernd y Ponzi, Mauro (eds.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag: 70-81.
- Schöttker, Detlev & Erdmut Wizisla (2006). *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1989). *Philosophie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Steiner, Uwe (1998). "Kapitalismus als Religion. Anmerkungen zu einem Fragment Walter Benjamins". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N° 72: 147-171.
- \_\_\_\_\_ (2003). "Die Grenzen des Kapitalismus. Kapitalismus, Religion und Politik in Benjamins Fragment 'Kapitalismus als Religion'". Baecker (ed.) (2003): 35-59.
- Vernik, Esteban (2010). *Simmel. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Weigel, Sigrid (2008). *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt: Fischer.

---

#### RESUMEN

Se trata de la traducción de un boceto de Walter Benjamin escrito probablemente en 1921, nunca finalizado como ensayo independiente y que no forma parte de ningún libro y cuya temática, tal como lo indica claramente el título, consiste en entender el funcionamiento del capitalismo como una religión, sobrepasando la tesis weberiana acerca de la ética protestante y el origen del capitalismo, para formular una serie de hipótesis y propuestas que hoy vuelven a impulsar el debate crítico. La traducción propiamente dicha viene antecedida por un estudio introductorio y, al mismo tiempo, se añade una serie de notas crítico-filológicas que los traductores consideran necesarias para la lectura crítica de este esbozo benjaminiano acerca de las relaciones entre capitalismo y cristianismo.

Palabras clave: Walter Benjamin – capitalismo – religión – secularización – traducción

#### ABSTRACT

This is a Spanish translation of a sketch by Walter Benjamin, probably written in 1921, which was never finished as an individual essay nor incorporated to any of Benjamin's books. The essay's main issue, as its title clearly indicates, consists in understanding how capitalism functions as a religion, refining Max Weber's famous thesis on Protestant ethic and the rise of capitalism even further, in order to formulate several hypotheses and proposals that have stimulated critical debate up to today. The text of the translation is accompanied by a critical introduction and some philological-critical endnotes that the translators considered helpful for an accurate reading of this early sketch by Walter Benjamin about the relationship between capitalism and Christianity.

Key words: Walter Benjamin – capitalism – religion – secularization – translation

**Asteriscos**

\* Ana María Zubieta (comp.). *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2014, 322 p.

*Mapas de la violencia* traza un recorrido que nos introduce en uno de los fenómenos del presente que ha despertado mayores desafíos teóricos, filosóficos, políticos y artísticos. Ana María Zubieta compila una serie de artículos de investigación sobre la violencia y ofrece una guía de citas teóricas de autores insoslayables en la construcción del pensamiento crítico que ha dominado un debate crucial a lo largo de todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI. Así, son convocados Georges Bataille, Hannah Arendt, Frantz Fanon, Roland Barthes, Michel Foucault, Pilar Calveiro, Jacques Rancière, entre otros, para conformar una constelación teórica, una apertura hacia diferentes formas de reflexión e intervención sobre las producciones culturales, artísticas, literarias y filosóficas que giran en torno al problema de la violencia. Desde esta perspectiva y tomando en consideración tanto la guerra, la conquista, la colonización, la descolonización, el totalitarismo y las violencias de Estado, como así también, la coacción a través de la lengua, la ideología, la industria cultural y los dispositivos de control y disciplinamiento de los cuerpos, *Mapas de la violencia* propone diversas miradas que echan luz sobre posibles formas de resistencia, transgresión, desnaturalización del orden dado ofreciendo una teorización que transita por el vínculo (siempre inestable y problemático) entre lo fáctico y lo ficcional, entre lo real, lo imaginario y lo simbólico. En estas aproximaciones se indagan diferentes modos de concebir y representar la violencia a través de relatos, imaginarios y configuraciones que ponen en discusión uno de los problemas centrales del presente. La investigación y la escritura sobre la violencia en la filosofía, la teoría literaria, el arte y la literatura crean un espacio de diálogo que habilita una gran diversidad de cruces y lecturas. En este sentido, *Mapas de la violencia* nos acerca una serie de trabajos intensos e inquietantes que despliegan una cartografía amplia y actual de un territorio que puede ser transitado a través de múltiples recorridos.

El libro ofrece varias líneas de entrada, la primera nos introduce en ciertas discusiones teóricas desarrolladas por varios autores cuyos aportes han sido fundamentales para la construcción de una reflexión crítica sobre la violencia a lo largo del siglo XX. Gisela Fabbian propone un acercamiento al pensamiento de Georges Bataille, un análisis muy interesante sobre la obra de un pensador que ha echado luz sobre ciertas formas de opresión naturalizadas en el orden de la racionalidad económica, política y científica. El erotismo, el arte y el sacrificio instauran una violencia soberana, un derroche, un gasto improductivo que transgrede la ley y las prohibiciones y quiebra el orden utilitario. Fabbian interpreta la importancia que la "escena del pozo" de Lascaux cobra en Bataille como reapropiación del hombre de su condición humana primordial a partir de un acercamiento al ritual festivo y al mundo sagrado.

Maximiliano Crespi ofrece un análisis que articula de manera clara y productiva categorías centrales provenientes de diferentes etapas del pensamiento de Roland Barthes. Crespi nos introduce en ese método barthesiano que consiste en estar a la escucha de las fuerzas que pueblan el lenguaje, con el objetivo de desmontar una estructura de poder en el que las mitologías adquieren las formas fantasmagóricas que configuran los imaginarios sociales. A través de la desarticulación del yo y la idea del vivir-juntos, Crespi presenta esa suerte de dialéctica suspendida que significa vivir con la violencia y con la no-violencia, "un espacio heterotópico habitable, una posibilidad de vida capaz de acoger al otro en su diferencia" (39).

Diego Martínez Bardal plantea un desafío sumamente significativo para pensar la violencia en el presente. Su propuesta parte de la categoría de dispositivo que Michel Foucault ha desarrollado hacia finales de la década del setenta y principios de los ochenta, con el objetivo de reflexionar sobre los interrogantes que ha despertado el surgimiento de nuevas tecnologías de control, plantea posibles formas de desujeción en una sociedad cada vez más vigilada donde el imperativo de la seguridad se ha hecho extensivo mediante un panóptico globalizado.

El artículo de Rebeca Canclini recupera ciertas categorías del pensamiento de Arendt y Benjamin para teorizar sobre el vínculo siempre problemático entre la violencia y el poder. Canclini distingue sus diversas formas (la violencia social, la contra-violencia, la violencia como agresión, la violencia fundadora y la violencia conservadora) y propone la apertura de un espacio de diálogo mediante ciertas narrativas de la violencia orientadas hacia la construcción de sentido comunitariamente. Es precisamente en este punto en el que interviene el trabajo de Omar Chauvié analizando el surgimiento en la década del ochenta de expresiones colectivas, como ser, las revistas culturales, el fanzine, el grafiti, la revista mural, etc. Frente al silenciamiento y la opresión de última dictadura militar, aparecen en diferentes ciudades argentinas nuevas formas de comunicación a través de redes que propician la multiplicidad de voces y la construcción de un espacio comunitario.

Se presenta aquí un desafío teórico que el análisis de Helen Turpaud Barnes desarrolla con gran lucidez refiriéndose al colectivo LGTTBI (colectivos de lesbianas, gays, travestis, transexuales, bisexuales e intersexuales), la crónica de Pedro Lemebel "La noche de los visones" y la novela de Tristan García *La mejor parte de los hombres: ¿de qué manera los ilegalismos y las minorías que subvierten y dislocan la legalidad del Estado pueden sostener una resistencia frente a la absorción de la ética multiculturalista que sólo reconoce la diferencia en la medida en la que se adecua al orden consensuado?* Ana Vidal recompone, en este sentido, el imaginario de principios de los años setenta en Argentina y Latinoamérica donde el arte de la época en consonancia con el espíritu revolucionaria de la lucha armada sostenían una idea de violencia concebida como única salida posible frente a un régimen político, social y económico basado en la desigualdad y la represión.

¿Cómo representar la opresión, la tortura, la injusticia ensayando ciertas formas de resistencia a través de un pronunciamiento que no sólo muestre, exprese y denuncie sino que también active la conciencia hacia una *praxis* transformadora? Karen Garrote advierte la complejidad que la fotografía adquiere en la actualidad como consecuencia del torrente ininterrumpido de imágenes que circulan socialmente. Tomando en consideración las fotografías tomadas en los campos de concentración nazis y en la cárcel de Abu Ghraib, su artículo recupera las reflexiones de Sontag, Rancière y Butler acerca del desgaste que la repetición de imágenes atroces pueden provocar. La imagen fotográfica establece un encuadre que muestra y oculta, configura una perspectiva y ciertos marcos de interpretación que debemos decodificar e insertar en un contexto narrativo que permita construir un sentido crítico.

Myrian Bahntje estudia tres libros álbumes pertenecientes a la literatura infantil que combinan la ilustración y la narrativa para presentar un interesante territorio de reflexión sobre la guerra y la violencia. El nazismo, la violencia doméstica y el hostigamiento escolar (*bullying*), problemas comúnmente evitados por la pedagogía infantil, son abordados desde una apuesta a la metáfora visual y escrita, "desde un lenguaje de aparente sencillez pero cargados de significados que invitan al lector a poner en juego estrategias de lectura que van más allá de las ligadas a la linealidad del texto y a la espacialidad de las ilustraciones" (161).

Por su parte, Leticia Molinari analiza la obra del compositor bahiense de música contemporánea Gabriel Di Cicco. En un entramado en el que se distinguen las texturas, el interés tímbrico y la preocupación por el silencio, su obra deconstruye los patrones discursivos tradicionales desplegando una exploración de los materiales sonoros a través del tiempo. En tanto la propia discursividad musical se repliega sobre sus propios medios de expresión, Molinari interpreta *Pequeña Elegía* op.161 de Di Cicco como alternativa libertaria frente a los cambiantes entornos de la violencia. La experiencia sonora de una finitud que acontece en el tiempo acerca la música a la manifestación radical de la violencia que instaura la muerte.

La última línea de entrada que ofrece *Mapas de la violencia* nos acerca una serie de trabajos críticos que intervienen sobre las múltiples formas, lenguajes, géneros y perspectivas que adquiere la violencia en la literatura. Es una aproximación hermenéutica a diversas configuraciones de subjetividades, espacios, procesos socio-históricos que pueblan la literatura y abren un entramado discursivo y textual que permite pensar y analizar imaginarios, identidades y mitologías.

Norma Edith Crotti propone una lectura de *El interior* de Martín Caparrós que invita a la reflexión sobre las fronteras territoriales y simbólicas que atraviesan la construcción de una identidad nacional dominada por una violencia crónica. Este viaje que oscila entre el centro y la periferia, entre la ciudad y el campo despliega un recorrido por el espacio y el tiempo que es también eje de discusión en el trabajo de Fabián Ariel Wirscke sobre *¿Qué es esto?* de Martínez Estrada. Wirscke plantea un análisis muy interesante de este panfleto político que ofrece con tintes vanguardistas una interpretación del peronismo mediante la cual se entabla una confrontación ética e ideológica en el campo del discurso y la palabra. En este sentido, Virginia Claudia Martín recupera en su artículo la tradición del duelo en la cultura y la literatura argentina presentando la particularidad de un ritual legitimado y codificado que pone en escena una batalla que va desde la injuria, el “dardo lingüístico” y el deshonor hasta la agresión corporal, la muerte y la restitución de un nombre, un linaje y un estatus social. A través del análisis de la circulación y el funcionamiento de ciertas ficciones que hacen de la sangre, la clase, la etnia el punto de referencia para la legitimación de una verdad y una identidad, María Elena Torre nos presenta la complejización que la narrativa peruana ha desarrollado en el abordaje del problema de la conquista, la insurgencia indígena y la lucha revolucionaria en la década del sesenta y setenta. La literatura hace foco en la problemática del *ser nacional* postulando un sujeto mestizo, migrante, disgregado, heterogéneo que transita territorios y construye identidades en permanente cuestionamiento y mutación.

Por su parte, Claudio Dobal ofrece una lectura iluminadora acerca de la tradición de la historieta argentina deteniéndose especialmente en aquel antihéroe que representó Cazador. En el contexto del neoliberalismo de los años noventa, la introducción de un lenguaje transgresor y provocador permitió por momentos una crítica aguda a ciertas concepciones e imaginarios culturales que sostenían un sistema de poder hipócrita y excluyente. Por último, Agustín Hernandorena plantea un análisis de “Perros también” de Maximiliano Crespi adentrándose en un mundo de opresión, exclusión y violencia familiar que hacia finales del 2001 hizo eclosión mediante un derrumbamiento cultural y económico que expresó la crisis de un sistema político e ideológico.

Las reflexiones sobre estas representaciones literarias nos permiten entrar en una discusión orientada hacia la problematización y la singularización de diversas formas de violencia en el pasado y en el presente. Sin duda, estos trabajos constituyen un aporte fundamental para los estudios actuales pues renuevan las categorías y perspectivas de análisis para continuar pensando el problema de la violencia.

Bruno Nicolás Giachetti

---

Claudia Hammerschmidt. *“Mi genio es un enano llamado Walter Ego”*. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, 412 p.

La figura del genio no tiene plan, refule de manera arbitraria, como una reverberación recorre las páginas, dejándose ver para luego difuminarse en el espacio textual de una obra de fronteras lábiles como lo es la de Guillermo Cabrera Infante. De la misma manera en que Agamben intentó poner en relación, al interior de un campo de tensiones como el propio de todo sujeto, a un determinado yo con la particular manifestación de un genio, obteniendo como resultado paradójico la búsqueda de una escritura en la cual “nos individuamos como autores” para irremediamente de esa manera alejarnos de todo genio, Cabrera Infante deposita toda la potencia de su escritura en ese “umbral de toda individuación”.

Entonces, el acecho destructivo de lo genial, eso que socava toda monumentalización del autor nos presenta un problema: ¿cómo puede ser articulado a la representación aquello que justamente viene a dislocarla, o mejor, a interrumpirla o directamente a arruinarla?

Claudia Hammerschmidt lleva adelante una lectura de la obra de Cabrera Infante basada en esta pregunta. Para ello analiza las relaciones de complementariedad entre el “escepticismo lingüístico” del autor cubano y un “intento de reapropiación lingüística del mundo” a través de una “*ré-écriture* infinita”. A partir de los mecanismos discursivos mediante los cuales entra en escena, haciendo gala de su plasticidad, el lenguaje, ese “Showtime” resuena desde el incipit de *Tres tristes tigres* hasta sus mismas entrevistas, textos posteriores, críticas de cine o guiones, pues hace las veces de criterio central de la poética de Cabrera Infante.

Dicha exposición del lenguaje se sostiene en estrategias textuales de un autor “cuya autoridad nunca se constituye en una presencia plena, sino siempre en la anterioridad o posterioridad a sus artefactos”. La autoría, entonces, entendida como un intersticio que hace de lo intertextual su elemento clave, un resquicio por donde se inocular, en el cuerpo deforme de un texto sobre el que siempre se puede injertar o cercenar algo, las derivas de ese intento, similar al de La Estrella, la famosa cantante de boleros de *Tres tristes tigres*, de “hacerse un nombre”. De esta manera, se espectaculariza el lenguaje, nos dirá Hammerschmidt, mostrándonos metonímicamente no sólo una referencia a “la jerga nocturna” de La Habana prerrevolucionaria, sino que también hará hincapié en sus propias tretas, en las maneras que encuentra para engañarnos.

Y bien digo tretas, entendidas si queremos también como método: la escritura de Cabrera Infante es analizada como una constante proliferación difícil de asir en cuanto despliega, para empezar, una ausencia de inicio. Hammerschmidt se detiene en esta particularidad de *Tres tristes tigres* señalando la manera en la que cada inicio se resuelve mediante la instalación de un “in medias res” crónico, el cual repercute en cada final, haciéndolo transitorio. Así, cada comienzo deviene intertextual, altera las fronteras entre los textos, reescribe sus márgenes, haciendo del autor “un pirata sin hogar y no corsario mandado por el poder real” de la lengua. Esa proliferación como gesto fundante se apoya en la emergencia de una elipsis, de un centro vacío que hace de la narración un territorio carente de toda autoridad, ya sea la del autor mismo que viene a ordenar su ficción, ya sea la de los protagonistas del relato que se vuelven ellos mismos autores o público.

Este régimen de la reversibilidad carcome incluso la *histoire* y el *discours*, los cuales conducen ahora al engaño, a la puesta en funcionamiento de la mentira como la otra cara de la ficción. Uno de los puntos más álgidos al respecto puede encontrarse en el espesor mimético del autor de la “Advertencia” a *Tres tristes tigres*, quien anuncia su pretensión de transcripción de determinados sociolectos y dialectos cubanos. En ese apartado inicial se pone en juego una de las operaciones discursivas más interesantes: la firma del autor no se traduce en garantía de la “autoría tradicional”, sino que se la traslada hacia otro nivel, volviéndola un componente mismo de la ficción. De manera similar sucede con la “Nota final” del tal G.C.I, la cual hace tambalear el sentido de lo que hemos venido leyendo, ya que “las instrucciones prospectivas se transforman en una corrección retrospectiva” nos dice Hammerschmidt. Es decir, la original pretensión de transcribir la oralidad será negada por el mismo texto, desmintiendo a los paratextos a través de materializaciones de caligramas, juegos de palabras, dibujos, digresiones.

Somos testigos así de la “simberguensería”, como bien acota uno de los narradores de la novela en cuestión, de todo aquel que toma la palabra. Se hace del carácter engañoso de la lengua un obstáculo para cualquier tipo de comunicación, pues esta “imposibilita la congruencia entre el enunciado y su referente” nos dice la autora de este estudio crítico, indagando en este sentido en el proyecto más utópico: la (in)posible tarea de traducción de todo texto.

La acumulación de traducciones sobre un original que tiende a perderse de vista pone de manifiesto los efectos de una “máquina traductora híbrida”, la cual desestima cualquier posibilidad de una traducción entre dos lenguas, es decir, impugna de manera directa la noción de representabilidad al aludir a esta siempre a través del concepto Derrideano de “*pharmakon*”: aquello que, en tanto veneno o remedio, “posibilita e imposibilita

la duplicación”, accediendo por lo tanto a una “representación multiplicada”. Así, la acumulación de traducciones sobre un original escondido funciona como un palimpsesto que borra las diferencias entre copia y original, motivando la destrucción de todo aura, reconociendo para ello tanto la ambigüedad del lenguaje como su carácter de producto de masas, mera imitación o espejismo. Como el bastón de Mr. Campbell, “prótesis escritural” que se apoya en la memoria y el recuerdo.

Al referirnos más arriba al proyecto del nombre propio de La Estrella, nos anticipamos al procedimiento a través del cual Cabrera Infante busca someter la rigidez intrínseca de los nombres basados en cualquier tipo de referencialidad, para lo cual se apoya en una poética de los pseudónimos. “Caín”, “G.C.I”, “Pastora niño”, “Jonás”, “Job”, “Guillermito”, Hammerschmidt se detiene en cada uno, en especial en el primero de ellos en donde se pone en práctica la idea del pseudónimo como abreviación que “se convertirá retrospectivamente en marca”, en un nombre que condensa, como esas “palabras-maleta” de las que habla Bustrófedon, tanto la referencia bíblica, pasando por *Citizen Kane* de Welles e incluyendo la expresión anglosajona “raising cain” (traducible a algo así como “armando alboroto”), título también de un film de Brian de Palma. Se hace evidente una dinámica de la autodestrucción, de la “autoantropofagia del estilo” que hace de la parodia y la ironía los alborotos funcionales a la búsqueda de una puesta en crisis del nombre propio.

Se vuelve sobre esos pseudónimos como consecuencia de la impronta repetitiva que instala la “maquinaria de la republicación” de Cabrera Infante. Ante cada uno de los textos publicados se abre un abanico de posibles abordajes que hacen de ellos un espacio discursivo alejado de una clausura totalizadora, así como también de su asociación con una firma definitiva.

Al interior de esa totalidad de lo édito con la que Cabrera Infante hace de la categoría autor una instancia de constante transformación de textos anteriores hacia otros posteriores, es decir, un “proyecto continuo”, las entrevistas también tienen su lugar significativo. En esas conversaciones orales se pone en escena una parodia de sus propios enunciados, “manteniendo la conferencia o la entrevista titubeando entre la afirmación y la negación crítica”, formando un rompecabezas que se desborda sin control a través, como no podía ser de otra manera, de una reescritura persistente. De una de esas respuestas en las cuales Cabrera Infante estruja la lengua hasta hacerla casi un “trabalenguas”, como puede leerse en algún pasaje de *Tres tristes tigres*, Hammerschmidt extrae la cita que le sirve de título a su libro. Observa en ese genio “llamado Walter Ego” la distancia que trae consigo toda parodización, el epicentro del cruce entre la seriedad y el humor, de las continuas autodescripciones.

Bajo la lógica de lo provisorio y de la dispersión constante, cada texto se ve sometido a un proceso de “recontextualización retrospectiva” según el cual la autonomización del autor en esta escritura rizomática está dada por su capacidad para cercenarle a ese texto total (a la totalidad de sus obras publicadas) un fragmento que irá a parar a sus diversas antologías, como puede leerse, dice Hammerschmidt, en el prólogo a *Delito por bailar el chachachá*.

A modo de ejemplo, se trae a colación la fijación de Cabrera Infante en sus notas sobre cine, a propósito de una nueva generación de directores de cine a lo Tarantino, los cuales esgrimen como punto de origen de sus relaciones con la imagen las posibilidades de rebobinado que les ofrecía el video-tape, aspecto que Hammerschmidt no vacila en asociar con la producción estética del escritor cubano, opción técnica que le permite, como vimos, retrotraerse hacia textos ya editados, rebobinando de esta manera su obra.

Matías Di Benedetto

---

\* Roxana Patiño y Nancy Calomarde (eds.). *Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate*. Córdoba: Alción editora, 2013, 288 p.

Bajo el impulso de la sentencia de Ángel Rama “La crítica no hace las obras pero sí construye la literatura”, se gestan los trabajos de un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de Córdoba –dirigidos por Roxana Patiño y codirigidos en un período por Jorge Bracamonte y en otro por Nancy Calomarde–, realizado entre los años 2008-2011 que se publica por editorial Alción con el título *Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate*.

El proyecto en su conjunto se orienta a cuestionar las herramientas críticas con que abordamos el estudio de la literatura latinoamericana. Aborda la práctica metacrítica desde una perspectiva epistemológica en busca de poner en evidencia la potencialidad de las políticas discursivas que funcionan en la base de la mirada crítica y la interpretación literaria, su capacidad para funcionar como instancias de consagración y legitimación de obras y autores. Cada capítulo del libro encara un exhaustivo y agudo examen metacrítico sobre distintos objetos de estudio sin perder de vista la incidencia de este dispositivo discursivo en el debate sobre lo que, conforme al momento, debe entenderse como literario y más aún, sobre las problemáticas alrededor del concepto de literatura latinoamericana.

Atentos a las teorías que solventan las interpretaciones, los autores consideran la trayectoria de la crítica literaria latinoamericana desde el innegable impacto producido por la renovación teórico-crítica en las décadas del 60 y 70 hasta los primeros años del siglo XXI. En este recorrido una especial atención merecen en el libro las décadas del 80 y 90, cuando en el marco de la polémica sobre la cultura, arriban al ámbito académico los Estudios Culturales y Poscoloniales, las teorías posestructuralistas, de la Deconstrucción y la Sociocrítica, provocando lo que las editoras reconocen como un segundo proceso de internacionalización de los estudios de la literatura latinoamericana más profundo que el que se había producido en tiempos del Boom en la narrativa continental. La irrupción teórica en este período provoca un importante desplazamiento epistemológico que afecta las lecturas críticas, impacta en la resignificación de tópicos tradicionales de la disciplina literatura e impone su revisión y, lo que es más significativo, acarrea una renovación del pensamiento crítico latinoamericano capaz ahora de propuestas de lecturas arraigadas en nuestras genuinas necesidades y conflictos. Los trabajos avanzan hasta indagar las vertientes contemporáneas de la crítica literaria y sus modos de incidir en lo literario, de modo que, el eje que reúne los trabajos de distintos autores presentados en el libro no es un tema en particular sino precisamente esa mirada metacrítica que procura poner en evidencia las vertientes teóricas que funcionan en la base de las operaciones hermenéuticas efectuadas sobre un objeto de estudio particular.

Para abrir el planteo central del libro, Roxana Patiño delinea los momentos más significativos del discurso crítico latinoamericano desde fines de la década del 60 hasta comienzos de los años 2000. Parte del pensamiento crítico tradicional en alianza con el proyecto ilustrado nacionalista y atiende al relevo teórico que significa la articulación con las poéticas de la Vanguardia y el ideario de los movimientos político-sociales (socialismo, marxismo) en la primera parte del siglo XX. Se detiene en la crisis de los paradigmas teórico-críticos tradicionales que se produce a fines de la década del 60 y en los años 70 tensionados entre la demanda de una mirada de anclaje socio-histórico, y las propuestas de estructuralistas y formalistas que dejaban fuera esta problemática. En esta encrucijada un énfasis especial merece para la investigadora el diálogo que años después se entabla entre un grupo de críticos que avanza en busca de respuesta al reclamo de dispositivos específicamente latinoamericanos para el estudio de nuestras realidades culturales con las voces que postulan las teorías del Posestructuralismo, la Deconstrucción. Otro punto de atención en las discusiones sobre la crítica resulta del influjo de los Estudios culturales, las teorías poscoloniales y subalternidad que ocasionan una movilización en el interior del latinoamericanismo y acarrear la relectura de los textos coloniales. Con una mirada reflexiva Patiño tiende en estas páginas los hilos conductores que entretejen los cimientos de la crítica contemporánea.

En otro capítulo, Nancy Calomarde estudia las distintas evoluciones de la puesta en valor de la Revista *Orígenes* para la literatura cubana y latinoamericana. Examina y relaciona

los distintos procesos de resemantización que padece a partir de su inscripción en la red de intereses académicos metropolitanos o en función de problemáticas específicas de la cultura como la revolución cubana. La autora diseña la trayectoria de las evaluaciones e interpretaciones sobre la Revista desde los trabajos de Fernández Retamar en 1954 hasta lo que se conoce como la reinención del origenismo que surge en ocasión del cincuentenario en 1984, atenta al recambio de paradigmas teóricos que significan los Estudios Culturales y los estudios gestados por el pensamiento posmoderno.

Las distintas vertientes de lectura a la que es sometida la obra de César Vallejo es objeto de estudio de Bernardo Massoia, quien atiende no sólo a los trabajos inscriptos en la perspectiva marxista sino también a los que ponen la obra poética en relación con la filosofía nietzscheana o heideggeriana, con el psicoanálisis, la semiótica, la sociología, la antropología, con las estéticas de vanguardias y, luego en los 80, con las teorías del posestructuralismo y la deconstrucción. En el recorrido por este corpus de lecturas Massoia destaca la reformulación crítica de la obra del peruano que produce la fundación del Aula Vallejo en los años 60 y las diversas relecturas contemporáneas que resignifican permanentemente sus versos.

Valeria Bril examina las teorías que operan en la base del discurso crítico sobre la obra del chileno José Donoso y, en particular, de la novela *El obseno pájaro de la noche*, consigna la presencia de rasgos del realismo social, del existencialismo, del surrealismo, psicologismo, metafísica en las lecturas de la novela. La estudiosa repasa y evalúa los diferentes recorridos críticos que han tenido por objeto la novela para postular la pertinencia de una perspectiva teórica derridiana en su análisis.

Por su parte Jorge Bracamonte reflexiona sobre la construcción y reconstrucción de las tradiciones literarias latinoamericanas a partir de los postulados esgrimidos por los escritores Juan José Saer, Ricardo Piglia y César Aira los que, a su entender, buscan generar líneas literario-culturales alternativas. El investigador atiende a la discusión sobre el latinoamericanismo y sus tensiones entre cosmopolitismo/nacionalismo, universalismos/regionalismos. Se ponderan en este caso las posiciones de autores que en el rol crítico intervienen en la redefinición de una literatura americana o argentina legítima por su vinculación con el proyecto cultural latinoamericano, o bien participan en los reacomodamientos del canon literario y las nuevas políticas de lectura.

Del modernismo brasileño se ocupa Juan Manuel Fernández, quien analiza la configuración literaria del indígena en algunas crónicas brasileñas y revisa las lecturas críticas más contemporáneas que resemantizan el concepto de antropofagia y primitivismo modernista para luego ponderar estos discursos en el debate sobre la identidad latinoamericana.

Las operaciones críticas que se despliegan en relación con la obra del escritor brasileño Caio Fernando Abreu es el objetivo de María Florencia Donadi, quien estudia la construcción del valor de la obra del autor conforme a las transformaciones de los discursos teóricos y críticos que operan en su interpretación tanto como de las políticas editoriales que inciden en su circulación.

Las tendencias más recientes de la crítica literaria latinoamericana se encuentra en una etapa de adecuación en función de los cambios teóricos producidos. En relación a este período, María José Sabo atiende a las relecturas críticas del canon latinoamericano en clave poscolonial y a las tensiones y discusiones que se actualizan con la propuesta estética del movimiento mexicano denominado Crack. Su trabajo y el de Luciana Sastre asumen el desafío de evaluar el desarrollo de la problemática de la crítica en los años 90 y la primera década del s. XXI y, en consecuencia, diseñan las nuevas estrategias de puesta en valor, las inquietudes y búsquedas de los actores del campo literario actual e, incluso, Luciana Sastre se atreve a abordar las transformaciones editoriales.

El examen del corpus crítico en la mayoría de los investigadores tiene el mérito de incluir además de libros, los artículos en revistas, lo que permite un panorama más completo de la bibliografía en relación con cada caso estudiado y en los últimos trabajos de Sastre y Sabo el estudio se amplía a otros tipos discursivos como los manifiestos, las antologías y los prólogos.

*Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate* configura una trama discursiva en la que dialogan voces de teóricos, críticos y autores que los investigadores examinan y evalúan en procura de contribuir a una reflexión descolonizadora en las lecturas

de textos americanos. Al acabar el recorrido del libro, el lector cuenta con un importante panorama del desarrollo teórico-crítico que impacta sobre la literatura hispanoamericana en los últimos 30 años. Esperamos el segundo volumen de este título anunciado por las editoras que promete profundizar la investigación sobre el tema desde los años 90 en adelante.

Olga Santiago

---

\* Idelber Avelar. *Transculturación en suspenso: los orígenes de los cánones narrativos colombianos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2015, 138 p.

Durante el año 2015 la editorial del Instituto Caro y Cuervo hizo el lanzamiento de *Páramo*, una nueva serie que entra a formar parte de sus reconocidas publicaciones. Hasta el momento en esta serie han salido a la luz dos estudios sobre historia cultural y literaria latinoamericana. El primero de los estudios fue el volumen titulado *Los caminos del afecto* en el cual el profesor Daniel Balderston hace una lectura transversal de la tradición homoerótica en la literatura de América Latina; el otro título que ha salido amparado por la serie es *Transculturación en suspenso: los orígenes de los cánones narrativos colombianos*, volumen en el que Idelber Avelar recopila cuatro textos adaptados de artículos previamente publicados en inglés.

El profesor brasileño –entre cuyos trabajos previos destaca *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*– reúne los artículos que componen *Transculturación en suspenso* bajo una premisa clara y fructuosa: pensar críticamente y problematizar la idea de cánón colombiano a partir de las más representativas tradiciones que configuran las literaturas regionales en Colombia. Esto presume pensar lo nacional a partir del vínculo alegórico, tenso e irresuelto, que mantiene con lo regional. Y viceversa, pensar lo regional, y sus tradiciones, como una suerte de estrategia narrativa, y con ello ideológica, de lo nacional. Para ello se sirve de cuatro novelas fundacionales en las tradiciones regionales colombianas de la costa, el centro oriente, el Valle del Cauca y Antioquia. Las novelas son *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto; *Manuela* (1856) de Eugenio Díaz Castro; *María* (1867), de Jorge Isaacs; y *Frutos de mi tierra* (1896) de Tomás Carrasquilla.

La cuestión detrás de la premisa de pensar la relación entre lo nacional y lo regional en la constitución de un cánón narrativo no es, ciertamente, una cuestión que corresponda sólo a la historia literaria como tampoco lo es, y mucho menos, propio de la crítica literaria. Proveniente de otros campos, como la historia, la sociología y la antropología, la compleja relación entre lo nacional y lo regional es un problema derivado –y, por qué no, vamos a decirlo, heredado– que se expande hasta llegar al campo literario a través de la constatación, la verificación y el cotejo de los apuros y los aprietos teóricos, analíticos e interpretativos que implica pensar las literaturas nacionales y las configuraciones de los cánones hoy en día en América Latina.

Indagar acerca de la relación entre lo nacional y lo regional en una literatura como la colombiana, no sólo durante el siglo XIX, cuya temporalidad es en la que Idelber Avelar se concentra, sino, y quizás todavía más, en el siglo XX (e, incluso, exageremos, en lo que llevamos del XXI), donde la consolidación de lo nacional, en virtud y gracia de la constitución política de 1991, no escatima en aparentar, es decir, en reducir a su mero grado apariencial, el saldo (por violento negativo) de su propia consolidación, supone preservar el flujo y la distancia, que no es sólo geográfica, sino, como bien da a entender Avelar en su estudio, ante todo ideológica. Indagar acerca de la relación entre lo nacional y lo regional supone así mismo mantener la tensión entre, por una parte, aquello ligado a la pluralidad de las identidades y a los elementos que las cifran, manipulan y estatizan y, por otra, aquellas imposiciones que, a través de las estrategias de poder impartidas desde los puntos centrales y de dominio (por demás económico, pero, en consecuencia, político y cultural), es decir, desde las locaciones que proyectan lo hegemónico, se distribuyen como

instancias determinantes de composición y aprobación de lo que, en perspectiva, ha de ser lo nacional. De ahí que Avelar, en los cuatro artículos que componen *Transculturación en suspenso*, tome prestada la noción de Fernando Ortiz de *transculturación* como una herramienta que ratifica que los intercambios culturales van siempre de lado y lado, apuntando constantemente hacia ambas direcciones, aún, incluso, entre grupos de relaciones asimétricas de poder.

Esta particularidad transculturadora en la consolidación del cánón narrativo colombiano la advierte el crítico brasileño al señalar que “si los estudios de la literatura latinoamericana decimonónica se han enfocado con frecuencia en la construcción de la nación, en el caso colombiano se imponía otro método: contrastar y poner a dialogar los cánones regionales que se gestaban con notable grado de autonomía” (11). Paradójicamente, es esta supuesta autonomía de lo regional la que ha puesto en órbita las posibilidades de comprender el localismo de lo regional como parte indispensable de un proceso nacional. Esto conlleva a que, a la hora de estudiar la consolidación de un cánón narrativo, Idelber Avelar haga patente, en las narrativas regionales, la complejidad de los procesos de unificación, agregación y socialización, así como los de reivindicaciones de identidades diversificadas en los ámbitos locales regionales. Estos ámbitos se han mantenido, en algunos casos, al margen de contextos más amplios estatales y nacionales, mientras que en otros, por el contrario, han devenido narraciones canónicas nacionales.

El caso paradigmático de la relación de marginalidad la constituye la novela *Ingermina* de Juan José Nieto – “una suerte de ‘antialegoría nacional’, y como tal incanonizable...”–, novela que demarca el origen diaspórico de la narrativa costeña colombiana y la primera de las novelas trabajadas por Avelar en *Transculturación en suspenso*. Por su parte, en *María*, la novela de Jorge Isaacs, sucede lo contrario, puesto que, como bien advierte el crítico, a pesar de que *María* sea una alegoría de lo nacional irrealizable, se trata de una novela que deviene en un proceso de canonización que la convierte en la novela nacional por excelencia.

Esta hipótesis de Avelar ratifica la idea de que si el género de la novela, como señala Benedict Anderson en su célebre *Comunidades imaginadas*, genera las condiciones de posibilidad para imaginar una nación, es gracias a que ofrece una convincente representación de una sociedad o nación como construcción simbólica. Este poder de representación implica una restitución en tanto signo de la cosa real que se sustituye, una imagen mimética de esa sociedad traducida a signo lingüístico. Sin embargo, el trabajo de Avelar apunta más bien a pensar que la novela en el ámbito regional remite –y con ello implica–, no tanto a una manera representativo-mimética propia de la consolidación de una literatura nacional sino a los medios por los cuales ésta acontece, haciéndose visible ya no la nación sino el tejido social que a ella se subvierte. Es por eso que la lectura que realiza de la novela de Jorge Isaacs sea tal vez la más aguda que se haya hecho en los últimos tiempos, al otorgarle a *María* una inscripción de lo político como negatividad con el argumento de que se trata de una novela de la violencia, justamente, porque en ella no aparece ninguna violencia explícita.

He ahí quizás uno de los mayores aciertos de la operación crítica de Avelar en *Transculturación en suspenso*, puesto que con ello, con esta demarcación de las tensiones entre los paradigmas nacionales y los regionales, y a través del análisis de las operaciones transculturadoras, el crítico brasileño hace visible una traducción política de las oposiciones que atraviesan el tejido social colombiano durante el siglo XIX. Habría que pensar, extendiendo el trabajo de Avelar, qué pasa con la tensa relación entre lo nacional y lo regional durante el violento periplo de las literaturas del siglo XX colombiano.

Simón Henao-Jaramillo

---

Paula Bruno (dir.). *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014, 317 p.

Como sostienen François Xavier Guerra y Anick Lempérière en *Los espacios públicos en Iberoamérica* (1998), hasta principios de la década del noventa del siglo veinte la problemática del “espacio público” era una tierra ignota en la historiografía iberoamericana. Pioneros en este tipo de estudios señalan como las causas de este vacío ciertos aspectos metodológicos y el recorte de temas que se consideran relevantes en cada contingencia histórica. Recién hacia los setenta y ochenta, se produce un giro epistémico y los problemas centrales del siglo diecinueve –tales como la construcción de la nación, la constitución, la representación política, la ciudadanía, las libertades individuales y la opinión pública, entre otros– se tornan objetos privilegiados de la reflexión contemporánea de los historiadores.

En esta renovación del campo debemos situar el trabajo interdisciplinario que emprende la historiadora Paula Bruno, quien reúne un corpus de nueve artículos pertenecientes a investigadores del área de la Historia y de las Letras para aproximarnos a los espacios de sociabilidad que se gestan en Buenos Aires entre las décadas de 1860 y 1930.

Al respecto señala en la “Introducción” que, si bien las nociones de sociabilidad (como las que desarrollan Maurice Agulhon, Jürgen Habermas y Roger Chartier) y de vida asociativa han tenido una destacada acogida en los estudios provenientes de la historia política y la historia social, todavía el estudio de las sociabilidades de la cultura no se ha convertido en foco de interés extendido. Incluso, alega que en la historiografía local es una “perspectiva exiguamente explorada”. De ahí el valor que el volumen adquiere, pues permite entender de qué manera y bajo qué objetivos estas asociaciones culturales y científicas modelaron la participación de los ciudadanos al tiempo que marcaban una agenda de intereses, de discusiones y de polémicas en torno a aspectos candentes como los presupuestos de la identidad nacional.

La vida cultural y bohemia de Buenos Aires –revisitada a partir de la focalización en ciertas instituciones literarias y científicas, tales como El Círculo Literario, La Academia Argentina de Ciencias y Letras, las sociedades espiritistas y teosóficas, El Ateneo, El Colegio Novecentista y Los Cursos de Cultura Católica, entre otros– constituye el panorámico objeto de estudio que los investigadores compilados describen y analizan. La mayoría de los trabajos adoptan como punto de partida las actas de las reuniones y los eventos públicos que estas sociedades impulsan. En este sentido, la prensa constituye un tercer elemento de carácter insoslayable para comprender la configuración de la vida cultural e intelectual y sus formas de organización desde mediados de siglo diecinueve.

En cuanto a la periodización, Bruno esquematiza tres momentos paradigmáticos. En primer lugar, indica que la fecha inicial de corte (post-1860) tiene como fundamento la novedad en “la etapa de apertura de una multiplicidad de zonas culturales en el ámbito porteño”. Asimismo, evalúa que pese al despliegue de diversas asociaciones, la mayoría compartía una intención común de fondo: “el consenso en torno a la idea de que la república letrada sería una parte constitutiva de la cultura nacional y debía convocar a hombres con diversos intereses, tanto ideológicos como disciplinares”.

Un segundo momento peculiar en las prácticas de sociabilidad lo encuadra entre fines de siglo (1890) y el Centenario, cuando conviven espacios formales, como las Universidades junto con sociedades que responden a la idea de círculo o ateneo. Las discusiones se dan a la par y se enriquecen con el auge de las ciencias sociales y el desarrollo de una cultura científica. Sin embargo, los aportes de los artículos reunidos evidencian que hay trayectorias individuales que muestran que estos espacios no eran excluyentes y que los mismos hombres participaban en unos y otros.

El tercer momento lo ubica entre 1910 y 1930, cuando ya perfilada la profesionalización de ciertas disciplinas e instituciones es posible encasillar de manera más específica a los letrados. Fenómeno que es alimentado por la emergencia de un mercado cultural especializado y el surgimiento de facultades, departamentos, institutos y cátedras que dotan de un encuadre referencial a la práctica profesional. Por otro lado, este proceso es acompañado de emprendimientos renovadores como los que giraron en torno a revistas culturales y a asociaciones vinculadas a ellas. Bruno señala que, si bien hacia

1930 se crearon instituciones que en su esencia retomaban las premisas de aquellas surgidas en las décadas anteriores, a partir de esta fecha se produjo un notable avance de instituciones formales de otro tipo, escenario que permite proponer una fecha de corte a las investigaciones reunidas.

En cuanto al perfil de las sociedades estudiadas en el volumen, se destacan algunas características como la relación que se da entre las asociaciones y la vida política. Al respecto, las asociaciones de las primeras etapas están más replegadas sobre las actividades culturales; por el contrario, en las décadas posteriores evidencian una participación más activa en la vida pública política. Los trabajos de Sandra Gasparini, Daniela Lauria y la misma Paula Bruno nos acercan a esta tensión entre vida cultural y vida política.

Otro rasgo estudiado es el carácter asociativo que rige a estas sociedades, es decir, la voluntad de reunirse y autoconvocarse por sobre cualquier otro tipo de imposición. Al mismo tiempo, los trabajos compilados exploran las tensiones que gravitaron en cada experiencia y las personalidades que protagonizaron la acción en esos espacios de intercambio y lucha de ideas. Tal es el caso de los artículos sobre la bohemia porteña, de Pablo Ansolabehere; la controversia entre anarquistas y socialistas que analiza Martín Albornoz; la discusión que se desata en torno al proyecto de fundación del Ateneo como espacio para la “regeneración” del cuerpo social en el contexto de modernización que aborda Federico Bibbó o la “nueva elite cultural católica” que se proyecta desde los Cursos de Cultura Católica que estudia José Zanca.

Por último, los trabajos recuperan el carácter variado de los perfiles de las asociaciones y sus posiciones frente a una serie de debates estéticos e ideológicos, entre los que se destacan las tensiones entre espiritualismo-materialismo (el aporte de Soledad Quereilhac contribuye en este sentido); entre nacionalismo-cosmopolitismo; entre asumir funciones cívicas o dinámicas estrictamente literarias; entre militantes y estilos estéticos; entre reformismo y antireformismo (conflicto planteado por Maximiliano Fuentes Codera en su artículo sobre el Colegio Novecentista).

En síntesis, la propuesta del volumen nos permite comprender de qué manera estas diferentes postulaciones estéticas y políticas se entrelazan y problematizan a la luz de las diversas formas que la sociabilidad literaria, científica y cultural asume en el periodo estudiado. Asimismo, la metodología desarrollada en los diferentes artículos expone un riguroso trabajo de archivo y de puesta en diálogo de las características de sociabilidad detectadas. En consecuencia, la obra reunida se percibe como una novedosa articulación de temas y enfoques que devienen en un conjunto solvente para pensar las prácticas de sociabilidad en tanto historia social de la vida cultural.

María Pía Bruno

---

\* Florencia Garramuño. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, 226 p.

*Mundos en común* de Florencia Garramuño se centra en una constatación y un interrogante: la práctica artística latinoamericana contemporánea pone en crisis nociones de pertenencia, especificidad y autonomía, apostando por una organización de lo sensible inespecífica. ¿Un arte inespecífico pierde su potencial crítico o, al contrario, lo adquiere gracias a desmarcarse de un territorio establecido? Desde allí, indaga los términos de una redefinición estética como fundamento de una relación ética, con los otros y con el mundo. *Frutos extraños* del artista brasileño Nuno Ramos presta la metáfora que Garramuño sigue a lo largo del libro para analizar la expansividad de lo artístico. A través de su obra, cuestiona también la pertinencia del concepto de hibridismo, que fue clave para pensar el arte latinoamericano. En su reemplazo, toma la frase de Ramos “no especialización” para señalar una “cualidad hospitalaria y mutante” (176). La prosa en la poesía, la escritura en soportes y formatos no literarios, la narración en la imagen aparecen como peras que el olmo

cobija de modo hospitalario. Es decir, en la impertinencia de frutos impropios prevalecería la creación de comunidades en común, no fundadas en identidades compartidas, sino en la apertura hacia lo heterogéneo.

El volumen de Garramuño, en correspondencia entre la crítica y su objeto, también propicia imágenes de comunidades expandidas. Aunque su objeto central es la escritura, de modo inevitable abre hacia las artes visuales, la performance, la instalación, el audiovisual. Se niega a conformar un corpus y propone, con Barthes, un *dossier* de heterogeneidades al que titula, precisamente, “Frutos extraños”. Ubicado a continuación de los ensayos, el *dossier* “ahueca” la propia escritura de la autora (término que utiliza para las prácticas que estudia) y la convierte también en una experiencia de la hospitalidad. Y dado que propone la apuesta por lo inespecífico como un rasgo del arte latinoamericano contemporáneo, despliega una cantidad importante de ejemplos para conformar un panorama complejo y suficientemente abarcador de la práctica artística de la región, con foco en el cono sur. Ofrece análisis detallados (y estructurantes del libro) de las propuestas de Nuno Ramos, Tamara Kamenszain y Carlito Azevedo. Mas también analiza con diversa intensidad la escritura de Mario Bellatin, Luis Ruffato, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Martín Kohan, Marcos Siscar, Sergio Raimondi, Ricardo Domeneck, las instalaciones y objetos de Jorge Macchi, Rosângela Rennó, Adriana Varejão, entre muchos otros, repartidos entre los ensayos centrales y el *dossier* final.

La primera parte del libro se dedica a mostrar el desbordamiento de los límites del arte, interpretación afirmada desde el epígrafe del prefacio, tomado de *El arte fuera de sí* de Ticio Escobar. El espacio autónomo del arte, afirma el crítico, “ve hoy diluirse sus contornos, desfondarse su suelo” (13). Con este marco queda descartado que el alejamiento del arte como práctica específica sea una apuesta formal o una reivindicación de autonomía creadora al interior del campo. Al contrario, se inscribe en una crítica al esteticismo global y en diálogo recíproco con las transformaciones sociales contemporáneas. De allí que en las producciones que analiza, “el texto aparezca como la sombra de una realidad que no termina de iluminarse a sí misma” (33). En estas ideas resuenan también las de Néstor García Canclini y Nelly Richard, cuyos estudios sostienen la insuficiencia de las categorías de autonomía y especificidad y el descentramiento del arte, desde el lenguaje hacia el discurso sobre lo social.

Garramuño propone la idea de una literatura en campo expansivo, que supone una voluntad de articular la práctica literaria con la experiencia contemporánea “como parte del mundo e inmiscuida en él” (45). La búsqueda deliberada de des-inscribirse de toda posibilidad de estabilización enlaza la continuidad entre arte y sociedad con las continuidades, al interior de las obras, entre géneros, realidad y ficción, incluso, entre comunidades humanas y no humanas. *Monodrama*, de Carlito Azevedo, le ofrece la posibilidad de explorar un encadenamiento esclarecedor entre crisis del poema y crisis social. La configuración fuera de sí emerge de una condición que la autora señala repetidas veces, la vulnerabilidad: del arte, del sujeto, del artista, de los objetos, del lenguaje. Vulnerabilidad que lejos de devenir en corazas protectoras desde donde reclamar un nuevo nicho, promueve huecos hospitalarios para albergar otros, igualmente vulnerados y vulnerables.

Garramuño desarrolla las formas de la literatura *fuera de sí* a través de análisis de novelas, poesías e instalaciones en las que la escritura y la narración se inscriben fuera de sus soportes y medios específicos. Pero no construye cotos segmentados, sino zonas de las cuales extrae conclusiones sobre el conjunto heterogéneo de la práctica artística inespecífica. La primera sección del libro indaga la no pertenencia desde dos núcleos: el debilitamiento del lazo contenedor e individualizante de la novela como emergente de procesos de fragmentación social y la tensión y extensión de los límites de la poesía. En torno a *Ellos eran muchos caballos* de Luis Ruffato, *Museo de la revolución* de Martín Kohan e *historia del llanto* de Alan Pauls, entre otros, analiza el desbordamiento de límites entre realidad y ficción y, en consecuencia, la sustitución de la *representación* por la *presencia*. Tanto las fotos despojadas de su valor documental, como el cruce con la crónica, el diario íntimo o el blog, así como el predominio de archivos que no esperan reconstruir el pasado, plantean la pregunta social respecto de qué hacer, con los restos, en el presente.

En la misma línea, describe una zona de la poesía que no registra el exterior, sino que se construye a sí misma con la misma “porosidad y vulnerabilidad” (112) del mundo del

que forma parte. En dicha posición suspendida en un umbral entre exterior e interior, de parte de una subjetividad moldeada por el afuera y la experiencia, Garramuño reconoce su potencial de resistencia. Las características que observa, tanto en la novela como en la poesía, suponen un nivel de intimidad que apela directamente al afecto y a los sentidos. Entiende el predominio sensitivo como signo de una apertura al mundo, marcada por una condición extrema de vulnerabilidad. La poesía de los sentidos o del tacto, tal como observa en Gambarota, Domeneck o Siscar, trabaja con diversas formas de minimización del sujeto lírico: inestables, en transición, despersonalizados. En todas ellas observa una claudicación del poder soberano del sujeto, mas no de la poesía, cuyos límites se tensionan permitiendo que una lengua devastada reduzca al sujeto o lo destituya, a la vez que forja una continuidad entre lengua poética y mundo. El exterior no aparece, entonces, como referencia, sino como el objeto que lesiona al sujeto y la literatura. Destacamos la idea de lesión por las reiteradas apelaciones a dicha idea por parte de la autora. Según esta imagen, la apuesta a lo inespecífico se daría en términos de curación de una herida, como una (imposible) reparación social desde el arte.

El análisis de la minimización del sujeto enlaza la primera sección del libro con la segunda, donde Garramuño analiza la construcción poética de singularidades inespecíficas: sujetos singulares sin pertenencia. La individualidad descompuesta por las heridas que afecciones y acontecimientos externos imprimen sobre ella, no reclama reconstituirse y recuperar pertenencia, especificidad o autonomía, sino que se vuelve mutante para dar paso a comunidades múltiples. Garramuño encuentra allí una respuesta a la pregunta estructurante del libro sobre el potencial crítico y político del arte, en tanto redefinición ética desde la estética de un modo de habitar el mundo. Frente a la posibilidad de reclamar la restitución de un territorio propio, optar por la invención de mundos compartidos, puede “ser una forma de imaginar modos más abiertos y hospitalarios de ser *en común*” (128). El descentramiento de la poesía (y del arte) *fuera de sí* -como emergente de procesos de vulnerabilidad y precariedad- se configura en el texto como la condición necesaria para su intervención política en el mundo contemporáneo.

Una de las expresiones que Garramuño considera más radical en el cuestionamiento de la especificidad como acción política es el “paso de prosa” (147) en *La novela de la poesía. Poesía reunida* de Tamara Kamenszain. Identifica el descentramiento del sujeto como operación para esparcirlo sobre el dominio de la experiencia común, desplazándose de lo individual a lo colectivo y del intertexto al diálogo con la experiencia de los otros, que aparece como “lo otro de sí mismo” (155). La prosificación, entonces, no tendría que ver con una transgresión formal de los límites del verso, ni con la semantización de la disposición de la palabra en la página, sino con una necesidad de dar paso a la narración: narrar la vida, sin individualizarla en una voz autorizada para hacerlo.

Como dijimos, diversas partes del libro refieren a Nuno Ramos en tanto hilo conductor para pensar la expansión del arte fuera de sus fronteras. A su vez, la lengua como materia física en *Ó*, el texto como elemento plástico en *Aranha* y la deconstrucción de la especificidad del arte en *Frutos extraños* propician interpretaciones respecto de los efectos sobre el espectador/lector, no profundizadas en el resto de los ejemplos. Recorrer, observar, leer objetos y huellas de lenguajes despojados de toda pertenencia, interpela a interrogarse sobre modos de habitar la heterogeneidad, incluyendo a otros en la invención de lo común. Con el análisis final sobre Ramos, la pregunta sobre el sentido político del arte inespecífico alcanza su formulación conclusiva: el descentramiento del arte respecto de la forma promueve la consideración sobre los efectos sensoriales, los afectos y las relaciones entre seres y objetos diversos. Ello “hace evidente el poder que la contemplación, la mirada y el pensamiento pueden tener para reflexionar e intervenir al pensar espacios y organizaciones sociales” (174).

Vulnerabilidad, lesiones, porosidad, precariedad, cualidad hospitalaria se reiteran en el libro como estímulos y respuestas *mutantes* para pensar tanto el paisaje artístico como el social. En la escritura de Garramuño, las comunidades expandidas que propone el arte inespecífico dialogan con la idea de comunidades transregionales y nómadas, la porosidad de las propuestas con la fragmentación de identidades territoriales, la transgresión de límites entre géneros con el cruce clandestino de fronteras, las subjetividades amenazadas

y en tránsito con el migrante y el terrorista (figura más poderosa en Europa y Norte América). *Mundos en común* trasluce (y arroja) otro interrogante ¿será (es) también lo latinoamericano una condición inespecífica?

Sabrina Gil

---

\* Eduarda Mansilla de García. *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Edición, introducción y notas de Marina L. Guidotti. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, EALA Siglos XIX y XX, 2015, 746 p.

*Escritos periodísticos completos (1860-1892)* es una edición crítica a cargo de la Dra. Marina Guidotti, realizada sobre un importante conjunto de artículos vinculados a la figura de Eduarda Mansilla de García (1834-1892) y publicados, a lo largo de más de tres décadas de la segunda mitad del siglo XIX, en diarios y revistas porteños, aunque también algunos de ellos vieron la luz pública en la prensa de algunas ciudades europeas, específicamente, París, Madrid, Barcelona y Mahón. Los artículos recopilados fueron seleccionados a partir de dos criterios: el de autoría y el de mención y, tal como especifica la mencionada editora, “se logró recabar sesenta y tres artículos de la autora, cuatro obras de narrativa breve y doscientas veintisiete entradas sobre su persona” (28).

Esta publicación es el tercer volumen que la colección de *Corregidor –Ediciones Académicas de Literatura Argentina Siglos XIX y XX*, dirigida y codirigida por María Rosa Lojo y Jorge Alejandro Bracamonte, respectivamente– destinó a la obra de Eduarda Mansilla con el propósito de completar el “rescate” de la producción literaria y periodística de esta autora decimonónica, cuya obra –si bien durante bastante tiempo fue desestimada– comenzó a ser estudiada y reeditada sistemáticamente, a fines del siglo XX y principios del nuevo milenio, por un sector de la crítica literaria, especialmente aquel interesado en los estudios de género.

EALA Siglos XIX y XX comenzó a materializar su proyecto, elaborando y poniendo en circulación ediciones anotadas de algunos de los libros de Eduarda que nunca antes habían sido vueltos a publicar. En este sentido, cabe recordar que gran parte de la producción novelística de la autora sí había sido reeditada anteriormente: con excepción de su última novela, *Un amor* (Imprenta de El Diario, 1885), sus tres primeros libros fueron puestos en circulación en diferentes oportunidades: *El médico de San Luis* (Imprenta La Paz, 1860; La Biblioteca Popular de Buenos Aires, 1879; Eudeba, 1962), *Lucía Miranda* (La Tribuna, 1860; Imprenta Juan A. Alsina, 1882; Rovira Editor, 1933; Iberoamericana-Vervuert, 2007) y *Pablo o la vida en las pampas* (Lachaud Libraire-Éditeur, 1869; Confluencia, 1999; Biblioteca Nacional-Colihue, 2007). También, en distintas ocasiones, se reeditó su escrito relativo a sus estadías en Estados Unidos: *Recuerdos de viaje* (Imprenta de Juan Alsina, 1882; Ediciones El Viso, 1996; Stockcero, 2006; Buena Vista, 2011).

Advirtiendo, entonces, que tanto la producción dramática de Eduarda como sus escritos narrativos breves sólo contaban con la primera edición decimonónica, la colección de *Corregidor* se propuso realizar ediciones críticas de esos trabajos y, debido a ello, en 2011, publicó *Cuentos (1880)*, libro con el cual Eduarda Mansilla “importó” el relato infantil, subgénero narrativo inexistente en su país, según las afirmaciones de la escritora, y que había sido practicado por, en ese entonces, el recientemente fallecido escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875). Esta primera reedición del contario, a cargo de la Dra. Hebe Molina, no sólo fue importante porque “rescató” una obra que durante mucho tiempo había sido olvidada, sino también porque su estudio introductorio, tal como destaca la Dra. Guidotti, es un “trabajo pionero dedicado a la recopilación de artículos de la autora en periódicos y revistas” (27). Cuatro años después, conjuntamente a la aparición de *Escritos periodísticos completos (1869-1892)*, la colección EALA publicó, en 2015, la reedición crítica que Jimena Néspolo (CONICET-UBA) preparó de *Creaciones (1883)*, un libro misceláneo en el cual Eduarda Mansilla recogió una obra dramática breve, *Similia Similibus*, y una serie de seis relatos, en algunos de los cuales es posible identificar elementos de la literatura gótica.

Los tres volúmenes de Eduarda publicados por la colección *EALA* se caracterizan básicamente por volver a poner en circulación trabajos literarios y periodísticos cuya consulta resultaba dificultosa en diversos sentidos. Pese a ello, cabe aclarar que el proyecto editorial de Guidotti se diferencia del de Molina y Néspolo, en dos aspectos: por un lado, la edición de esta investigadora implicó *sacar a la luz* textos periodísticos que nunca antes habían sido recogidos en libro debido a que –con excepción de algunos trabajos literarios que, posteriormente a su publicación en la prensa, fueron recogidos por su autora en *Cuentos* y *Creaciones*– los restantes artículos sólo habían visto la luz pública en los diarios y revistas en los que inicialmente habían sido difundidos; por otro lado, y consecuentemente con lo antes señalado, la presente edición supuso un relevante trabajo de archivo que fue luego direccionado por los principios de la ecdótica, “disciplina que se ocupa de ‘sacar a la luz, editar, dar a conocer un texto’” (30).

La edición académica de la Dra. Guidotti está constituida, estructuralmente, por cuatro grandes apartados. El primero de ellos es un importante estudio introductorio, titulado “Eduarda Mansilla en la prensa (1860-1892) y la escritura del yo”, en el cual la investigadora además de informar al lector sucintamente sobre la labor archivística desempeñada –trabajo que se encuentra inscripto en el marco de un Proyecto de Investigación Plurianual, financiado por CONICET y dirigido por María Rosa Lojo, cuyo propósito es reconstruir aspectos de la biografía de Mansilla y rescatar su obra literaria y periodística–, analiza temáticamente los textos periodísticos rescatados, identificando en los distintos artículos los momentos autobiográficos a través de los cuales la autora decimonónica fue componiendo una “biografía pública”, “una imagen de sí, para sí y para los demás, en relación con su mundo” (175).

En la segunda sección del libro, titulada “Bibliografía”, Guidotti cita, en primer lugar, la lista de los escritos de prensa rescatados. Con este propósito, en forma separada, presenta los asientos bibliográficos correspondientes, por un lado, a los artículos periodísticos escritos por Mansilla y publicados, con excepción del primero, en la prensa porteña; por otro lado, a los textos literarios de la autora difundidos no sólo en diarios y revistas sino también en libros (en este apartado se hace mención a gran parte de las reediciones efectuadas a sus distintas obras, en idioma castellano) y, finalmente, también se presenta el listado de los artículos de prensa en los cuales la escritora ha sido mencionada. A continuación, en la misma sección, se cita un amplio conjunto de diccionarios utilizados principalmente para la confección del último apartado del libro y, por último, se detalla la bibliografía general y especializada, consultada para la elaboración del estudio introductorio y las notas al pie de la siguiente sección.

La tercera parte del libro, la más extensa, se titula “Escritos periodísticos. Eduarda Mansilla de García” y está conformada por la transcripción cronológica de un voluminoso conjunto de artículos periodísticos de y sobre Eduarda Mansilla, publicados y recogidos de un amplio corpus de diarios y revistas porteños: *La Tribuna*, *El Nacional*, *La Nación*, *La Libertad*, *La Prensa*, *El Plata Ilustrado*, *La Gaceta Musical*, *La Ondina del Plata*, *La Ilustración Argentina*, *La República*, *La Biblioteca Popular de Buenos Aires* y *La Revista de Buenos Aires*. También la estudiosa ha recogido artículos de la prensa publicada en ciudades europeas, a saber: *El Americano* (París), *Ilustración artística* (Barcelona), *El bien público* (Mahón), *La Época* (Madrid), *La Iberia* (Madrid), *El Álbum Ibero Americano* (Madrid) y *La América. Crónica Hispano-Americana* (Madrid).

Los artículos no sólo han sido transcritos respetando la ortografía de la fuente periodística original sino que, además, cuentan con un importante y útil conjunto de anotaciones destinado a reponer aquella información “biográfica, histórica, geográfica, antropológica, política, musical y literaria”, necesaria para recontextualizar los diferentes textos periodísticos y acercar a los lectores “al universo cultural de la autora y de su época” (36).

La cuarta sección se titula “Glosario de personalidades mencionadas en la prensa de Mansilla”. En este último apartado del libro, se encuentran casi trescientas noventa referencias biográficas respecto de aquellas figuras históricas, políticas y literarias que son mencionadas en la introducción y en los artículos periodísticos transcritos. La finalidad de esta sección es la misma que la de las notas al pie, es decir, brindarle al lector una serie de datos necesarios para la decodificación y recontextualización de los escritos de prensa

reunidos, datos que, como señala Guidotti, “se dan por conocidos para el lector de su época” pero “que para el lector actual pueden resultar confusos o, quizás, inentendibles” (17).

El conjunto de artículos editados en *Escritos periodísticos completos* –tanto los redactados por Eduarda sobre diferentes temáticas (música, moda, arquitectura, literatura, educación femenina, modernización de las ciudades, entre otros) como aquellos que mencionan a la autora para promocionar y/o comentar críticamente sus obras narrativas y dramáticas o bien para anotar a los lectores respecto a cuestiones variadas en torno a su persona (problemas de salud, viajes, eventos sociales en los que participa, etc.)– son sumamente relevantes para la reconstrucción de diferentes aspectos de la figura y la obra de Eduarda. El estudio de estos artículos permite, tal como lo demuestra el trabajo introductorio de la Dra. Guidotti, indagar en el posicionamiento ideológico de la autora frente a diferentes situaciones sociales y culturales –por ejemplo, la educación de la mujer, la defensa de la literatura nacional y las tradiciones argentinas, su fe católica, su rechazo frente a la literatura naturalista, su reclamo por la promulgación de leyes frente a la caza indiscriminada de animales, su ambivalencia frente a los procesos de urbanización, las cárceles, los mendigos, entre otras cuestiones–; también posibilita rectificar datos sobre su obra –como el relativo a la errónea atribución de algunos artículos periodísticos firmados con los seudónimos “Alvar” y “Daniel” y difundidos en distintas revistas culturales publicadas durante el período en que la autora se encontraba residiendo en el extranjero–; del mismo modo, la lectura de esta recopilación facilita el estudio de facetas poco indagadas sobre la producción artística de Eduarda –como ser, por ejemplo, sus roles como crítica musical y crítica literaria– y, también, permite reconstruir su trayectoria como autora dramática, dado que de sus cuatro obras teatrales, sólo fueron editadas la ya citada *Similia Similibus* y *La Marquesa de Altamira* (Imprenta de la Universidad, 1881). De sus dos últimas producciones inéditas, *Los Carpani* y *Ajenas Culpas*, sólo es posible conocer algunas de sus particularidades a partir del estudio de los trabajos periodísticos recogidos en la edición de Guidotti.

Por lo antes expuesto, es indudable que *Escritos periodísticos completos* (1860-1892) es una edición crítica académica insoslayable para quien desee conocer y/o profundizar en la producción cultural de esta multifacética escritora decimonónica, debido al destacado trabajo heurístico y hermenéutico que ofrece. Además del aporte que esta labor de archivo supone para el conocimiento de la vida y obra de Eduarda Mansilla de García, los textos reunidos en este volumen son un valioso testimonio de ese pasado argentino en el cual las mujeres se encontraban realizando sus primeras incursiones literarias y periodísticas. Para finalizar, cabe señalar que la labor de archivo realizada por la Dra. Guidotti puede ser concebida como una respuesta a ese imperativo que Raymond Williams verbalizaba en *La larga revolución* cuando señalaba que debido a que el crecimiento de las sociedades es complejo y continuo y a que la relevancia de las obras pasadas en el futuro es imprevisible, la labor de preservación y rescate cultural, muchas veces cuestionada, es un trabajo indudablemente imprescindible.

María Florencia Buret

---

\* Aymará de Llano (estudio y selección). *Calentar la tinta*. Moro, Adán, Miranda. Mar del Plata: Eudem, 2014, 210 p.

“La poesía no cuenta una historia [...] ‘no inventa otro mundo. Transforma la relación que uno tiene con éste’” dice la autora a través de una cita de Henri Meschonnic (2007) (21). De este modo, pone en palabras algo que resulta evidente en el mismo subtítulo, es decir, el libro incorpora parte de la obra de tres poetas y, por lo tanto, tres formas de vincularse con el mundo.

Por otra parte, el hecho de antologar a César Moro, a Martín Adán y a Efraín Miranda y de incorporar un estudio para cada uno implica un modelo de trabajo excéntrico. De Llano lo dice: “este es un ejercicio de crítica heterogénea” (21), porque pretende ir a contrapelo de las homogeneizaciones y regularidades que construye la crítica. Como ejemplo, podría

señalarse, sin ir más lejos, la apreciación de Gonzalo Espino Relucé, autor del prólogo: “De Llano logra reunir en la antología diversas modernidades; [...] *modernidades encontradas aunque situadas* (énfasis en el original) (8). La noción de “modernidad” en relación con la creación poética constituye una definición y una categoría. Por un lado, el prologuista explica o justifica esa reunión atípica y, por otro, el solo hecho de la reunión provoca o invita a una lectura en conjunto. La selección de poemas de estos autores peruanos de diferentes épocas así reunidos conforma un corpus y, por lo tanto, convoca a una lectura renovada.

Así, la diferencia epocal y estética de los tres autores constituyen una característica de este volumen. Como se sabe, el poemario de César Moro *La tortuga ecuestre* ha sido mencionado en las periodizaciones sobre la vanguardia como una obra de cierre. Martín Adán ha sido leído como el poeta de las tradiciones cultas, “un poeta del pasado”, según sus propias palabras (en una entrevista concedida a Mario Campos, en 1983) y Efraín Miranda fue llamado “el poeta indio”, “el poeta cronista” que compartió la vida con la comunidad de Jachahuinchoca, en la provincia de Puno.

El libro se organiza en tres secciones dedicadas a cada uno de los poetas. La primera referida a César Moro (1903- 1956) se titula “Lectura afásica y sus perspectivas embriagadoras” e incluye, además del estudio crítico, una selección de poesías de *La tortuga ecuestre* y algunos textos de Cartas a Antonio que, según la autora, opera como metatexto autoral. La segunda “Hacia un vacío de sí” trata la obra de Martín Adán (1908-1985) y contiene poemas de tres de sus obras: *Travesía de extramares*, *La mano desasida* y *Escrito a ciegas*. La última parte del libro cuyo título es “El estar y el ser en una poética militante” aborda la obra de Efraín Miranda (1925-2015) y selecciona poemas de *Choza* y de *Padre Sol*.

La autora ubica a César Moro en dos universos creativos: dos lenguas, el español y el francés; dos formas artísticas, la pintura y la literatura. Así, *La tortuga ecuestre*, único poemario escrito en español es leído en una estrecha cercanía con el proceder plástico, es decir, el modo de construcción es el *collage*, entendido como técnica pictórica. Uno de los argumentos principales de esta lectura se asienta en sendos referentes: una definición del surrealismo de César Moro, construida con una sucesión de imágenes visuales, yuxtapuestas; la comprobación del trabajo con distintas texturas en su obra plástica y distintas modalidades de *collage*. En *La tortuga ecuestre*, percibe una duda formal: “alterna el verso libre con otro tipo de verso extenso, fronterizo con la prosa lírica (33). Además, señala que la presencia de las distintas texturas en la plástica es equivalente de los diferentes registros lingüísticos, a la sucesión de imágenes sin encadenamiento lógico en la poesía.

La lectura crítica, en este estudio, se explicita al señalar que el propio tipo de construcción convoca a la búsqueda de sentido en “los intersticios que el collage presenta en su textura y de la juntura de los distintos materiales, del pliegue entre la presencia de imágenes yuxtapuestas y el vacío sugerido en el espacio descubierto” (39). La argumentación analítica lleva a la autora a la vinculación entre *La tortuga ecuestre* y *Las cartas a Antonio*. Esta obra incluye seis textos (cartas) fechados entre el 23 de octubre de 1938 y el 10 de octubre de 1939, en cuya enunciación se expone un sujeto autoral y un destinatario, Antonio A. M., su amante. Sin embargo, Moro en 1944, durante su estadía en México, decidía publicar ese volumen. De tal modo, la destinación se convierte en otra, se sale de la situación pragmático-retórica del género epistolar y el carácter ensayístico explicativo cobraría la fuerza asignada por De Llano que lo lee como un metatexto explicativo de los poemas de *La tortuga ecuestre*, a la manera de los manifiestos de las vanguardias, aunque sin el carácter programático de esos, sino más bien como “referencia intertextual” del poemario.

Finalmente, la autora explica el sentido del título del estudio. En primer lugar, la idea de “afasia” está vinculada con el carácter visual, antes que sonoro de las composiciones y con el desafío lector que ello provoca. En segundo lugar, el carácter embriagador asignado en el título es remitido a la metáfora empleada por Octavio Paz para explicar la obra surrealista, la idea de *campo magnético*, en su capacidad de atraer y repeler al mismo tiempo y que materializa la provocación e irritación, típicas de los movimientos de vanguardia.

La lectura de Martín Adán se propone a través de la selección de poemas de tres poemarios: *Travesía de extramares* (1946) *La mano desasida* (1980) y *Escrito a ciegas* (1961). El estudio crítico se refiere a ellos, en ese orden. Todos forman la etapa posvanguardista de Adán,

posteriores a su participación en el resurgimiento de las formas métricas tradicionales. En relación con el primero de los títulos, se destaca el trabajo con el soneto perfecto –“formato de identificación rápida para el lector frecuente de poesía (...) logra ponerlo en cuestión al incorporar citas y epígrafes en *exergo*” (81)– y la inclusión de motivos y reminiscencias clásicas y cervantinas. En ese sentido, cobra relevancia la presencia de diversas tradiciones literarias a través de los epígrafes. Muchos de estos provienen de obras de diversos autores y espacialmente ocupan una jerarquía idéntica a la del poema, “son anticipos temáticos del núcleo que va a desarrollarse en el soneto” (82). En ese diálogo con las tradiciones literarias, cobra sentido la denominación de “poeta diacrónico” que la autora toma de Marcos Martos y la considera de una forma de operar en *Travesía de extramares*.

En el abordaje de esta obra de Adán, De Llano hace funcionar la tensión dialéctica sonoridad /espacialidad, lo cual se expresa con claridad en el propio devenir discursivo de la argumentación. Por ejemplo, señala: “Desde lo fónico la aliteración de las bilabiales refuerza el quiebre el sujeto (...)” (88) lo cual se opone a la afirmación expresada en la página anterior: “Estos poemas han sido escritos para ser leídos en silencio y captar, desde la distribución gráfica, un ritmo espacial”. La tensión contradictoria se completa con la presencia de Chopin: “empieza la necesidad (...) de escuchar a Chopin o de actualizar las imágenes auditivas del mar de Pacífico, el sonido del mar contra el canto rodado” (87).

Sobre *La mano desasida*, la autora centra el sentido en el problema de la alteridad, materializada o simbolizada en la piedra, en Machu Pichu. “A partir de la conjunción/disyunción entre el yo y el otro surge la problemática de la soledad existencial que se convierte en cifra de este extenso poema de 8000 versos” (91). La palabra mano, presente en el título, metonímicamente aludiría, según el análisis realizado, al desvínculo con el pasado y a la ausencia permanente de la relación con el otro. Así, la falta se constituiría en un vacío materializado en la escritura.

La tercera y última obra analizada de Martín Adán es *Escrito a ciegas*. De Llano habla de la génesis de ese poema: es la respuesta a un pedido de Celia Paschero, colaboradora de Jorge Luís Borges, al autor con el fin de escribir una nota sobre su biografía, para el diario *La Nación*. Así el poema construye una compleja red de reflexiones existenciales sobre sí mismo, sobre la escritura y sobre el saber: “La carta de la periodista argentina motivó que el poeta examinara sus propias preguntas acerca del saber del ser” (101).

La lectura propuesta de los tres poemarios de Adán exponen con intensidad varios aspectos insoslayables en la obra de este poeta peruano: el vínculo con las tradiciones literarias, tanto europeas como latinoamericanas (Góngora y el barroco, Rubén Darío, César Vallejo, entre otros), el problema de la identidad cultural, histórica, mítica y la existencia del ser y el saber como poeta, al tiempo que se describe, con amplitud y rigurosidad, el trabajo formal, los modos de construcción poética que caracterizan a este autor.

El último de los autores de la antología tríadica, Efraín Miranda, es abordado en el contexto ideológico ya planteado por José María Arguedas y en el contexto crítico producido por Antonio Cornejo Polar. En efecto, *Choza* (1978) habla desde el indio, “su visión es la que lidera” (144). La autora demuestra que, de manera un tanto diferente a la escritura arguediana, Miranda asume el español y sus posibilidades retóricas para rebatir la ideología occidental, blanca, como por ejemplo el uso de la ironía, el sarcasmo, la parodia. Además, esa lengua de la conquista es incluida como objeto de reflexión en el poemario, aspecto que autora analiza con sagacidad: “En principio como *detritus*, precisamente porque se trata de un descompuesto, que no sobrevivió a la cultura otra; es un resto, fuera del sistema, lo que es casual, lo que llegó sin intención, algo que cayó imprevistamente, como un objeto perdido, lo que supone la falta de consideración por parte del *otro* cultural” (149).

La voz del sujeto poético que se constituía en *Choza* como indio, se configura en *Padre Sol* (1998) como una voz plural. Con esta tesis De Llano, aborda el último poemario de la selección, la cual le permite decir que la de Miranda es una “poética militante”. Ese sujeto plural, aclara la autora al avanzar en el análisis, no es solo indio, también involucra a la otra cultura, a la cultura blanca. Así “el sujeto en Padre Sol es complejo, poseedor de varias facetas y con un poder de manipulación fecunda del discurso”. De este modo, según su lectura, desde esa voz, el poeta polemiza con los sistemas hegemónicos establecidos.

Si bien la tarea de conformar una antología suele ser problemática e incluso suele generar desconfianzas, la circulación renovada en el caso de poemas de César Moro y de Martín Adán e inaugural –podría aventurarse– de la producción de Efraín Miranda en el ámbito académico argentino constituye, sin dudas, un aporte de gran significación. Esa significatividad se expresa en la tarea crítica y reflexiva evidenciada en los tres estudios, que consolidan un modo de leer poesía y ensayan una propedéutica para quienes se inician en la lectura especializada.

Diana Moro

---

\* Graciela Franco. *Gradivas de medio siglo. Armonía Somers y Clara Silva ante la crítica*. Montevideo: Rebecalinke editoras, 2013, p.231.

El libro abre con un epígrafe de Ángel Rama que determina el punto de partida de la lectura crítica de Graciela Franco: "(...) se deberá comenzar evocando a quienes a partir de la grieta intuyeron la rajadura que atravesaba las paredes y cortaba de arriba abajo el edificio petulante de la segura sociedad uruguaya". Armonía Somers y Clara Silva completan en esta investigación, el "quienes" al que alude Rama. Las dos narradoras no sólo ven la rajadura sino que la abren desestabilizando los cimientos del realismo que sostenía el ámbito literario uruguayo de mitad del siglo pasado.

Graciela Franco encuentra un punto de contacto entre la narrativa de ambas autoras pese a las diferencias. Tanto Somers como Silva han trabajado con coraje y virtuosismo la condición femenina, en tanto problemática, con un tratamiento poco común para la época que estaba intensamente atravesada por una conciencia testimonial. Los caminos de las narradoras son diferentes pero persiguen los mismos destinos. Rebeca Linke lleva a cabo un viaje iniciático que comienza con la decapitación y el despojo de sus ropas en búsqueda de sí misma. Por otro lado, Laura Medina, protagonista de *La sobreviviente* padece una angustia existencial que se manifiesta en un doble conflicto: su sensualidad le exige gozar físicamente y aceptarse como mujer, pero a su vez, se rebela contra ella, defendiendo su libertad y su espiritualidad que le requiere una decisión de vida que vaya más allá de la satisfacción física.

La investigadora está leyendo la obra de ambas desde y hacia la lectura crítica, atendiendo a las voces internacionales de referencias que van de los Estudios de Género a la Crítica literaria (Butler, Bataille, Genette, Bajtín, Ludmer, Toril Moi, Barthes, Kristeva sólo por mencionar algunos), sin por ello, darle un lugar secundario a la producción crítica local (Rama, Rodríguez Monegal, Achugar, Rocca, Blixen, Torres, Cosse, Zum Felde, Visca, entre otros). Franco logra con éxito y sin esfuerzo, que dialoguen las lecturas norteamericanas y francesas con las latinoamericanas y fundamentalmente, con las uruguayas. De este modo, podríamos plantear-pese a la agramaticalidad de la expresión- que Armonía Somers y Clara Silva están siendo leídas de manera macro y micro en una operación simultánea y consecutiva.

En este marco, Graciela Franco plantea que la crítica represiva dificultó una lectura crítica de *La mujer desnuda* (1950) y *La sobreviviente* (1951), que ponen en escena, aspectos no convencionales con respecto a las voces femeninas. El objetivo de este análisis es demostrar la "imposibilidad" de la lectura de las obras de Armonía Somers y Clara Silva en los tempranos 50. Para ello, primero presentará un análisis minucioso de las obras que conforman el corpus. Para luego, detenerse en la recepción crítica de las mismas. Ahora bien, en la hipótesis mencionada entra en juego, no sólo la crítica literaria uruguaya de mitad de siglo, sino y sobre todo, una serie de variables que configuran el campo literario e intelectual: la relación entre el lector y la crítica, entre las autoras y los lectores, entre la tradición y el porvenir tanto literario. La pregunta por la operación canónica es la cuestión que subyace a lo largo del libro de Graciela Franco sin ser explicitada. Por esta razón, el análisis en paralelo de Somers y Silva, de *La mujer desnuda* y *La sobreviviente*, no sólo son un síntoma de la sociedad uruguaya del momento sino de una configuración cultural global.

El libro se organiza en tres momentos. El primero, en el que Franco localiza a las narradoras en el plano literario, intelectual, social y local mediante una breve introducción que nos permite pensarlas en un terreno discursivo en relaciones de tensión con respecto a sus pares. Pero también, este “situarlas” nos abre otra lectura con respecto a sus posibles predecesoras o antecedentes literarios. Graciela Franco no puede dejar de notar que Paulina Medeiros ya en 1940 con su novela, *Las que llegaron después*, está sembrando la semilla de la incomodidad literaria y genérica.

En un segundo momento, la investigadora uruguaya se adentra en el corpus propuesto. Repite cuidadosamente el análisis de los mismos aspectos en *La mujer desnuda* y *La sobreviviente*, para intentar testear a la par, la hipótesis planteada al comienzo. Graciela Franco, sin embargo, no desatiende ni particularidades como las diferencias entre la primera y la segunda edición de *nouvelle* de Somers ni el punto de vista elegido. Entra en la obra de Somers y Silva por la recepción crítica. En el caso de Somers, acentúa el prólogo de Carlos Brandy que marca un precedente y que funcionará como un faro crítico dándole visibilidad al océano somersiano. El apoyo de Ángel Rama en las siguientes ediciones de *La mujer desnuda* será fundamental. Por otro lado, *La sobreviviente* de Clara Silva no corre la misma suerte. Mientras que Armonía Somers reconoce este trabajo escriturario de indagación y búsqueda de voz que hable por y desde las mujeres; Rodríguez Monegal no hace más que sostener que la crítica no supo leer a estas autoras.

*Grativas del medio siglo* lleva a cabo un minucioso análisis del discurso crítico literario que revisa la crítica tradicional, comentarios, cartas de las escritoras, entrevistas y reseñas en periódicos. Franco parece no olvidar una posición teórica que explicita en su trabajo: no sólo la crítica literaria académica determina qué se lee y cómo se lee. Los proclamadores –en palabras del propio Bordieu– también determinan y sostiene el canon literario. Finalmente, el libro vuelve al comienzo en último momento, el apartado “Relaciones entre las obras de Armonía Somers y Clara Silva”. Si bien la investigadora no abandona su corpus, no obstante, lo abre. Establece precisas y novedosas conexiones no sólo entre las obras de las narradoras sino también, dentro de la obra de cada una. Así, las relaciones terminan configurando una red de lectura que no se agota en la obra y que la trasciende, proponiendo un trabajo crítico en clave barthesiana.

Graciela Franco no pierde de vista que esta lectura es posible porque Somers y Silva están transgrediendo, en tanto suspensión, cuestionamiento de cierto orden establecido y naturalizado. Por ello, la crítica uruguaya nota que la proximidad de ambas novelas es señal de un cambio en la literatura uruguaya y por ende, en la sociedad con respecto a la percepción de la condición femenina. Cambios que no pueden dejar de leerse a la luz de la crítica feminista que Franco acerca a la idea de modelo de crítica cultural (Richard 2009). En esta línea de lectura, el primer paso es legitimar la existencia de una “literatura femenina” y pensar la crítica literaria feminista como el rescate de textos escritos por mujeres que estaban tensionando lo que hasta el momento se había entendido como “lo literario”.

Somers, que desde el comienzo fue leída por su carácter de “rara”, de “maldita”, desenmascara en su escritura una serie de lugares, de pulsiones negadas a los individuos que conjuga la libertad en el goce corporal. Es justamente ese modo de pensar la libertad, en la que también se encuentra con la obra de Clara Silva, la que permite a Graciela Franco deshacerse de la etiqueta “literatura femenina” que cataloga libros y autoras en tanto género sexual que firma; acordando con la propuesta de Richard (1993) de una “feminización de la escritura” que se produce cada vez que una poética o que una erótica de los signos rebalsan los marcos de contención de significación masculina con excedentes como el cuerpo, la multiplicidad, la heterogeneidad, entre otros; que desregularizan las tesis del discurso mayoritario.

Ambas escritoras pese a no estar activamente comprometidas con la realidad política de su país, no fueron ajenas a las circunstancias sociales. Circunstancias que vuelcan y leen en sus obras. Tanto Armonía Somers como Clara Silva, mediante ciertas trasgresiones que se tejen entre en contenido (tabúes sexuales y religiosos, respeto a la muerte, entre otros) y la forma (potente intertextualidad, lenguaje poético, cercanía con la literatura de tesis) alertan sobre una mirada narrativa que está leyendo una realidad uruguaya colapsada.

*Retrato para Dickens* (1969) y *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) de Armonía Somers, así como también, *La sobreviviente* (1951) y *Aviso a la población* (1964) de Clara Silva sean tal vez, algunos de los casos más claros.

En este escenario político-cultural, tanto Armonía Somers como Clara Silva establecen determinadas “estrategias de lucha” para poder ingresar en el ámbito intelectual uruguayo. Las vinculaciones sociales e incluso civiles, no escapan a los prejuicios que se tejen alrededor de sus obras, muchas veces, desacreditándolas. Franco se detiene en algunos aspectos de la vida privada y marital de las narradoras como el modo en que usan o no el apellido de casada, las vinculaciones sociales que les facilitan sus maridos o la autoconfiguración a partir de seudónimos que le resultan sumamente útiles, para demostrar que su hipótesis continúa siendo viable. Estas mujeres se sostienen en su propia escritura.

Ahora bien, es impensable transitar por la obra de Armonía Somers o de Clara Silva, sin considerar que existe detrás de estas narrativas “un panteón femenino” que está ayudándolas a nacer en los márgenes, en las fisuras. Porque si bien ambas están desestabilizando los espacios literarios y políticos, sin embargo, no por ello se deshacen del todo de la tradición judeo-cristiana que las atraviese, apareciendo una y otra vez en sus obras; aunque sea para trasgredirla. El pensamiento psicoanalítico y filosófico tampoco es ajeno a la escritura de estas mujeres, si bien Franco observa que la protagonista de *La sobreviviente* es más real, mientras que Rebeca Linke puede ser leída como una mujer mítica. La investigadora hacia el final del libro sostiene que Laura es una Rebeca que no ha podido deshacerse de su conciencia y que, por eso, no goza sin culpa. Sin duda, el cuerpo es el terreno en el que se experimentan y se ponen a prueba las preguntas. Un cuerpo que había sido olvidado o recluso a la reproducción aparece en escena para escribir sobre él los propios interrogantes y abrirlos al mundo. Sin moralismo pero con pretensiones filosóficas y estéticas que hacen justicia a las búsquedas de estas narradoras, Somers y Silva se animan a deshacerse del discurso confesional que tenía acostumbrado a los lectores de mitad de siglo y caminan entre el humor, los tonos fantásticos, las sexualidades, y los tabúes, entre otros. Sin embargo, como bien explicita Graciela Franco, estas escritoras nacidas en las primeras décadas que son herederas del catolicismo que el Uruguay laico y batllista, no pudo barrer con todo, también son hijas de la preocupación, de las nuevas ideas. Somers y Silva que no son “las locas del diván” ni “las locas de la casa” se presentan como Gradivas. Título que acertadamente, Graciela Franco da al resultado de esta investigación. Estas narradoras uruguayas, parecen arrastrar en esta forma en la que Franco las nombra, a la protagonista de *La mujer desnuda* pero también, a todas las mujeres. Estas escritoras que eligieron no ser madres, que se destacaron por su pensamiento intelectual y no se resignaron al silencio femenino. Muy por el contrario, decir les permitió poner en cuestión, en duda, ciertos pilares de la sociedad en la que vivían. Decir, hizo estallar dentro del campo literario la pregunta por la operación canónica que parecía haber borrado la idea de construcción de poderes, tensiones y espacios de legitimación. *La mujer desnuda* y *La sobreviviente*, obras que Graciela Franco analiza macro y microscópicamente sin llegar a la inútil disección crítica ponen en evidencia que Armonía Somers y Clara Silva en esta operación escrituraria y crítica no sólo “terminan hablando por todas” sino y sobre todo, “andando por todas”. *Gradivas del medio siglo. Armonía Somers y Clara Silva ante la crítica* nos propone la relectura de la recepción crítica y su llegada al campo literario de dos narradoras uruguayas que actualiza las preguntas centrales que atraviesa el trabajo crítico e intelectual riguroso.

Rosana Guardalá