

ISSN: 2145-8987

perífrasis

Revista de Literatura, Teoría y Crítica

#13

Volumen 7
Enero-Junio 2016

PERÍFRASIS

Revista de Literatura,
Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

VOLUMEN 7

No. 13
Fecha: Enero-Junio 2016
Periodicidad Semestral
PP. 132

RECTOR

Pablo Navas Sanz de Santamaría

DECANA

Patricia Zalamea

DIRECTORA DE DEPARTAMENTO

Andrea Lozano-Vásquez

EDITORIA

Francia Elena Goenaga

ASISTENTE EDITORIAL

Margarita María Pérez Barón

CORRECCIÓN DE ESTILO

Leonardo Realpe Bolaños

DIAGRAMACIÓN

Lina Cabrera

IMPRESIÓN

Editorial Kimpres S.A.S.

REVISTA PERÍFRASIS

Carrera 1 N° 18A 12 Oficina Ñd 202
Bogotá-Colombia
Tel: (571) 3394949 Ext: 4783

<http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co>

COMITÉ EDITORIAL

María del Rosario Aguilar, *Universidad Nacional de Colombia*; Carolina Alzate Cadavid, *Universidad de los Andes*; Mario Barrero Fajardo, *Universidad de los Andes*; Adolfo Caicedo, *Universidad de los Andes*; Héctor Hoyos, *Stanford University*; Pablo Montoya, *Universidad de Antioquia*; Ana Cecilia Ojeda, *Universidad Industrial de Santander*; Jerónimo Pizarro, *Universidad de los Andes*; Hugo Hernán Ramírez, *Universidad de los Andes*; Liliana Ramírez, *Pontificia Universidad Javeriana*; Luis Fernando Restrepo, *University of Arkansas*; David Solodkow, *Universidad de los Andes*; Patricia Trujillo, *Universidad Nacional de Colombia*; Juan Marcelo Vitulli, *University of Notre Dame*.

COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Elisa Acosta, *Universidad Nacional de Colombia*; Rolena Adorno, *Yale University*; Beatriz Aguirre, *Universidad de Antioquia*; Raúl Antelo, *Universidade F. Santa Catarina*; Jaime Borja, *Universidad de los Andes*; Alfonso Múnera Cavadía, *Universidad de Cartagena*; Román de la Campa, *University of Pennsylvania*; Stéphane Douailler, *Université Paris VIII*; Cristo Figueroa, *Pontificia Universidad Javeriana*; Beatriz González-Stephan, *Rice University*; Roberto Hozven, *Pontificia Universidad Católica de Chile*; Carlos Jáuregui, *University of Notre Dame*; José Antonio Mazzotti, *University of Tufts*; Claudia Montilla, *Universidad de los Andes*; Song I. No, *Purdue University*; Betty Osorio, *Universidad de los Andes*; Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*; +Susana Zanetti, *Universidad de Buenos Aires*.

*Las ideas aquí expuestas son responsabilidad exclusiva de los autores.

*El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo y su autor, y la Revista Perífrasis del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. Para reproducciones con cualquier otro fin, es necesario solicitar primero autorización del Comité editorial de la revista.

CREATIVE COMMONS
BY-NC-ND



TABLA DE CONTENIDO

Presentación	6
Editorial	8
Artículos	
MARÍA CECILIA SÁNCHEZ IDIART. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET, ARGENTINA Desbordes. Vida, política y estéticas del exceso en Osvaldo Lamborghini y Diamela Eltit	10
SIMÓN HENAO JARAMILLO. CONICET, ARGENTINA Imágenes de lo íntimo en <i>Falleba</i> de Fernando Cruz Kronfly	26
ENZO CÁRCANO. CONICET-UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, ARGENTINA En busca de la Unidad perdida: sobre dos autoficciones poéticas argentinas	40
NAOMI LINDSTROM. UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, ESTADOS UNIDOS <i>Estrella de la mañana</i> de Jacobo Fijman: poesía y apocalipsis	55
ANAHÍ ALEJANDRA RÉ. CONICET-UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA Poéticas del imaginario técnico: arte, mercado, universidad	68
LAURA RAFAELA GARCÍA. INVELEC-UNT-CONICET, ARGENTINA Literatura infantil y violencia política: itinerarios de lecturas sobre las memorias narrativas del Cono Sur	83
LUISA FERNANDA BARRAZA CABALLERO Y MARÍA RITA PLANCARTE MARTÍNEZ. UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO Memoria y naufragio en <i>Formas de volver a casa</i> de Alejandro Zambra	99
Reviews	
JUAN SEBASTIÁN CRUZ CAMACHO. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-UNIVERSIDAD CENTRAL <i>Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII</i> . Ed. Hugo Hernán Ramírez. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 249 pp.	113
MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. <i>El segundo grado de la ficción: estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)</i> . Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT; Universidad de Antioquia, 2014. 338 pp.	116

Normas para los autores	119
Declaración de ética	122
Convocatoria	125
Suscripciones	126

TABLE OF CONTENTS

Presentation	6
Editorial	8
Articles	
MARÍA CECILIA SÁNCHEZ IDIART. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET, ARGENTINA Overflowing. Life, Politics and Aesthetics of Excess in Osvaldo Lamborghini and Diamela Eltit	10
SIMÓN HENAO JARAMILLO. CONICET, ARGENTINA Images of Intimacy in <i>Falleba</i> by Fernando Cruz Kronfly	26
ENZO CÁRCANO. CONICET-UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES- UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, ARGENTINA In the Search for Lost Unity: About Two Argentinian Poetic Autofictions	40
NAOMI LINDSTROM. UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, ESTADOS UNIDOS <i>Estrella de la mañana</i> by Jacobo Fijman: Poetry and Apocalypse	55
ANAHÍ ALEJANDRA RÉ. CONICET-UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA Technical Poetic Imagination: Art, Market, University	68
LAURA RAFAELA GARCÍA. INVELEC-UNT-CONICET, ARGENTINA Children's Literature and Political Violence: Readings Itineraries on the Narrative Memories of the Southern Cone	83
LUISA FERNANDA BARRAZA CABALLERO Y MARÍA RITA PLANCARTE MARTÍNEZ. UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO Memory and Shipwreck in Alejandro Zambra's <i>Formas de volver a casa</i>	99

Reviews

JUAN SEBASTIÁN CRUZ CAMACHO. *UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-
UNIVERSIDAD CENTRAL*
Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII. Ed. Hugo Hernán
Ramírez. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
249 pp. 113

MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES. *UNIVERSIDAD DE LOS ANDES*
Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. *El segundo grado de la ficción: estudio
sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea
(Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*. Medellín: Fondo Editorial
Universidad EAFIT; Universidad de Antioquia, 2014. 338 pp. 116

Submission Guidelines 120

Ethic Guidelines 123

Call for Papers 125

Subscription 126

PRESENTACIÓN

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional, en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros, que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio, surgidos dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

La calidad y la pertinencia del contenido de la revista están respaldadas por la labor de sus comités y editorial, así como por un conjunto de evaluadores —conformado por investigadores activos nacionales y extranjeros—, quienes además del rigor académico se rigen por los principios de pluralismo, diversidad, diálogo, debate, crítica, tolerancia y respeto por las ideas, las creencias y los valores de todos aquellos que se vinculen al proyecto, de manera acorde con los postulados de la Universidad de los Andes.

Perífrasis pretende ser una permanente fuente de consulta para estudiantes de pregrado y posgrado de Literatura y programas afines, y para profesores e investigadores en el área, de manera que puedan profundizar en sus respectivos estudios y proyectos de investigación.

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ-Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.

- LatAm Studies-Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.
- REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, España, desde 2015.
- Portal del hispanismo. Instituto Cervantes, España, desde 2015.
- ESCI-Emerging Sources Citation Index. Thomson Reuters, Estados Unidos, desde 2015.

Perífrasis es una revista cuyo mosaico de artículos garantiza una pluridiversidad tanto temática como teórica. Esta heterogeneidad crítica también ha contribuido a fortalecer el carácter transdisciplinar de nuestra publicación. En este número décimo tercero vamos situando obras y autores esenciales en los siglos XX y XXI como Zambra y Eltit. Esta recurrencia es indicio de que algo está pasando. La literatura sigue siendo la mejor metáfora para comprender el mundo que nos rodea.

El número misceláneo número décimo tercero está compuesto por siete artículos que comprenden tanto reflexiones teóricas como análisis críticos de obras del siglo XX, de distintas nacionalidades: argentina, chilena, uruguaya y colombiana, y desde distintas perspectivas metodológicas como la literatura comparada y la biopolítica. Así: “Desbordes. Vida, política y estéticas del exceso en Osvaldo Lamborghini y Diamela Eltit”, de Cecilia Sánchez Idiart de la UBA, se pregunta por el cuerpo como representación de poder; “Imágenes de lo íntimo en *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly”, de Simón Henao, de CONICET, la casa como metáfora de la intimidad parece ser una frágil estrategia retórica que la escritura teje; “En busca de la Unidad perdida: sobre dos autoficciones poéticas argentinas”, de Enzo Cárcano, de CONICET, la búsqueda de una unidad constante desde la autoficción será el punto que permitirá el análisis comparativo entre la obra de los dos poetas argentinos Juan Gelman y Olga Orozco; “*Estrella de la mañana* de Jacobo Fijman: poesía y apocalipsis”, de Naomi Lindstrom de University of Texas at Austin, se centra en el misticismo judío en la obra del poeta argentino Jacobo Fijman; “Poéticas del imaginario técnico: arte, mercado, universidad”, de Anahí Alejandra Ré de CONICET, plantea el cruce entre arte y tecnología en una era que ya no es la de la amenaza mercantilista de Walter Benjamin, sino el “sin fondo del mundo” de Cornelius Castoriadis, por lo tanto, la concepción de lo estético vuelve a tener un giro; “Infancia y transmisión del pasado reciente: itinerarios de lectura. De la literatura infantil argentina a los textos para niños de Mauricio Rosencof”, de Laura Rafaela García, de CONICET, parte de la pregunta de cómo narrar el terrorismo de Estado del pasado, a los niños, tanto en la literatura infantil argentina como uruguaya; “Memoria y naufragio en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra” de Luisa Barraza y Rita Plancarte, de la Universidad de Sonora, es un análisis del tópico del naufragio en la obra de Zambra. Esperamos que las lecturas que proponemos en este número cumplan con las expectativas del lector de hoy.

La publicación de este décimo tercer número de *Perífrasis* es posible gracias al apoyo de Patricia Zalamea, decana de la Facultad de Artes y Humanidades, de la doctora

Andrea Lozano, directora del Departamento de Humanidades y Literatura, del doctor Julio Paredes, director de Ediciones Uniandes, de los miembros de los Comités científico y editorial de nuestra revista, y de los pares evaluadores. Este apoyo es el que ha permitido fortalecer la calidad de nuestra publicación.

FRANCIA ELENA GOENAGA OLIVARES
Editora

DESBORDES. VIDA, POLÍTICA Y ESTÉTICAS DEL EXCESO EN OSVALDO LAMBORGHINI Y DIAMELA ELTIT

OVERFLOWING. LIFE, POLITICS AND AESTHETICS OF EXCESS IN OSVALDO LAMBORGHINI AND DIAMELA ELTIT

MARÍA CECILIA SÁNCHEZ IDIART*

Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2015

Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 15 de enero de 2016

RESUMEN

Este artículo se propone analizar los modos como dos ficciones latinoamericanas contemporáneas, *Sebreondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini e *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit, problematizan las relaciones entre los saberes sobre los cuerpos y las políticas de gobierno de la vida. En la postulación de un lenguaje que desborda la normatividad del biopoder, estas ficciones interrogan los dispositivos de producción de cuerpos y subjetividades, a la vez que configuran una estética del exceso que reinventa la materialidad de lo viviente a partir de la potencia afectiva de la carne.

PALABRAS CLAVE: biopolítica, exceso, cuerpo, afecto, literatura latinoamericana contemporánea.

ABSTRACT

This article aims to analyze the modes in which two contemporary Latin American fictions, *Sebreondi retrocede* (1973) by Osvaldo Lamborghini and *Impuesto a la carne* (2010) by Diamela Eltit, problematize the relationships between knowledge about bodies and politics of government of life. From a language that overflows the normativity of biopower, these fictions interrogate the technologies of production of bodies and subjectivities, at the same time that they configure an aesthetics of excess that reinvents the materiality of the living through the affective potency of the flesh.

KEYWORDS: biopolitics, excess, body, affect, contemporary Latin American literature.

* cecisi89@gmail.com. Becaria doctoral. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años una serie de producciones críticas y teóricas latinoamericanas se han dedicado a indagar las relaciones entre estética, política y vida en una serie de prácticas artísticas y literarias de la región que interrogan lo viviente como zona de intervención del poder. Desde el estudio de la configuración del desierto argentino como espacio disponible para su captura por el Estado y el mercado (Rodríguez, *Un desierto*) y las ficciones naturalistas que anudaron saber médico y nacionalismo durante el siglo XIX (Nouzeilles, *Ficciones*), hasta el relevamiento, en la cultura contemporánea, de una nueva proximidad con la vida animal que comienza a desfigurar los contornos de lo humano (Giorgi), o bien las indagaciones alrededor de lo común en el marco del desdibujamiento del poder soberano de los Estados nacionales (Pelbart), estas investigaciones hallan en el campo proteico de lo viviente —en tanto problema a la vez estético y político— no solo el objeto de las tecnologías normalizadoras del biopoder, sino también la potencia de desactivación de los dispositivos de gobierno de la vida.

Este trabajo pretende contribuir a un recorrido de la inscripción de los vocabularios de la vida en la ficción latinoamericana contemporánea a partir de los años setenta: se desarrollará para ello una lectura de *Sebregondi retrocede*, del escritor argentino Osvaldo Lamborghini publicado por la editorial Noé en 1973, e *Impuesto a la carne*, de la narradora chilena Diamela Eltit, editada en 2010 por Eterna Cadencia. Es posible afirmar que a partir de los sesenta en América Latina lo viviente se vuelve un campo de experimentación tan ambivalente como intenso: en el marco del disciplinamiento de los cuerpos impuesto por los modos de subjetivación revolucionaria, las diversas formas de activismo artístico que aunaron compromiso político y vanguardia estética, y las políticas concentracionarias y de exterminio implementadas por las dictaduras, el cuerpo emerge como territorio eminentemente político, como objeto de captura y potencia de insubordinación. Si los regímenes dictatoriales en Argentina y Chile constituyen el signo de la derrota definitiva de los proyectos emancipatorios que habían movilizado a la región desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, en el terreno estético y literario los estudios críticos se han referido a la fractura de un horizonte teleológico que confiaba en las posibilidades revolucionarias de un arte comprometido sin fisuras con las urgencias políticas de su presente (Richard; Franco; Garramuño). Una descripción iluminadora de este panorama puede hallarse en la entrada “Desobediencia sexual” del glosario incluido en el catálogo de la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* organizada por la Red Conceptualismos del Sur:

Desde mediados de la década de los setenta, una serie de propuestas artísticas situaron al cuerpo (y, más precisamente, al cuerpo sexuado) como territorio privilegiado de activación poética y política. Estas diversas iniciativas involucraron ... nuevas formas de articulación entre el arte y la política, inscriptas en un desplazamiento de lo macropolítico, característico de los proyectos artísticos utópico-revolucionarios de los años sesenta y primeros setenta ..., a lo micropolítico, a la problemática de la producción de la subjetividad. (Carvajal, Mesquita y Vindel 92)

Tanto la escritura de Lamborghini como la de Eltit se desmarcan de cualquier imperativo de compromiso o denuncia para imaginar nuevas posibilidades de vida desde la inmanencia de un lenguaje que se postula como intensidad afectiva y exceso. El interés de este artículo por desarrollar una lectura conjunta de *Sebregondi retrocede* e *Impuesto a la carne* radica, en primer lugar, en relevar los modos en que estas ficciones toman como problema medular la inscripción de las tecnologías del poder y los discursos y prácticas del saber en la materialidad de los cuerpos. Ambas ficciones visibilizan las técnicas capilares por las que el biopoder aspira a administrar la vida biológica de la población y a producir cuerpos disponibles para su captura por el capital.

Por un lado, Lamborghini toma como materiales las ruinas de la utopía de masas del populismo y la ebullición de la violencia política a partir de los años sesenta en Argentina. *Sebregondi retrocede*, su segundo libro publicado, se compone de una sucesión de episodios o relatos que desafían cualquier clasificación genérica y se enfocan en los desórdenes de cuerpos afectados por la enfermedad, perforados y mutilados por el poder, y aferrados a una sexualidad desbordante. Bajo tales condiciones, las subjetividades políticas e identidades sociales fabricadas por el populismo se vuelven irreconocibles. Por otro lado, la novela de Eltit narra las vidas de una madre y una hija recluidas en un hospital que coincide con el territorio de la nación, y ofrece una reflexión en torno a la racionalidad neoliberal contemporánea que mercantiliza los cuerpos y aprehende la vida en términos de capital humano. Desarticulando los dispositivos de homogeneización social del populismo y el neoliberalismo, ambas ficciones confluyen en la configuración de una estética del exceso orientada hacia la problematización de las articulaciones entre lo viviente, la política y el lenguaje.

Así, en segundo lugar, el artículo se propone analizar las operaciones de desbordamiento efectuadas por estas ficciones con respecto a la normatividad de lo viviente dispuesta por las tecnologías múltiples del biopoder. En la exploración de los umbrales de la vida y del lenguaje (el nacimiento, la enfermedad y el crimen; el ruido y murmullo incesante de los cuerpos); en la focalización en la politicidad de los afectos en tanto

frontera móvil de configuración de los cuerpos, y en la potencia ambivalente y opaca de la carne como apertura de un cuerpo a su disolución o mutación, estas ficciones encuentran la posibilidad de plantear estéticas y políticas alternativas de lo viviente ya no sujetas a los dictámenes del Estado o el mercado.

DE DÓNDE VIENEN LOS MONSTRUOS

En la lección final del curso *Defender la sociedad*, dictada en 1976, Foucault registra el surgimiento, hacia fines del siglo XVIII, de la biopolítica como nuevo dispositivo de poder que busca hacerse cargo de la vida de la población a través de la regularización y normalización de los procesos biológicos de la especie, desde la natalidad y la reproducción hasta la enfermedad, la mortalidad y la higiene. A partir de esta conceptualización inicial, contribuciones como las de Agamben y Esposito aportan nuevas perspectivas para la comprensión del biopoder como entramado de saberes, técnicas, prácticas y discursos que intervienen positivamente sobre la vida para gobernarla de acuerdo a regímenes de inteligibilidad que responden a una racionalidad económica. La productividad de estos debates para los estudios literarios reside en las posibilidades que ofrecen para la reformulación de las relaciones entre política, vida y lenguaje más allá de un paradigma representativo: las ficciones de Lamborghini y Eltit emergen, así, en su potencia de inventar nuevos modos de vida ajenos a los marcos de reconocibilidad impuestos por el biopoder.

Tanto *Sebreondi retrocede* como *Impuesto a la carne* se enfocan en los modos como la biopolítica actúa sobre lo viviente para regular sus accidentes y riesgos, modelar cuerpos por medio de las prácticas y los saberes médicos, y producir vidas inscritas en la trama del mercado. Ambos se interesan especialmente por interrogar la politicidad de los umbrales de vida, esto es, las fronteras móviles —ambivalentes entre lo biológico y lo social— que separan a un cuerpo individuado de su afuera y definen la inteligibilidad de lo viviente al distinguir entre la enfermedad y la salud, entre lo humano y lo animal, entre la vida reconocible del ciudadano y la vida disponible para ser administrada por el capital.

Sebreondi retrocede asume como problema clave la configuración afectiva de la política: el poder funciona no tanto a partir de operaciones ideológicas como de tecnologías orientadas hacia la gestión del afecto en cuanto concierne a los umbrales decisionales de cohesión y desintegración de los cuerpos (Gregg y Seigworth). Lo político en Lamborghini se sitúa en las fronteras móviles que definen la figurabilidad de los cuerpos, en el trazado de líneas de contigüidad, fricción y contagio que problematizan la solidez de los contornos de un cuerpo individuado y orgánico que coincide con la forma de un sujeto: “Cada cosa que se rompe y adentro que se rompe y afuera que se rompe, adentro

y afuera, adentro y afuera, entra y sale que se rompe” (Lamborghini, *Novelas I* 63)¹. En este texto, la violencia soberana del biopoder se inscribe literalmente en la materialidad de los cuerpos, porque sus operaciones por excelencia consisten en la incisión, el corte, la perforación, tecnologías que vulneran cualquier presumible interioridad hermética o autónoma de un cuerpo y lo vuelven indiscernible de su afuera. La política figura en una continuidad inquietante con la materia informe de las excreciones de los cuerpos, con los desórdenes de la carne que produce la enfermedad: “Y dificultades en la defecación y en la eyaculación, una pasta verde. Y yo no hablaría así de política” (71).

Frente a estos desbordes, las tecnologías del biopoder se esfuerzan por regularizar los excesos y reproducir, todas las veces que sea necesario, un ordenamiento normativo de los cuerpos: el doctor Katsky, especialista en nivelar defecaciones, promete con su tratamiento el regreso “al nivel normal de la excrementación” (67). En tanto que “el cuerpo es un mapa” (37), el biopoder dispone también un régimen de propiedad sobre los cuerpos; así, cortar y cuadrangular las nalgas de una mujer “con tajos horizontales y verticales” (35) sería “como alambrazar un campo, asegurárselo” (35). Cuerpo y territorio se asimilan en su sujeción a un mismo gesto soberano que demarca fronteras e inscribe materialmente la ley del Estado y la propiedad.

En el reverso de la configuración normativa de cuerpos productivos e inteligibles ante las leyes del capital, el biopoder también produce monstruos, cuerpos desechables e inclasificables, figuras ni animales ni humanas que, en el borde de la visibilidad social y destituidas del lenguaje, hablan solo a través de la violencia soberana que registran sus cuerpos: “Criaturas fajadas y luego apuñaladas ..., marcadas con una inicial detrás de la oreja ..., momias del hablar” (30). En el relato “El niño proletario” se despliegan con mayor productividad las ambivalencias de las políticas de gobierno de lo viviente. A partir de la visibilización de los protocolos de la ficción naturalista como regímenes de representación literaria y social², el niño proletario es hablado por los discursos del saber/poder que modelan su cuerpo para asegurar su disponibilidad sacrificial. Las teorías del higienismo positivista, la herencia y la degeneración estrechan hasta el paroxismo la presentación de un caso típico: la “inmensa herencia alcohólica en la sangre” (59); el padre igualmente alcohólico y la madre prostituta; el hambre que le impide al niño concentrarse en la escuela. Inscripto ya en el mundo del trabajo, el cuerpo del niño proletario cotiza en el mercado pero “vale menos que una cosa” (60). Pura baba, “larva criada en medio de la idiotez y del terror” (60); no es plenamente ni

1. Las citas de *Sebergondi retrocede* provienen de la edición publicada en *Novelas y cuentos I*, que corresponde a la editada por Noé en 1973. La versión original del texto fue publicada como apéndice en *Novelas y cuentos II*. Para una historia del proceso de publicación del libro pueden consultarse las notas del compilador incluidas al final de cada tomo de *Novelas y cuentos*.

2. Según la lectura de Nouzeilles, “El niño proletario” ejerce un acto de violencia contra “la representación según los códigos de la razón sentimental del populismo” (126).

un animal ni un hombre, ni un sujeto ni una cosa: antes bien, es un cuerpo informe y opaco que circula como un resto inasimilable y monstruoso, orgánico a las necesidades del mercado y a la vez excesivo, sentenciado al exterminio desde el instante mismo de su nacimiento.

Ya desde el aprovechamiento de la doble inscripción biológica y social de la palabra “proletario” (la única herencia que el hombre proletario puede dejar a sus “venéreos hijos proletarios” son “sus chancros” [60]), el relato postula una indiscernibilidad entre el lenguaje de la vida y los vocabularios de la política. El enfrentamiento entre clases no es reconducido a una rivalidad ideológica, sino que se despliega en el orden inmanente de los cuerpos, de los saberes que los moldean y de las operaciones (incisiones) que el biopoder efectúa sobre ellos, en el umbral que instaura una cesura y a la vez una articulación entre la vida biológica y la vida social: “La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre” (60). En un ciclo siempre ascendente de goce y violencia. La opacidad del cuerpo del niño proletario no hace más que instigar la desenfrenada voluntad de saber del biopoder. Como no es posible saber de antemano lo que puede un cuerpo (Giorgi 182), los sucesivos vejámenes a los que los niños burgueses someten al niño proletario se ajustan a la instauración de un laboratorio de lo viviente por medio del cual un poder sobre la vida puede explorar los límites de un cuerpo y dilatarlos hasta su extenuación.

A partir de estas operaciones en *Sebregondi retrocede* se pone en juego la ambivalencia de una biopolítica que aspira a fabricar cuerpos productivos sujetos a las necesidades del mercado y a los impulsos normalizadores de un Estado que hizo de la eugenesia su aliada, pero que a la vez en sus extremos no cesa de apropiarse de lo viviente como campo de experimentación para atravesarlo por fuerzas de desubjetivación que ponen a prueba los límites de su resistencia. La paradoja enloquecedora del biopoder, tal como lo escenifica Lamborghini, radica en su aspiración —siempre insatisfecha, siempre renovada— a producir subjetividades ciudadanas, modelar y demarcar cuerpos de acuerdo a las exigencias del capital, para luego deshacerlos y empujarlos al borde de su reconocibilidad como figuras humanas.

En *Impuesto a la carne*, la ambigüedad del biopoder atraviesa las articulaciones entre el saber médico, el poder sobre la vida y el mercado a partir del entramado heterogéneo de un dispositivo inmunitario (Esposito) vacilante entre la protección y la destrucción de la vida, entre la producción de cuerpos útiles y cuerpos desechables. Resultan relevantes, al respecto, las reflexiones de Agamben en torno a la politicidad de los conceptos de vida y muerte:

hoy ... vida y muerte no son conceptos propiamente científicos, sino conceptos políticos que, en cuanto tales, sólo adquieren un significado preciso por medio de una decisión. Las “fronteras angustiosas e incesantemente

ampliadas” de que hablaban Mollaret y Goulon son fronteras móviles, porque son fronteras *biopolíticas*, y el hecho de que hoy esté en curso un vasto proceso *en el que* lo que está en juego es, precisamente, su definición, indica que el ejercicio del poder soberano pasa más que nunca a través de aquéllas. (208) (cursivas son del original)

Las prácticas y discursos médicos figuran en la novela de Eltit no ya vinculados a una pretendida aspiración de asegurar la salud del cuerpo múltiple de la población, sino que confluyen alrededor de un poder soberano que administra los umbrales decisionales entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, lo normal y lo anormal: “... el médico fundador (del territorio) ... quiso que nacióramos (él tenía el poder o la gracia de permitir la vida y decidir la muerte)” (Eltit 25). La fórmula del poder soberano —hacer morir, dejar vivir— se conjuga en este pasaje con una operación análoga a la identificada en *Sebregondi retrocede*: la intervención de un cuerpo se superpone con la delimitación de un territorio, en un gesto que traza una continuidad entre la nación, la propiedad y el cuerpo.

Bajo las condiciones de una excepcionalidad vuelta regla, las vidas imperceptibles de la madre y la hija transcurren en el escenario de una patria médica que se desplaza incesantemente de la biología a la política, de la inscripción social de los cuerpos a su tratamiento como insumos médicos. Como ocurría en Lamborghini, aquí también el biopoder opera por incisiones que inscriben la política en la superficie material de los cuerpos y los modelan con el fin de asegurar su disponibilidad para las sucesivas incursiones del saber médico. A partir de la disposición de un orden de intervención y experimentación sobre los cuerpos, la vida de las “ciudadanas médicas” (123) emerge como “una producción de la medicina, un simple y prescindible insumo o una basura médica” (13).

Si en Lamborghini “la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural” (*Novelas I* 65), en *Impuesto a la carne* las técnicas del biopoder también confluyen alrededor de la racionalidad de un dispositivo que recurre a un régimen de inteligibilidad económico para hacerse cargo de la administración y el control de lo viviente: “Los médicos ... comprometieron nuestros órganos, enfermándolos mediante un programado proceso de ósmosis” (Eltit 57-8). Ahora bien, mientras que el saber médico, motivado por un impulso de homogeneización, aspira a la obtención de resultados siempre idénticos a sí mismos, lo viviente no deja de oponer su opacidad como práctica de insubordinación ante las tecnologías inmunitarias: “Administradores de un caudal biológico que no terminan de entender, segmentos en constante rebeldía que se fugan y se les escapan” (132). Este modo de resistencia que reside en la potencia orgánica y mutante de los cuerpos —en una biología indisoluble de la historia— halla su positividad en la configuración de un exceso que desborda los marcos de inteligibilidad que el biopoder impone sobre lo viviente.

Para producir nuevas tecnologías que aseguren la captura y el gobierno del exceso, el dispositivo inmunitario de la patria médica, en su incansable voluntad de saber, instituye alrededor de los cuerpos “un laboratorio teatral” (17), un campo de experimentaciones, e interviene precisamente sobre los umbrales de lo viviente: “El médico se propuso exterminar a mi mamá o buscó, no lo sé, dejarla ni dormida ni despierta para iniciar un procedimiento francamente impactante sobre ella” (87). Un dispositivo que se convierte en una fábrica de monstruos, que hurga en los cuerpos, los deshace y recompone hasta no dejar de ellos más que una cáscara vacía, “un titilante y fraudulento desecho” (20).

Las intervenciones que descomponen los cuerpos de las enfermas afectadas por una “agonía civil crónica” (42) responden a un régimen de inteligibilidad de los cuerpos como capital humano, en tanto que el hospital, lejos de ajustarse al modelo clásico del espacio disciplinario, funciona netamente como una empresa que aspira a gestionar lo viviente de acuerdo a una racionalidad contable (Foucault, *El nacimiento*; Dardot y Laval). Los lenguajes de la vida figuran, así, no solo en continuidad con el vocabulario de la política, sino que también se vuelven indisolubles del discurso del capitalismo neoliberal: “Ofrecer como pago o deuda o soborno el máximo de sangre que nos queda y corresponder así al prolongado saqueo de nuestros órganos” (Eltit 72)³. El cuerpo médico, movido por un “lucrativo afán corporativista” (39), acude a la reproducción de la enfermedad para asegurarse las ganancias que provienen de la venta de órganos y sangre de las enfermas. Vacilantes en el umbral de indistinción entre la protección de la vida y la gestión del exterminio, entre la producción de ciudadanos saludables y cuerpos que habitan “los escalafones más insignificantes del tendedero social” (130), las tecnologías del biopoder en *Impuesto a la carne* cobran consistencia alrededor de la economía de una patria médica que administra la vida a través de cálculos de pérdidas y ganancias, de costos y beneficios.

ESCRITURAS DE LA CARNE

Las ficciones de Lamborghini y Eltit no solo se preocupan por visibilizar e interrogar las continuidades entre los saberes científicos y médicos, las políticas de la vida y la materialidad de los cuerpos, sino que también apuntan a configurar un lenguaje que irrumpe desde la opacidad de la carne y desborda los marcos de lo inteligiblemente humano. A partir de la instauración de una zona de contagio entre el lenguaje y el cuerpo (Rodríguez, “Escribir afuera”; Giorgi), en *Sebrecondi retrocede* la palabra se sitúa en contigüidad con

3. En su lectura de *Impuesto a la carne*, Pino inscribe la novela en las discusiones sobre la historia de la constitución de la nación chilena y analiza los modos como el texto desarticula el paradigma neoliberal de consumo.

los aullidos y rumores de lo viviente, en el campo de la intensidad afectiva de los umbrales de cohesión y descomposición de los cuerpos. Se trata de un lenguaje empujado incesantemente fuera de sí, que se desliza del vagido a la muerte, de la recuperación de “un vestigio de salud” (Lamborghini, *Novelas I* 29) al desorden de las dificultades expresivas “y auditivas y olfativas, en la coordinación, en la eyaculación” (34). Desde la inmanencia de un campo de experiencia que no asume como propias las distinciones normativas de la cultura, los clamores de lo viviente resultan indiferentes a su codificación como animales o humanos e interrogan las potencias de un lenguaje asociado a un orden de disolución de los cuerpos: “Babeo y te interesa saber el final del cuento” (40). La materia de la escritura se halla en las reverberaciones y los recorridos orgánicos de las excreciones de los cuerpos (“La guasca música ensordecedora, pasa de mi lengua a mi estómago. Hola, hola. Ahora estoy escribiendo” [47]), y la escritura se revela indiscernible de una intensidad de vida que se corresponde con la materialidad porosa e informe de la carne, con la heterogeneidad de sus agenciamientos afectivos: “De los ganchos para la carne colgaban rimas (y bien que colgan) y ellas, las rimas, estaban podridas” (45).

El lenguaje forma parte también de un régimen de inteligibilidad de los cuerpos que funciona a partir de incisiones y cortes: la letra se inscribe literalmente en la carne. *Sebregondi retrocede* propone un deslizamiento continuo entre la escritura y la navaja como instrumentos intercambiables de una violencia soberana que instituye la disponibilidad sacrificial de un cuerpo: “Temblando. Hay que escribir sencillito, despacio. El horno está. La cuchilla. El tin tin para todo gacho” (31). Para huir de una “condena de hablar” vivida “como opresión, como cultura/condena” (49), la palabra sólo puede constituirse en un lenguaje de las ruinas que alumbra en cada fisura una posibilidad de escape. Desde la pura impersonalidad inaugurada por la destitución del yo como principio de enunciación (“yo no digo, eso se dice” [31]), la ficción plantea una estética materialista de la escritura que encuentra su productividad en el uso de los restos: “... había un muerto: sus restos, porque siempre algo queda. Partes trozadas que no permiten ninguna reconstrucción. Escribir, rezar, revolucionar, aviarse, perderse: si se trata de degollar a alguien deshúesmoslo” (37). Hablar en retazos descosidos, ceder la palabra a las ruinas y a “la lenta, crujiente fractura de las jergas y la lengua” (49): allí reside la radicalidad de un lenguaje que afirma su indiscernibilidad con respecto a la carne.

La novela de Eltit, por su parte, se postula como un “archivo del desastre” (127). Si la voluntad de denuncia expresada por la hija supone una pretensión de transparencia (“Tenemos que realizar un análisis sólido, tan minucioso que resulte completamente irrefutable para denunciar las ofensas y las injurias que han acompañado ... nuestras largas existencias” [83]), tal aspiración se ve frustrada por la necesidad de la madre de elaborar

“un programa básico de sobrevivencia” (83) que habilita la irrupción en el lenguaje de la opacidad de lo viviente. Por medio de una narración que compone y enfrenta las voces de ambas mujeres, *Impuesto a la carne* se presenta como la crónica borrosa, incierta de una experiencia de sometimiento e insubordinación. Frente a un cuerpo médico que impone el deber de callar, la narración enlaza apuntes de vida que buscan dar voz “a un pasado que no emite sonidos audibles” (123), a los rumores imperceptibles de cuerpos que vacilan en el borde de los marcos de inteligibilidad que definen la vida reconocible del ciudadano.

La ficción construye un lenguaje atravesado por la afectividad de los cuerpos que no se propone ya como privilegiadamente humano. La escritura se puebla de murmullos y suspiros, de “gritos, jadeos, gruñidos, toses, quejidos espantosos” (135) que trazan una línea de indiscernibilidad entre la palabra articulada y la sonoridad de los cuerpos. Si el archivo oficial de la historia hospitalaria consagra al cuerpo médico de la patria, la novela se propone contar “la historia de los huesos” (172), descubrir la incrustación de la memoria en la carne, atravesar el cuerpo con la inminencia de un testimonio orgánico: “Entraré a mi cuerpo como en un libro para transformarlo en memoria. Quiero preparar mi cuerpo para convertirlo en una crónica urgente y desesperada” (129). El vigor de una lengua animal que brota ululante desde los pliegues opacos de lo orgánico deja abierta la posibilidad de una “revuelta de la sílaba” (31), de un anarquismo de la palabra que imagine nuevas potencias de lo viviente.

FUERA DE SÍ: VIDAS INGOVERNABLES

Frente a la ambivalencia de un dispositivo que no cesa de producir monstruos y de exhibir sus puntos ciegos, las ficciones de Lamborghini y Eltit afirman la potencia excesiva de la carne como materialidad de lo viviente que interrumpe la continuidad orgánica y cerrada de los cuerpos (Hardt y Negri; Karmy Bolton). A partir de allí *Sebrecondi retrocede* e *Impuesto a la carne* proponen individuaciones mutantes y abiertas a la experimentación, y organizan nuevas disposiciones de las intensidades afectivas que recorren el campo de lo viviente⁴.

Haciendo de cada grieta una línea de fuga, enarbolando una ética de la profanación ante cualquier inscripción normativa de lo viviente, *Sebrecondi retrocede* configura una estética del exceso que radica en el orden de descomposición y dispersión

4. Un antecedente importante de la noción de estética del exceso que este artículo busca elaborar remite a las lecturas de Lamborghini y Eltit en clave de poética (neo)barroca, ya sea, respectivamente, en relación con la carnavalización del lenguaje y la mezcla grotesca de códigos (Perlongher), o bien con la crónica como género fragmentario opuesto “a los grandes relatos unificantes de la modernidad periférica” (Pino 4), entre otras cuestiones. Por su parte, el concepto de exceso retomado aquí se vincula más estrechamente al problema de las políticas de la vida, ya que remite a la potencia productiva de lo viviente que desborda la normatividad de los dispositivos de poder (Hardt y Negri).

de la carne⁵. La intensidad heterogénea de una vida inorgánica instaura un régimen impersonal de la percepción que no revela cuerpos constituidos, sino tramas deshechas individuadas a partir de relaciones de movimiento y reposo, velocidad y lentitud: “Los enfermos mentales, mentalmente, no perciben la brisa como un tejido homogéneo de trama imposible de descifrar; perciben pelotas-per, de aire desencadenadas que vienen por el aire pero que es otro aire en la plancha de oro” (Lamborghini, *Novelas I* 52). En el campo asubjetivo de una vida inmanente que se expone en su indiferencia a las distinciones normativas de la cultura, “todo rasgo se rasga indistinto” y “cuando sonrío la carne femenina la carne masculina se modifica, queda igual” (53). La potencia desbordante de la carne convoca fuerzas de desubjetivación que arrastran la vida por fuera de sus marcos de inteligibilidad sociales, y alimenta sueños de mutación que disponen un régimen del uso y el consumo ajeno a la voluntad de apropiación del mercado: “Es una vieja fascinación: comer de la propia carne y vomitar otra distinta” (51).

La focalización en la materialidad de la carne inaugura también una ética de la mutilación y la dispersión que se desliza hacia la asunción de un carácter espectral que empuja a los cuerpos al borde de su desaparición: “Sobre este banco los fantas, mutilados, sentados, se vuelven transparentes. ... En el rigor de la primavera, sin rigor, mucha carne eligió la dispersión, decidió cortarse en pequeños trozos hasta desaparecer” (73). Cuerpos fundidos en barro, cerebros derretidos bajo el sol: el orden de disolución de la carne desarregla los umbrales normativos que definen la figurabilidad de los cuerpos y los deshace en nombre de la potencia de lo informe.

Otra de las modulaciones de la estética del exceso que delinea *Sebregondi retrocede* refiere, así, a la problematización de las fronteras que delimitan los cuerpos. La carne da nombre también a la condición inevitable de que un cuerpo se desborde en excrencias y fluidos, abandone toda forma impuesta y se vuelva indiscernible de su exterior: “Se le contrae entonces, parece, el estómago: el ‘adentro’ se vuelve parece, ‘afuera’” (42). Los excesos de una carne que es puro derrame, pura disolución deshacen los contornos que aseguran la interioridad de un cuerpo, fluidifican y desintegran cualquier territorio y configuran un campo impersonal y asubjetivo de la experiencia.

En *Impuesto a la carne*, una de las operaciones medulares a través de las cuales son desafiadas las condiciones de figurabilidad de un cuerpo individuado consiste en el contagio preindividual y afectivo tramado entre la madre y la hija: “Mi madre ahora mismo está prohijada adentro de mi pecho, enroscada en un segmento húmedo de mis

5. Tanto Rodríguez (“Escribir afuera”) como Giorgi han propuesto lecturas de las ficciones de Lamborghini en relación con una categoría de exceso referida a la desfiguración de los contornos de lo humano a partir de la irrupción de cuerpos que desbordan los marcos de inteligibilidad social de la vida.

bronquios” (Eltit 47). Se trata de una individuación mutante que se vuelve inteligible por medio del afecto, ya que en su pregunta por los poderes de un cuerpo, concierne a líneas de amplificación y disminución de potencia: “Nosotras siempre estamos tomadas de la mano, mi madre y yo, porque de esa manera... hacemos crecer nuestros organismos y potenciamos nuestras escasas fuerzas” (80). Aquí se vuelve productivo el proyecto de una etología planteado por Deleuze en su lectura de Spinoza: “La Ética de Spinoza nada tiene que ver con una moral; Spinoza la concibe como una etología, o sea como una composición de velocidades y lentitudes, de poderes de afectar y de ser afectado en este plan de inmanencia” (152). Una ética del contagio y el cuidado como la que delinea *Impuesto a la carne* abre la posibilidad de una política afectiva de los cuerpos que ilumine la potencia mutante y proteica de lo viviente.

A partir de la configuración de una zona de indistinción entre la biología y la política, entre lo orgánico y lo histórico, el campo de intensidades de lo viviente se ve sacudido por fuerzas de captura y de insubordinación. La potencia opaca de lo biológico se vuelve eminentemente política porque las tecnologías de saber/poder se apropian de lo viviente para producir “órganos obedientes a las medicinas” (52), pero además porque es en lo orgánico donde reside la posibilidad de plantear políticas y estéticas alternativas de lo viviente, de inventar para los cuerpos nuevos lenguajes. Frente a la empresa militar y patriótica de un saber médico que gestiona la enfermedad como dispositivo de captura de cuerpos, les extrae sangre y órganos, y especula con ellos en el mercado, la madre y la hija, desde un anarquismo barroco que se lleva en la sangre, imaginan ficciones de resistencia inscriptas en la materialidad de lo biológico.

Si la biología ya es, entonces, historia, la potencia de lo orgánico inaugura la posibilidad de delinear una ontología práctica de lo viviente. Bajo las condiciones impuestas por un mercado que pone precio a los órganos, el sueño de fundar una mutual de la sangre apunta a instituir prácticas de gestión común de los cuerpos. La comuna establecida por la madre se instala, de hecho, en el interior del cuerpo operado y mal cosido de la hija para convertirse en uno de sus órganos vitales y organizar desde allí la revuelta de la carne: “... adentro, más adentro, en un pedazo ínfimo del último patio de la nación, pronto iniciaremos la huelga de nuestros líquidos y el paro social de nuestras materias” (184). Se trata de una interioridad que, sin embargo, encuentra en el pliegue y el exceso las condiciones de su perforación y mutación.

La vida como pura virtualidad, como campo preindividual y asubjetivo, figura como ficción de una materia inorgánica que se agita, informe e imperceptible, más allá del umbral temporal determinado por el nacimiento, y que se inscribe en el presente como potencia: “Algunas veces pienso que sueño o estoy convencida de que no he nacido

nunca. Me visito a mí misma como una simple materia ... representando a la especie ignota de un sistema ínfimo que todavía no es capturado por la creciente racionalización del mundo” (175). La estética del exceso que inventa *Impuesto a la carne* descubre sobre la superficie del pliegue “la posibilidad de una nueva etapa orgánica” (155), que imagine cuerpos mutantes atravesados de intensidades que los desbordan y los abren a la experimentación: “Abandoné a mi madre, la desanudé de mis costillas y me doté de un nuevo cuerpo que hoy no puedo recordar” (97). A partir de los cuerpos modelados e intervenidos por las prácticas y discursos de la medicina, la madre y la hija inscriben en el lenguaje el caudal de un archivo biológico de la carne, siempre en exceso con respecto a cualquier forma dictaminada por el Estado o el mercado. Los desbordes de la carne designan la fantasía o la inminencia de un caos anarquista instigado por la sangre barroca de las enfermas que los médicos extraen para su venta: “... miles de tubos de sangre estallando hasta formar una cascada roja que carece de toda posibilidad de contención, una sangre sin muros ni frontera alguna ... que arrastra en su onda gigantesca a las enfermeras y a los médicos” (69). De adentro para afuera, la intensidad de la carne pronuncia murmullos subterráneos, casi inaudibles que anuncian la posibilidad de configurar políticas de la vida ajenas a todo orden de propiedad y captura de los cuerpos.

CONSIDERACIONES FINALES

Sebrecondi retrocede e *Impuesto a la carne* recorren como preocupación central la politización de lo biológico en el marco de las condiciones éticas, estéticas y políticas dispuestas por un biopoder que instaaura cesuras y jerarquías en el campo de lo viviente, y que no cesa de reinventar sus tecnologías de gobierno toda vez que la vida imagina posibilidades de fuga. La invención en estas ficciones de un lenguaje que se enuncia desde un materialismo de la carne habilita la formulación de interrogantes acerca de las tensiones, en el biopoder contemporáneo, entre la soberanía y el gobierno, entre la protección y la destrucción de la vida, entre la fabricación de cuerpos productivos y las políticas orientadas hacia su desfiguración y abandono.

Las estéticas del exceso articuladas en ambas ficciones apuntan a desarreglar los ordenamientos normativos de lo viviente para proponer nuevas configuraciones del lenguaje, la política y los afectos. La potencia monstruosa de la carne desdibuja y perfora los contornos de los cuerpos individuales, contamina su interior y los expulsa hacia el contagio con su afuera. A través de prácticas de escritura que exhiben su contigüidad con los afectos y desórdenes de un cuerpo, la vida se muestra en exceso con respecto a los dispositivos que aspiran a capturarla y codificarla. Frente al ciclo continuo de intensificación

de una voluntad de saber que sueña con penetrar hasta el fondo de lo viviente, las ficciones de Lamborghini y Eltit asumen la opacidad de la carne no ya como enigma que deba ser desentrañado, sino como potencia. A partir de la intensidad inquietante de lo biológico ambas narraciones exploran las posibilidades y riesgos de un contra-saber sobre los cuerpos abierto a la experimentación, ya que precisamente en la carne como campo de descomposición y mutación de lo viviente radica la apuesta de una política y una estética del exceso.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- Carvajal, Fernanda, André Mesquita y Jaime Vindel, eds. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. Impreso.
- Dardot, Pierre y Christian Laval. *La nueva razón del mundo. Ensayos sobre la sociedad neoliberal*. Trad. Alfonso Diez. Barcelona: Gedisa, 2013. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. Impreso.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- . *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Impuesto a la carne*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Espósito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrotu, 2011. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth, comps. *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Trad. Juan Antonio Bravo. Barcelona: Random House Mondadori, 2004. Impreso.
- Karmy Bolton, Rodrigo. *Políticas de la excarnación. Para una genealogía teológica de la biopolítica*. Gonet: UNIPÉ Editorial Universitaria, 2014. Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.
- . *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori, 2011. Impreso.
- Nouzeilles, Gabriela. "El niño proletario. Infancia y peronismo". *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Eds. Paola Cortés Rocca, Edgardo Dieleke y Claudia Soria. Buenos Aires: Prometeo, 2010. Impreso.

- . *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. Impreso.
- Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Trad. Santiago García Navarro y Andrés Bracony. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Impreso.
- Perlongher, Néstor. "Ondas en el fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Impreso.
- Pino, Miriam. "Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit". *Amerika* 10 (2014). Web. 22 jun. 2015. <<http://amerika.revues.org/4824>>
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- Rodríguez, Fermín. "Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini. (Para una lectura de *Tadeys*)". *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Comps. Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove. Buenos Aires: Interzona, 2008. Impreso.
- . *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.

IMÁGENES DE LO ÍNTIMO EN *FALLEBA* DE FERNANDO CRUZ KRONFLY

IMAGES OF INTIMACY IN *FALLEBA* BY FERNANDO CRUZ KRONFLY

SIMÓN HENAO JARAMILLO*

CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 20 de enero de 2016

RESUMEN

Este artículo, inmerso en el estudio de las figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo xx, se centra en la novela *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly. En ella indaga, con ayuda de teorías filosóficas como las de Jean Luc-Nancy, los mecanismos y las estrategias por los cuales la escritura genera una forma frágil de imágenes, enmarcadas en la espacialidad de la casa, que proyectan una permanente confluencia entre el adentro y el afuera que hace posible la configuración narrativa de una comunidad de lo íntimo.

PALABRAS CLAVE: literatura colombiana, siglo xx, comunidad, intimidad, imagen.

ABSTRACT

This paper is immersed in the study of community figurations in Colombian literature during last decades of twentieth century. It focuses on the novel *Falleba* (1979) by Fernando Cruz Kronfly to look —with the help of philosophical theorists such as Jean-Luc Nancy— into the mechanisms and strategies by which the writing creates a fragile form of images that projects a permanent confluence between the inside and the outside that makes possible the narrative configuration of a community of intimacy.

KEYWORDS: Colombian literature, 20th Century, community, intimacy, image.

* simon.henao@gmail.com. Doctor en Letras. Universidad Nacional de La Plata.

“Desde el centro de su casa, que cada día es más honda”
(Cruz Kronfly. *La vida secreta de los perros infieles*)

LA MEMORIA COMPARTIDA

Al igual que en otras novelas como *La obra del sueño*, de 1984, *El embarcadero de los incurables*, de 1998, y *Destierro*, de 2012, en *Falleba*, publicada por primera vez por Oveja negra en 1979, el ensimismamiento de los personajes como característica de su proceso de subjetivación, la reclusión melancólica, desencantada y desesperanzada que condiciona las formas de relacionarse y que constituye una disposición melancólica, conduce hacia un estadio de conciencia del mundo producto de la tensión entre el adentro resquebrajado de sus subjetividades y el afuera en crisis del mundo social, reducido a lo afectivo, que experimentan constantemente¹.

La idea de ensimismamiento a la que acá se alude proviene de un desplazamiento en la figuración de las subjetividades desencantadas en las que estas se inclinan aferrándose sobre sí mismas antes que sobre la exterioridad de un mundo social en crisis. Este desplazamiento, que es posible encontrar, con diferentes matices, en narrativas tan disímiles como las de R.H. Moreno-Durán, Ramón Illán Bacca o Roberto Burgos Cantor, entre otros, supone un tenerse a sí mismo que, sin embargo, no indica en absoluto ninguna forma de identidad o de naturaleza, ninguna posesión o propiedad. Por el contrario, el “tenerse” de “tenerse a sí mismo” implicado en el proceso de ensimismamiento es signo, como señala José Luis Pardo, de “tensión, desequilibrio e inquietud” (40). Por su parte, la idea de disposición melancólica está relacionada no tanto, por un lado, con la huella psíquica de un caso individual en el que se experimenta la pérdida y en el que se da un empobrecimiento del mundo interior colectivo por causa de la privación de aquello que anima dicho mundo interior, cuanto, por otro, con un interés crítico que impulsa a observar cómo una comunidad soporta y conlleva la crisis de ese mundo interior colectivo con relación a la fuerza exterior y a la tensión interna que producen sobre ella distintos acontecimientos como, por ejemplo, en la tradición narrativa colombiana, la violencia.

Resulta sugestivo observar que la disposición melancólica, en tanto dimensión dinámica de las relaciones afectivas que configuran la comunidad, obtura en *Falleba* no solo los procesos narrativos de ensimismamiento con que se diluyen las subjetividades hacia sus adentros resquebrajados, hacia sus espacios interiores e íntimos y que hacen,

1. Al respecto, remito a los trabajos “*Finale capriccioso con Madonna* y la comunidad de lo íntimo” y “La figuración melancólica de la comunidad en *El toque de Diana*”, en donde desarrollo estos conceptos a partir de la narrativa de R.H. Moreno-Durán.

entre otras cosas, que Uldarico, protagonista de esta y otras novelas del autor, huya del mundo y se hunda “sin apelación en un extraño ensimismamiento” (*Falleba* 30), sino que además la disposición melancólica se plantea como una suerte de delimitación territorial en la que los procesos, por los cuales el sí del sí mismo de los personajes de *Falleba* se aísla, se dan simultáneamente con otros procesos que conllevan hacia una exteriorización, dándole forma, a partir de los vínculos profundos, a una comunidad de lo íntimo. La condición melancólica de Uldarico lleva a pensar que en el espacio de la intimidad que es la casa, la casa repartida en una doble dimensión, imaginaria y física, tanto Uldarico como Mariana Valentina, su esposa, inmersos como están en su disposición melancólica, actúan como subjetividades aisladas que, sin embargo, mantienen en su aislamiento avivado el mecanismo afectivo que, en términos de Jean-Luc Nancy, los hace comparecer, que los hace *ser con*.

La estructura misma de la novela lo determina de esta manera. Darío Henao Restrepo la sintetiza como “una voz omnisciente [que] va dándoles entrada a las voces que sostienen la novela a través del estilo indirecto. Por esta voz omnisciente se desliza la memoria de los personajes. El contrapunteo de las voces se imbrica con el contrapunteo de los relacionamientos eróticos, y hace que la voz, carente de relato, esté impregnada de sexualidad, de miedos, de deseos, de interdictos y de transgresiones” (3). Al proponerse como una narración intercalada donde se deslizan los recuerdos de los personajes indistintamente, al focalizar las proyecciones imaginarias de uno y de otro, confundiéndolas muchas veces entre sí, repartiéndolas en el espacio literario de manera conjunta, confusa, compenetrada. La memoria de uno, al confundirse con la memoria del otro, deviene en una memoria que no está individualizada ni personalizada, una memoria no de los sujetos, sino que se configura como una memoria que se desubjetiviza, una memoria del comparecer que condiciona, conlleva y conduce a esos sujetos desubjetivados a habitar una comunidad de lo íntimo, creando una imagen, si bien frágil y evanescente, fanstasmagórica, al menos efectiva, de la comparecencia que se presenta como un estar expuestos unos a otros, como una característica que no se añade al ser, como parte constitutiva de sus subjetividades, sino que ella misma, como señala Nancy, define lo que el ser es (*La comunidad* 110).

Al ensimismarse, al adentrarse en sí, al recluirse en su mismidad, al volcarse en aquello que los hace propios de sí, los personajes de *Falleba* se encuentran, como señala Henao Restrepo, en un estado límite: “Uldarico en el de la locura y su mujer Mariana Valentina en el de su desenfundada dipsoninfomanía que ahora sólo vive de sus recuerdos” (4). Estos personajes pueden reconocer y reconocerse a sí mismos, a pesar del ensimismamiento en el que están envueltos, a partir de imágenes evocadas por la memoria, la coexistencia del mundo social, la alteridad y el espacio compartidos. Pueden

reconocer y enunciar la comparecencia, la condición radical del *estar con*, así como el hecho de que no hay existencia posible que no sea radicalmente común (Nancy y Bailly 85). En *Ser singular plural*, a propósito de la confluencia entre el adentro y el afuera como espacialidad de la comparecencia, acota Jean-Luc Nancy: “Con todo, el exterior es interior, es el espaciamento de la disposición del mundo, es nuestra disposición y nuestra comparecencia” (27).

Con ello, durante la narración de *Falleba* Uldarico y Mariana Valentina intentan darle sentido a las acciones, a las temporalidades y a las espacialidades en las que la confluencia entre el adentro y el afuera se produce, de la misma manera como oníricamente y con radicalidad imaginativa lo hicieran Leopoldo y Genoveva en *La obra del sueño*, y tal y como en *Destierro* lo hiciera el Habibe al proyectar y organizar, en el juego anacrónico de temporalidades a que lo conduce su destierro, la comunidad fantasma². El comienzo de *Falleba* hace énfasis en esa confluencia entre el adentro y el afuera cuando señala ya en su primer párrafo:

Desde el mismo instante en que Uldarico tiró al suelo aquella puerta que por su contextura parecía haber sido hecha para no vulnerarse jamás, y logró llegar hasta el filo de la última alcoba del patio, atravesando la neblina que cuajaba como vaho seco alrededor de las paredes, para quedarse de esta manera plantado ante el desastre del tiempo, perdió sin necesidad de más trámite, toda la cordura de su visión. No quedó convertido, sin embargo, en un hombre inválido o ciego, de aquellos en cuyos ojos domina la opacidad en la jurisdicción de su precario chisporroteo, sino más bien en un visionario de estilo nada cartesiano capaz de presentir a distancia la estructura marginal de las cosas y de percibir, a contrapelo de la causalidad lineal que todo lo empuja, el movimiento contrario del mundo. (*Falleba* 7)

Al derrumbar la puerta de esa última habitación, al penetrar en el interior, al adentrarse en lo más recóndito de su pasado, a Uldarico le vienen de manera conjunta al menos dos cosas. La opacidad de su visión, esto es, una desfigurada aunque no incompleta imagen del mundo exterior presente que se posa sobre sí; mientras le llega también, a través del ejercicio memorioso y de su proyección en un imperecedero presente, la benjaminiana iluminación que le permite comprender que la ineludible alteridad con que los cuerpos se sostienen, en la historia, uno entre el otro, es decir, el peso con que los cuerpos sostienen el

2. En relación a la prolongación que existe entre *La obra del sueño* y *Destierro* y *La vida secreta de los perros infieles*, es conveniente recordar que Barthes entiende por fantasma la persistencia de los deseos, el asedio de las imágenes que se prolongan insistentemente en un autor y que se cristalizan por medio de la palabra (14).

ser con, es condición de posibilidad para configurar todo tipo de vínculo comunitario. Esto último puede distinguirse como el carácter positivo del nihilismo con que Uldarico, y en términos generales las narraciones de Cruz Kronfly, connotan el mundo social, cultural y político donde interactúan poniendo en juego sus deseos y sus afectos.

La simultaneidad de ensimismamientos, que le da forma y figura a la disposición melancólica con que se soporta la novela, hace que *Falleba*, en su compleja estructura, proponga la existencia de una doble dimensión de lo íntimo, repartida, a la manera de un complejo reparto de lo sensible, en dos espacios donde lo íntimo tiene lugar. Uno de ellos es el espacio imaginario, un espacio cuya existencia es el resultado de una proyección imaginaria, un espacio proyectado a todas luces por la imaginación, que consiste, además, en un espacio evocado por la memoria, proyectado allí donde los sujetos, cargados de ensimismamiento, aislados en sí mismos, se salen de sí por medio del recuerdo. Esto conduce al levantamiento de una arquitectura onírica que en la novela es reconocida, enunciada e imaginada afectivamente con el alegórico epíteto de “La Mansión de Las Cadenas”.

Pero hay otro espacio en *Falleba* donde confluyen también el adentro y el afuera, donde la dinámica del ensimismamiento se desborda, dejando a los sujetos sin sujeción alguna, apenas presentándolos como cuerpos desbordados de toda subjetividad. Este otro espacio, narrado simultáneamente a aquel que hemos descrito como hecho de memoria que es “La Mansión de Las Cadenas”, es el espacio delimitado del apartamento de Viña Maipo, allí donde Uldarico y Mariana Valentina pasan sus últimos días juntos. Este es el espacio donde lo afectivo, lo íntimo y lo físico se encuentran en el límite, abandonados a la suerte y a la permanencia de un presente vacío ante cuya imbatibilidad interviene en todo momento la muerte. Al estar en el límite, cada uno de los personajes de *Falleba* se encuentra en la finitud que define su ser, lo cual supone también que cada uno de estos personajes se presente como imagen aislada del ser juntos que se da a través de la muerte. Cabe recordar que la constitución de la comunidad en torno a la muerte de sus miembros, en torno a la pérdida de su inmanencia es algo que ocupa un lugar privilegiado en el pensamiento de Jean-Luc Nancy. La muerte, escribe Nancy, excede los recursos de la metafísica del sujeto: “... si yo no puede decir que está muerto, si yo desaparece efectivamente en su muerte, en esta muerte que le es precisamente lo más propio, lo más inalienable, ocurre entonces que este yo es otra cosa que un sujeto” (*La comunidad* 34).

El apartamento de Viña Maipo es un espacio desde el cual acceder a lo íntimo, pero donde el acceso a lo íntimo se abre, donde los sujetos, ausentes de sí, se compenetran adentrándose, físicamente, los unos en los otros. Es la apertura de lo íntimo lo que se narra en esta espacialidad. Se trata, por lo demás, de un espacio definido por lo urbano, un espacio por donde transita, en efecto, la ciudad, pero en donde la ciudad,

“esa promesa fracasada de la modernidad” (*Falleba* 28) al decir del narrador; interviene siempre como un afuera; donde el afuera apenas aparece lo hace, en tanto imagen, con una materialidad evanescente y frágil y opaca y distante.

“La Mansión de Las Cadenas” es el espacio donde la memoria se territorializa. “La Mansión de Las Cadenas” configura un espacio territorializado, hecho de habitaciones, de pasadizos, de cajones, baúles y gavetas, un espacio arquitectónico, una construcción, del lenguaje, sí, pero construcción en últimas, una vieja casa en donde todo está cerrado con cadenas y candados, sobre la que el narrador se pregunta: “¿Qué prestigio podría conservar una casa vacía que se derrumba, mientras por ella no circularan los fantasmas ni hicieran sonido de cascabel las cadenas?” (*Falleba* 250). Un espacio, familiar y afectivo, de por sí, pero fanstasmagórico, al que se penetra a través de la proyección imaginaria que, como el llavero que carga Uldarico, ante la mirada atónita de evanescentes notarios y secretarías en sombra, abre cada uno de los compartimentos:

Bastaba con haberlo visto llavero en mano, dedicado a deshacer las claves de todos los secretos y empeñado en volver carne molida los portones que hasta ese día habían permanecido ensimismados en sus ejes de acero. Caía al suelo como negra harina el polvo que el ir y venir de los años había terminado por depositar en el lomo de puertas y repisas, y que sólo cedía ante los hachazos que prodigaba el cuerpo de cerrajeros especializados en memorias herméticas y en casas vueltas al revés. (*Falleba* 37)

A partir de la memoria en “La Mansión de Las Cadenas” se produce una imagen del encuentro entre el adentro y el afuera. Un afuera que se presenta en *Falleba* como el tener lugar de los objetos, los olores, las calles, las películas, los libros, “todos recuerdos de una ciudad implícita, a la que se le suman otras ciudades, la ciudad como escenario del hombre moderno que permite el viaje de la imaginación sin dejar de estar anclado en un cuerpo que nació en un lugar, en un momento determinado” (Henao Restrepo 5). Así, la memoria opera como un procedimiento de dispersión y circulación en el espacio imaginario del adentro donde, el adentro de las subjetividades en éxtasis, tiene lugar el afuera, donde confluyen el adentro y el afuera. Esta confluencia, generadora de imágenes, articula el adentro y el afuera, constituyéndose, en “La Mansión de Las Cadenas”, como un espacio arquitectónico imaginario en el que, con ella, en ella y por ella, el adentro y el afuera se confunden. Si la memoria está hecha de afueras, es porque en ella habita el adentro. “La Mansión de Las Cadenas” es por lo tanto imagen de un espacio de memoria, que —proyectado por Uldarico, por Mariana Valentina y por Pánfilo Barlovento, aquellos personajes de *Falleba* cuyas subjetividades en entredicho se encuentran siempre en quiebre—, se sale de sí y en el cual se penetra, simultáneamente, hacia sí, confundiéndolo todo. De ahí que Uldarico se

extasíe, se salga de sí, de sus cabales, en esos ires y venires entre Viña Maipo y “La Mansión de Las Cadenas”, y termine con “la cabeza patasarriba, canjea[ando] lo uno por lo otro y empen[ado] en equivocar la realidad actual para traer ante su presencia el último pedazo de sueño de que era capaz su recuerdo” (*Falleba* 53).

Esto hace que “La Mansión de Las Cadenas”, como espacio de memoria, sea un espacio extático en cuyo interior surjan figuras fanstasmagóricas, como aquellas que tras la intervención de Uldarico aparecen de lo profundo de los cajones, figuras que puestas en existencia, sacadas a flote, esto es, puestas en lenguaje y expuestas a la narración, conforman una comunidad fanstasmagórica hecha de imágenes anacrónicas, proyectadas desde el estadio límite en que se encuentran Uldarico y Mariana Valentina. Una de estas figuras fanstasmagórica cobra una importante relevancia en el acto narrativo convocado por la memoria. Se trata de la figura de la madre, que, como en *Destierro* —en donde aparece con el nombre de Chafiha mientras que en *Falleba* se llama Barbarela, “extraña traducción del Chafijha (sic) original” (*Falleba* 166)—, cumple un papel abarcador y conglomerante.

En la confluencia de recuerdos con la que se estructura *Falleba*, entre los muchos recuerdos que cruzan por Uldarico y que proyecta a lo largo de la novela, aquellos que están vinculados a la madre son recuerdos cuya consistencia imaginaria percibe con mucho ímpetu como recuerdos incorporados, esto es, recuerdos adentrados en el cuerpo de su propio recuerdo. La madre, por ejemplo, recuerda su viaje huyendo de la guerra desde Trípoli, en el lejano Líbano, hasta tierras americanas, recuerdo que Uldarico percibe como propio, haciéndolo parte de una imagen, frágil y evanescente, que define el *sí mismo* de su subjetividad resquebrajada como un lugar de comunicación.

El recuerdo en *Falleba* es siempre un *recuerdo con*, un recuerdo *compartido*, es decir, partido entre unos y otros, partido también, *repartido*, en esa espacialidad de la memoria que es “La Mansión de Las Cadenas”, donde todo recuerdo está siendo dicho, está siendo proyectado de manera conjunta. En esa proyección, la madre encarna la figura que reúne la confluencia de recuerdos. Como figura fantasmal, la figura de la madre, al ser conglomerante, de una manera análoga al personaje de Genoveva en *La obra del sueño*, intenta forjar vínculos identitarios —fracasados desde el comienzo mismo del intento— a partir de los cuales el sujeto resquebrajado que compone al personaje de Uldarico, en proceso de desubjetivación, pueda sostenerse; a partir de estos su sujeción, que está camino a desaparecer, pueda prolongarse en sí, permitiéndole tener un punto de apoyo identitario. Pero al tratarse siempre de imágenes frágiles y evanescentes, las que componen *Falleba* pueden leerse, al igual que las que aparecen en *Destierro*, como imágenes que dan cuenta de la pérdida de los vínculos identitarios como condición de posibilidad de la comunidad. Si el Habibe, desde el destierro en *Destierro* reconoce la pérdida de esos vínculos identitarios (familiares,

nacionales, culturales), en *Falleba* Uldarico ya había anticipado esa pérdida y anticipado el reconocimiento de la comparecencia. De ahí que pueda señalarse que la narración de la comunidad, en la serie de novelas de Cruz Kronfly donde aparece y desaparece Uldarico, no figura como una comunidad inmanente, sino que, al dejar de obrar, es narrada como una comunidad desobrada.

La categoría de comunidad desobrada, que Jean-Luc Nancy retoma de Maurice Blanchot, se refiere, en términos generales, a que la comunidad no es algo que se produzca, sino algo de lo cual se hace experiencia: “La comunidad no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud” (*La comunidad* 61). El lugar de esa comunidad es el desobramiento:

Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades o del suspenso que son los seres singulares. Ella no es su obra, y no los tiene como sus obras, así como tampoco la comunicación es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares. (*La comunidad* 61)

La obra de Cruz Kronfly desobra la comunidad. Tanto *Falleba* como *Destierro*, tanto *La obra del sueño* como *La vida secreta de los perros infieles* son narraciones que exponen el comparecer. Y al exponerlo, lo proponen como una imagen del estar expuestos y presentados unos a otros, no como algo que se le añada a los sujetos, sino como una profunda condición de la subjetividad en tránsito que se desata de los vínculos identitarios para aunarse con los vínculos profundos de la comparecencia.

Esto supone que en *Falleba* memoria sobre memoria, memoria compartida, imagen sobre imagen, evanescencia, la dimensión fanstasmática socave para llegar al fondo, para hundirse en lo profundo donde la memoria vacía toda presencia de presencia, donde la memoria no se corresponde con el sujeto sino con el comparecer produciendo con ello figuras aunadas por lo íntimo. Figuras que, como la Barbarela de *Falleba*, en todo caso, terminan yendo hacia la nada.

LOS VÍNCULOS PROFUNDOS

Así como *Falleba* es la narración de una imagen proyectada con dimensión fantasmal, hay que advertir que, desde el comienzo de la narración, esta dimensión se encuentra condicionada y puesta en relación de simultaneidad con una dimensión de la comunidad de lo íntimo cuya configuración está provista por los cuerpos, por la gravedad, el peso y la

hondura con que los cuerpos ocupan un espacio físico. La dimensión física de la comunidad de lo íntimo en *Falleba* tiene como eje espacial el apartamento de Viña Maipo, allí donde comparten aislamientos los cuerpos de Uldarico, de Mariana Valentina, esposos, y de Pánfilo Barlovento, amigo y amante respectivamente. Son cuerpos cuyas presencias conviven en una relación de simultaneidad con la dimensión fantasmal proyectada por sus recuerdos. Desde los cuerpos haciendo presencia instalados en un espacio, cuerpos ligados en un vínculo triangular que le da forma a la presencia de un presente, es desde donde se generan las imágenes con que anacrónicamente es reconstruido el pasado a la manera de una memoria compartida, configurando una comunidad fantasma, semejante a aquella comunidad hecha de anacronismos que aparece proyectada en *Destierro*.

La relación triangular entre Uldarico, Mariana Valentina y Pánfilo será el motivo narrativo de *La vida secreta de los perros infieles*, una novela publicada en 2011, más de treinta años después de que apareciera por primera vez *Falleba*. Las subjetividades resquebrajadas de Uldarico, Valentina (a quien en *La vida secreta de los perros infieles* sugestivamente le es borrado el Mariana que antecedió su nombre) y Pánfilo, cuyos cuerpos recorren la territorialidad del apartamento de Viña Maipo en *Falleba* y cuyas proyecciones imaginarias pueblan el espacio de “La Mansión de Las Cadenas”, transitan también hacia ese otro espacio literario proyectado en *La vida secreta de los perros infieles* donde estos tres mismos personajes —a los que se les juntan otros tantos (Manzana Tucupita, Toño, Golondrina, Irina...) que modifican, desfigurándola, la forma del triángulo— se ocupan, cada uno por separado, aislados en su ensimismamiento, de mantener activo el furor del deseo sexual que les permita, con matices particulares y con señas de distinción, sostener en su dimensión física aquello que, en tanto subjetividades resquebrajadas, están viendo fragmentarse, desaparecerse, evanecerse.

Cruz Kronfly retoma los vínculos profundos de Uldarico, Mariana Valentina (ahora simplemente Valentina) y Pánfilo a la manera de una serie de imágenes que recupera la tónica deseante, que reanima la pulsión deseosa de los sujetos en quiebre, convalidando aquello que afirma Jean-Luc Nancy cuando estudia las imágenes al señalar que “toda imagen es la Idea de un deseo. Es conformidad consigo en tanto que “sí” de un deseo, no de un ente ahí puesto” (*La imagen* 11). Así, *La vida secreta de los perros infieles*, como continuación de la saga existencial de figuras como Uldarico y Mariana Valentina, no simplemente amplía y agrega datos que le permitan al lector conocer más sobre aquellos personajes que aparecen y desaparecen en la obra de Cruz Kronfly, y de quienes, parodiando el lenguaje de Nancy y de Heidegger, podemos afirmar que no son simplemente entes ahí puestos, sino que, estableciéndose como parte de un complejo sistema de imágenes, cuya genealogía puede conducir hasta los primeros cuentos de *Las*

alabanzas y los acechos, la novela convalida la dimensión física con la cual estas subjetividades frágiles, puntos de singularidad en términos blanchotianos, buscan asentar su vana existencia por medio del encuentro carnal y sexual de los cuerpos, de unos cuerpos que no dejan de ser sometidos al encuentro con otros cuerpos.

A manera de testimonio coral y con extraños aires de humor, al que rara vez acude la narrativa de Cruz Kronfly, *La vida secreta de los perros infieles* despliega una serie de escenas de infidelidades y celos que tejen un mundo de relaciones afectivas, sexuales y físicas. Se trata de un mundo de relaciones que no solo pone en riesgo las cerradas estructuras tradicionales identitarias, patriarcales, familiares, sociales y culturales (algo que, en otros planos, había realizado Cruz Kronfly a través de la narración en *Destierro*), sino ante todo, lleva a un primer plano el carácter vital, esto es, vívido y experiencial (el vida de la vida secreta que aparece en el título resalta este carácter vital), de la comparecencia, de una comparecencia cuyo comparecer es posible en virtud de la profundidad del encuentro vital entre los cuerpos. Resulta sugestiva, en este sentido, la idea deleuziana de subjetividad como fondo que señala Peter Pál Pelbart al apuntar que “la subjetividad es la relación con el fondo. Es un fondo sin fondo. Y bien ¿qué es el fondo sin fondo? Es la vida” (16). Es de ese carácter vívido y experiencial de la comparecencia de lo que, también con humor, habla Cruz Kronfly cuando al comenzar una presentación pública de la novela afirma que “no es fácil escribir sobre la infidelidad en el amor sin que se levante la sospecha de la autobiografía” (*Presentación* s/p).

En efecto, el levantamiento de esa sospecha equivale a la conexión fundamental que existe entre comparecencia, deseo y vida, una conexión que bien puede confirmarse en el hecho de que la infidelidad, como rasgo irruptor del orden social tradicional, contiene, tal y como lo conceptualiza la narración de *La vida secreta de los perros infieles*, una carga, justamente, de vida secreta que obtura sobre la comunidad de lo íntimo como elemento esencial y necesario en la configuración de su espacialidad. El espacio paradigmático donde se produce la infidelidad en la novela es el motel, lo cual supone, de por sí, un espacio definido por su hermetismo, por ser un espacio que, idealmente, guarda y absorbe todos los secretos de lo que sucede en su interior. Así, el cuarto de motel donde Uldarico frecuenta sus encuentros con Manzana Tucupita está plasmado de ese hermetismo que define el espacio de la vida secreta:

Al rato alguien hizo sonar tres golpes en la ventanilla. En el acto se abrió por sí misma y brilló una bandeja. Uldarico miró la factura y pagó. Al dinero agregó el control del televisor. Una garra que brotó de la oscuridad se llevó todo consigo. La ventanilla se cerró del mismo modo como pudo haberse abierto y quedó convertida en pura oscuridad. Atrás quedaban los quejidos. Un polvo negro se

precipitó sobre los cuerpos que Uldarico y Manzana Tucupita abandonaban a la sombra de sus propias hechuras. (Cruz Kronfly, *La vida* 80)

Pero también, y trascendiendo las descripciones de los espacios donde, como el motel, se produce la infidelidad y que revelan el carácter mercantil que puede otorgársele a dicha espacialidad cuando sobre ella recae un costo, transformándola en mercancía, la vida secreta a la que ella conduce, esto es, a que cuerpo a cuerpo y cuerpo entre cuerpo conduce el encuentro sexual con el prójimo (un prójimo que no es el más próximo, un prójimo que es, en este caso, a su vez, un extraño) que se desea, es experimentado por las subjetividades resquebrajadas como una manifestación de la hondura implantada por el deseo: “Uldarico sabe que no puede regresar a casa en el estado en que las circunstancias lo han dejado. Exhausto de vida secreta, revivido” (*La vida* 17).

Esta condición de la vida secreta en tanto imagen de la intimidad que soporta a las subjetividades en riesgo de desvanecimiento, hace que la infidelidad, como agente de conformación de una vida secreta, devenga en refugio. Paradójicamente, el éxtasis al que empuja el acto sexual de la infidelidad construye un espacio de refugio para el sí de sí mismo que se extasía. Tras la experiencia de la hondura con que, en la infidelidad y por la infidelidad, las subjetividades se sostienen, la narración de *La vida secreta de los perros infieles*, en tanto serie de imágenes que problematizan esa hondura, construye, en torno a las infidelidades y a su relación con el mundo social en crisis, una idea de la vida secreta como refugio. Así, al menos, lo enuncia Valentina en una de las escenas de la novela cuando, vodka en mano, advierte amenazantemente que “en venganza de lo que no ha sucedido o ignora, su refugio habrá de ser otra vez para ella la maravilla de la vida secreta. ¡Me las pagará!, decía” (*La vida* 35).

Este mismo estado de embriaguez con que el cuerpo de Valentina, y en él su resquebrajada subjetividad, transita a lo largo de *La vida secreta de los perros infieles* es lo que, en *Falleba*, particularmente en la dimensión física que configura la comunidad de lo íntimo, le conduce a exponerse permanentemente como un modo de presencia extático. Si en *La vida secreta de los perros infieles* se ve a Valentina andar, “si es que andaba, con botellas de vodka en los bolsillos de la bata, medio vacías. Y al abrir las ventanas extendía la jeta en el abismo como un alcatraz, para atrapar las burbujas que caían de la punta de su nariz al respirar” (Cruz Kronfly, *La vida* 111), en *Falleba*, el éxtasis al que la conduce su embriaguez no le queda corto, haciendo de Mariana Valentina una figura radicalmente extática, un cuerpo cuya gravedad absoluta recae sobre el espacio como cuerpo de deseo. De ahí que la imagen que sintetiza el estar en el mundo de Mariana Valentina sea la imagen que traza su figura y su presencia como la de un cuerpo caído, extático, puro volumen en el espacio, apoyado todo su peso en lucha con la gravedad sobre el soporte

simbólico de la cama matrimonial. Esta misma imagen la deja ver como un sujeto en el que es posible constatar un cuerpo pleno de deseo, un cuerpo que, a pesar del peso que lo tira hacia abajo, que lo derrumba y lo hunde, tiene el ímpetu, el furor del deseo sexual que lo sostiene como acto de comparecencia: “¿Acaso no merezco una mano amiga que me consuele? ¡Muchachas, díganle [a Pánfilo] que a mi flamante esposo ya se lo llevó el putas! Recostada en los almohadones, Mariana Valentina sentía que su cuerpo se cubría de sudor y que de su boca goteaba un espeso líquido de abejas arrechás” (*Falleba* 238).

De esta manera, Mariana Valentina, puesta al límite de sí, en los bordes de la desubjetivación, en estado absoluto de embriaguez extática, no solo hace visible un cuerpo cuyo estar en el mundo se produce como una permanente inclinación hacia un estar en comunidad con lo íntimo, esto es, en comunidad con un sí mismo en pleno y permanente éxtasis étlico y en relación con Uldarico, un otro afectivo quien es a la vez un otro que está radicalmente afectado por el estado límite con que experimenta la comparecencia, condicionada por la doble dimensión espacial de dicha comunidad, sino que además pone en cuerpo, en el cuerpo de ella, la idea de que toda relación, todo vínculo profundo, es sexuado o propiamente sexual (Nancy, *El “hay”* 10). Las relaciones sexuales en *Falleba*, y en general en la obra de Cruz Kronfly, no solamente son indicios sino el paradigma y la conexión de la relación en general.

Esto confirma el hecho de que la comunidad de lo íntimo es una puesta en relación entre los cuerpos. Una relación que es, a su vez, una puesta en común no de los cuerpos sino entre los cuerpos. La pregunta que surge de esta confirmación es, entonces, acerca de aquello en lo que consiste el entre de esa relación que posibilita y que da imagen a la comunidad de lo íntimo. Esto nos lleva a pensar que los vínculos profundos, a partir de la gravedad de los cuerpos que los trazan, puedan definirse como vínculos partícipes y gestores del proceso de desubjetivación de esos cuerpos, que puestos en relación con una voluntad narrativa de la comparecencia, sostenida en el deseo sexual, dirigen a los cuerpos hacia estados límites de hondura.

Una de las consecuencias de que la narración acuda a la presencia de los cuerpos y del deseo sexual, activándolos como condiciones de la comparecencia, es la que plantea una clara distinción entre el adentro de esa comunidad de lo íntimo que se constituye allí y el afuera en el que ella tiene lugar. La fragilidad de las imágenes con las que procede la narración de *Falleba* tiene una marcada confluencia con la ciudad como espacio de exterioridad. La ciudad es narrada como el afuera de lo íntimo. En ella y por ella es posible contrastar aquello que tiene lugar en la comunidad de lo íntimo, puesto que, como sentencia Esposito, “la comunidad es la exteriorización de lo interno” (39). Es la confluencia mancomunada del adentro y el afuera lo que le da figura a la comunidad. En esa

confluencia es donde la narración encuentra el carácter profundo de la comunidad. De ahí que la ciudad, en tanto exterioridad, sea percibida, y por ello narrada, como el escenario que hace posible la proyección imaginaria del pasado, pero que simultáneamente hace posible la presencia de los cuerpos, la ocupación imaginaria que los cuerpos hacen del espacio. En la ciudad los cuerpos se desean uno entre el otro, y también es el lugar hacia donde esos cuerpos se extasían, hacia donde ellos se proyectan, hundiéndose en el encuentro con el otro. Esto lo reconoce Darío Henao Restrepo al señalar que en *Falleba* la ciudad sirve “como escenario del hombre moderno que permite el viaje de la imaginación sin dejar de estar anclado en un cuerpo que nació en un lugar, en un momento determinado” (5). Esto hace que en *Falleba*, como en muchas otras de las novelas de Cruz Kronfly, la ciudad no tenga un solo referente, sino que ella aparezca como síntesis de un mundo exterior, donde diversas ciudades se entrecruzan, apropiándose del espacio narrativo como si todas ellas fueran un solo espaciamiento de la exterioridad. Así, la ciudad se presenta como una imagen más que, al igual que las imágenes de la comunidad de lo íntimo, se debate entre la opacidad y la densidad que la hacen frágil y evanescente.

Como modos de proyección imaginaria de la comunidad de lo íntimo hacia la ciudad, el encuentro entre la dimensión de lo fantasmático y la dimensión de lo físico, el encuentro entre lo sexual y la memoria como formas imaginarias, permiten advertir que lo profundo no solo consiste en la simultaneidad de las dos espacialidades, sino por sobre todas las cosas, en la confluencia de esos dos espacios y en la indistinción con que la narración los presenta. La atracción de los cuerpos, supeditada al deseo sexual, genera las imágenes de los vínculos profundos, allí donde la presencia de los cuerpos suponen una presencia en el espacio.

Los recuerdos que levantan “La Mansión de Las Cadenas”, las proyecciones imaginarias de las subjetividades descentradas que se evanescen en el esfuerzo de crear su propia imagen, subjetividades que no llegan a serlo porque, en tanto imágenes, no bien cobran sentido, ya en ellas recae la condición que define la fragilidad de las imágenes, esto es, su irrevocable destino de desvanecimiento, el encuentro de los cuerpos entre otros cuerpos, la dimensión física que le otorga la espacialidad de Viña Maipo, hacen de la narración en *Falleba* un intento por lograr que lo profundo conforme una comunidad, la de lo íntimo, donde esa imagen, frágil y evanescente, subsiste.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1976-1977*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Cruz Kronfly, Fernando. *Falleba*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2002. Impreso.
- . *La vida secreta de los perros infieles*. Medellín: Sílabo, 2014. Impreso.
- Esposito, Roberto. "Nihilismo y comunidad". *Nihilismo y política*. Comps. Roberto Esposito, Carlos Galli y Vincenzo Vitiello. Trad. Germán Prósperi. Buenos Aires: Manantial, 2008. Impreso.
- Henao-Jaramillo, Simón. "La figuración melancólica de la comunidad en *El toque de Diana*". *Revista Lingüística y Literatura* 63 (2013): 73-94. Impreso.
- . "*Finale capriccioso con Madonna* y la comunidad de lo íntimo". *Cuerpo, territorio y biopolítica*. Coord. Andrea Ostrov. Buenos Aires: NJ Editor, 2015. Impreso.
- Londoño, Julio César. "Presentación". *La vida secreta de los perros infieles*. Por Fernando Cruz Kronfly. Madrid: La Mirada Malva. 4 de febrero de 2012. Web. 10 de diciembre de 2015. <youtube.com/watch?v=rKqOpkPMYRU>.
- Henao Restrepo, Darío. "*Falleba* o los límites de la memoria: la ciudad como representación". *Metáfora* 10 (1996): 3-7. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *El "hay" de la relación sexual*. Trad. Cristina de Peretti. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- . *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena libros, 2001. Impreso.
- . "La imagen: *mímesis* o *méthexis*". *Escritura e imagen* 2 (2006): 7-22. Impreso.
- . *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena libros, 2006. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc y Jean-Christophe Bailly. *La comparecencia*. Trad. Cristina Rodríguez. Madrid: Avarigani, 2014. Impreso.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 1996. Impreso.
- Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Trad. Santiago García. Buenos Aires: Tinta limón, 2009. Impreso.

EN BUSCA DE LA UNIDAD PERDIDA: SOBRE DOS AUTOFICCIONES POÉTICAS ARGENTINAS

IN THE SEARCH FOR LOST UNITY: ABOUT TWO ARGENTINIAN POETIC AUTOFICTIONS

ENZO CÁRCANO*

CONICET-Universidad de Buenos Aires-Universidad del Salvador, Argentina

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 18 de enero de 2016

RESUMEN

La producción poética de Juan Gelman y de Olga Orozco coinciden en que, no obstante su distinto carácter, pueden ser leídas como la búsqueda de una unidad perdida: por la violencia política en un caso; por la caída del hombre en la contingencia, en el otro. Dos poemas con nombre propio ("X", de Gelman, y "Olga Orozco", de la pampeana) condensan ese afán de restituir lo perdido a través de la palabra y, al mismo tiempo, el fracaso de tal empresa. A partir del concepto de autoficción, me propongo analizar cómo estos poemas subrayan la escisión intrínseca del hablante lírico.

PALABRAS CLAVE: Gelman, Orozco, poesía argentina, autoficción, unidad perdida.

ABSTRACT

The poetry of Juan Gelman and Olga Orozco coincide in one aspect: in spite of their different nature, they can both be read as a search for lost unity because of political violence in one case, or due to the fall of men in contingency, in the other. Two poems in which the name of the author appears (Gelman's "x" and Orozco's "Olga Orozco") embody that will for restoring —through poetic language— what is lost, and, at the same time, the failure of that endeavor. From the concept of autofiction, I will analyze how these poems stress the inner rupture of the lyric I.

KEYWORDS: Gelman, Orozco, Argentinian poetry, autofiction, lost unity.

* enzo.carcano@usal.edu.ar. Máster en lengua española y literaturas hispánicas. Universitat de Barcelona.

*no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?*

(Alejandra Pizarnik, “En esta noche, en este mundo”)

INTRODUCCIÓN

En un conocido ensayo de 1984 titulado “Autobiografía, novela y nombre propio”, Philippe Lejeune afirma que un “nombre real tiene una especie de fuerza magnética” que “comunica a todo lo que toca un aura de verdad” (“Autobiografía” 188-189). Aunque discutible —y largamente discutida—, la sentencia del francés pone de manifiesto uno de los problemas teóricos más discutidos en los últimos tiempos entre los estudiosos de la literatura: los efectos de la aparición del nombre del autor en un texto literario. Estos oscilan, básicamente, entre dos polos: la total identificación del autor con el personaje que lleva su nombre —postura que ha sostenido Lejeune a lo largo de los años— y la completa disimilación de uno y otro —enfoque usualmente catalogado como deconstruccionista.

Frente a estas dos posiciones, o más bien entre ellas, desde hace algunos años un polémico concepto se presenta como una alternativa teórica para el estudio de textos con nombre propio: fue hace más de treinta años que Serge Doubrovsky postuló la noción de “autoficción” en su novela *Fils*, pero hasta hoy no se ha podido llegar a un consenso sobre cuál es la definición precisa o cuáles son los alcances de esta categoría: a medio camino entre la autobiografía y la ficción autobiográfica, los abordajes de la autoficción son variados y acometen la cuestión desde múltiples ángulos. No obstante tales divergencias, parece haber acuerdo en un punto esencial: la inscripción, en el texto, del nombre propio del autor, una suerte de reducto referencial que sostiene la ambigüedad de las obras en las que aparece. Una de las líneas de investigación más recientes en este agitado campo es la que se propone el análisis de los “poemas con nombre propio”. En tiempos en que la tradicional idea de “poesía autobiográfica” pierde sustento, la de “autoficción poética” gana terreno y aparece, al menos para algunos estudiosos, como sustituto natural —o versión actualizada o *posmoderna*— de la anterior. Si bien este hecho todavía se halla en pleno debate, lo cierto es que el concepto de autoficción, con

toda la indeterminación que conlleva, abre nuevas posibilidades interpretativas para el abordaje de obras líricas en las que el autor inscribe su nombre.

En el presente artículo, estudiaré las distintas implicaciones y efectos del uso del nombre propio en dos poemas de dos autores argentinos: Olga Orozco y Juan Gelman. La trayectoria poética de ambos se vertebra como una búsqueda —ontológica y universal en el primer caso, histórica y personal en el segundo— y, en ese marco, sus poemas “x” y “Olga Orozco” aparecen como intentos siempre insuficientes por conjurar la unidad perdida: por un lado, por la caída del hombre en la contingencia; por el otro, por la violencia política. Lejos de alcanzar esa restitución, estos poemas con nombre de autor, a medio camino entre lo ficcional y lo referencial, subrayan la escisión intrínseca del hablante lírico.

EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO

En uno de sus primeros libros, *El pacto autobiográfico* (1975), Lejeune incluyó un capítulo homónimo que abrió el debate teórico sobre los criterios de definición de un género —o un espacio, según se quiera— tan esquivo como la autobiografía¹. El francés afirma que lo que hace de un texto una auténtica autobiografía —aquello que lo diferencia de, por ejemplo, una novela— es la identidad —tácita o patente— del nombre de autor, narrador y personaje (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 64). Tal identidad es, en efecto, un pacto que el autor establece con el lector para guiarlo en la interpretación, necesariamente referencial, del contenido del texto (76-77). Pero lo que importa, de acuerdo con Lejeune, no es que los datos asentados por el autor en la autobiografía sean efectivamente verdaderos, sino que se sostenga el *pacto referencial* (86). Pero, si bien el pacto no implica la verdad de los hechos narrados, sí supone, a modo de axioma, la sinceridad —la buena fe— del enunciador: “El hecho de que *nosotros* juzguemos que el parecido [entre el *modelo*, ‘lo real al que el enunciado quiere parecerse’ (77)] no está logrado se convierte en algo secundario en el momento en que estamos seguros de que se ha intentado conseguirlo” (80).

A poco de publicado, el trabajo de Lejeune suscitó múltiples reparos desde la línea que la crítica ha denominado deconstruccionista. Entre los primeros en salir al encuentro para cuestionar la misma posibilidad de identidad autor-narrador-personaje, estaban Roland Barthes, Jacques Derrida y Paul de Man. De acuerdo con el belga, por su carácter textual y por la retoricidad que el lenguaje impone, no hay diferencia alguna entre una

1. Allí Lejeune definía la autobiografía como un “*Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*” (50) (Bastardillas en el original).

autobiografía y, por ejemplo, una novela. La pretensión de la primera de ser la expresión de un *sujeto* que la precede no es más que una quimera, ya que él mismo —el *yo* autobiográfico— no es más que un tropo que existe por y en el lenguaje. El contenido referencial de la autobiografía es solo una ilusión, un efecto de lenguaje: “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (De Man 118).

Pero Lejeune no cedería en sus convicciones. En su trabajo “El pacto autobiográfico (bis)” (1982) acentúa aún más su postura. Allí, luego de ensayar una tibia rectificación sobre aspectos más bien metodológicos, afirma con absoluta claridad: “Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad...; creo que cuando digo ‘yo’ soy yo quien habla” (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 141). Pero inmediatamente aclara: “Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ella no le impide en absoluto existir” (142).

De este modo, Lejeune refuerza el carácter pragmático de su concepción de la autobiografía: no se trata de que un sujeto constituido fuera del texto consiga plasmar su vida por medio de la escritura, sino de que el lector crea que lo hace e interprete el texto en clave referencial. En este punto, teóricos como Villanueva y Cabo Aseguinolaza primero, y Pozuelo Yvancos después, han demostrado que las teorías decontruccionistas y la de Lejeune no son irreconciliables; de hecho ni siquiera se oponen, ya que no atañen a los mismos órdenes. Pero aclaraciones como estas no zanzan todavía la cuestión de la sinceridad del enunciador asociada al pacto autobiográfico. Aunque, en el ya citado “Autobiografía, novela y nombre propio” Lejeune deja atrás la buena fe del autor y se aboca al estudio del poder del nombre propio, todavía muchos estudiosos defienden la causa de la sinceridad autoral (Caballé 36; Alberca, “De la autoficción a...” 118). Si bien tal pretensión es, en efecto, posible, resulta difícil considerar la sinceridad de un autor como criterio de definición de un género o campo literario. Aun cuando el autor se comprometa explícitamente a decir toda la verdad sobre sí —si es que tal cosa existe—, el lector, en general, no tiene herramientas para juzgar certeramente si esa promesa se cumple.

AUTOFICCIÓN

Según él mismo escribió en *Fils* y declaró en otras oportunidades, Doubrovsky concibió la idea de la autoficción a partir de un cuadro en el que Lejeune relaciona los tipos de pactos

posibles (novelesco, autobiográfico o inexistente) con el criterio de identidad nominal o no de autor y personaje (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 67). Aprovechando que el teórico había dejado vacía la casilla “pacto novelesco / nombre del autor = nombre del personaje”, Doubrovsky se apresuró a rellenarla con una creación en la que le fuera imposible al lector decidirse por la verdad o falsedad de los hechos narrados: “... haré de tal forma que resulte imposible distinguir al personaje ficticio de mi persona: nombre, apellido, cualidades (y defectos), cualquier acontecimiento e incidente, cualquier pensamiento, aunque sea de lo más íntimo” (Doubrovsky ctd. en Lejeune, *El pacto* 185). No obstante esta declaración, el propio Lejeune, al revisar el caso de *Fils* en “Autobiografía, novela y nombre propio”, desestima de plano la ambigüedad pregonada por su autor. Algunos años más tarde dirá que “el que recibe un mensaje ambiguo no puede permanecer entre dos aguas. Casi todas las autoficciones son leídas, *de facto*, como autobiografías” (“El pacto autobiográfico” 168).

En una línea solidaria, aunque con marcado acento moralizante, Gérard Genette rechaza no ya la posibilidad, sino la licitud de la ambigüedad en un texto con nombre propio. Para él, existen autoficciones “serias”, en las que el autor adopta un pacto ficcional, y autoficciones “falsas”, en las que el lector no es provisto de información para interpretar el texto en un sentido autobiográfico ni novelesco: “... son autoficciones (novelas) sólo por la aduana, en realidad, se trata de autobiografías vergonzosas” (Genette 70)². De modo similar, Jacques Lecarme, en *L'autobiographie*, argumenta que dos criterios —uno genérico, otro onomástico— son necesarios para clasificar un texto dentro del grupo de las autoficciones: por un lado, “l’allégation de fiction, marqué en général par le sous-titre *roman*” [“el alegato de ficción, marcado en general por el subtítulo *novela*”]; por el otro, “l’unicité du nom propre pour auteur (A), narrateur (N), protagoniste (P)” [“la unicidad del nombre propio en autor (A), narrador (N), protagonista (P)”] (275). No obstante, para este investigador, en la actualidad no es posible hablar de oposición entre autobiografía y autoficción, ya que ambos términos son, si no uno solo, dos etapas sucesivas del mismo (627).

Pero mientras que estos teóricos rechazan la posibilidad de la indeterminación en la recepción de un texto con nombre propio, otros estudiosos hacen de esta uno de los rasgos distintivos de la autoficción. Para Manuel Alberca, el “campo autoficcional” se sitúa entre dos polos o, en sus propias palabras, “zonas periféricas”: por un lado, el pacto estrictamente autobiográfico; por el otro, el ficcional (“¿Existe la autoficción...” 119). Si bien al definir la autoficción acepta que se trata de relatos presentados como ficción, Alberca destaca que estos no pertenecen a ninguno de los pactos antes mencionados:

2. Doctorando de Genette, Vincent Colonna también suscribe la tesis de que la autoficción se sostiene en un pacto ficcional que, implícito o explícito, el lector comprende y acepta (Colonna 70-71).

la categorización genérica explícita y la identidad nominal de autor y personaje entran en tensión e impiden al lector decidirse por uno u otro derrotero interpretativo. En esa incertidumbre, y en el juego que propone el autor con ella, muchos han visto rasgos salientes de la posmodernidad —el mismo Doubrovsky, o Alberca, que habla de “la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro” (*El pacto ambiguo* 45)— y otros han negado tal filiación —entre ellos, Pozuelo Yvancos (“Figuración del yo...” 13) y Colonna, quien ve en la obra de Luciano de Samosata el antecedente más temprano de la autoficción (Colonna 63 y ss.)—. Con todo, Alberca, uno de los máximos impulsores del concepto de autoficción entre los teóricos, parece abjurar en un reciente artículo del lugar en el que este se ha posicionado (“De la autoficción a...” 115). Recogiendo un término que Lejeune utiliza para referirse a la escritura del diario, Alberca contrapone a la autoficción la “antificción” para denominar aquellos escritos cuyos autores “aceptan que alcanzar la verdad absoluta es imposible, y sin embargo no se resignan y luchan por restituir la verdad, su verdad” (118). Aunque la incorporación de un nuevo término al poblado universo de conceptos no parece cabalmente justificada, lo interesante de este giro es que el texto autobiográfico ya no es considerado como presunto reflejo de una verdad exterior a él, sino como creador él mismo (120).

AUTOFICCIONES POÉTICAS

Desde la misma aparición del concepto, la autoficción ha estado ligada siempre a la narrativa. De hecho, casi todas las definiciones consideran este rasgo como distintivo. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, con la puesta en duda del mote de “poesía autobiográfica”, la autoficción parece abrirse camino en la lírica. En simultáneo con el descrédito de las teorías “posrománticas” que abogan por una identificación entre el “hablante lírico” y un “sujeto empírico”, la “poesía autoficcional” aparece para algunos como sustituto natural del concepto de “poesía autobiográfica”, ya que las marcas genéricas clásicas de la lírica, tan distantes de la prosa que define la autobiografía, remiten inmediatamente al pacto ficcional (Scarano, *Vidas en verso* 59). Sea o no la “nueva etapa” de la poesía autobiográfica, la autoficción es el marbete que más éxito ha tenido hasta hoy entre los muchos que se han propuesto para captar los matices de la escritura con nombre de autor en el ámbito de la lírica.

En un reciente libro titulado *Vidas en verso*, Laura Scarano, una de las primeras en ensayar un puente teórico entre autoficción y lírica, entiende la autoficción poética como “una ficción autobiográfica, tejida de *mitemas* y *autobiografemas*, que construyen un sujeto al modo de un *puzzle*: mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión

de correspondencia y estabilidad, la trama verbal nos alerta sobre su carácter de artificio imaginario” (Scarano, *Vidas en verso* 62). La ventaja de esta definición radica en que, si bien no desconoce que, como texto literario, un poema es enunciativamente ficticio, tampoco soslaya los efectos que el nombre del autor despierta en la recepción, en el modo como el lector interpreta el texto. Su operatividad, en suma, radica en el hecho de que permite estudiar y comparar los efectos del nombre propio autoral en poemas que van de un lado al otro del péndulo entre lo autobiográfico y lo ficticio.

JUAN GELMAN Y OLGA OROZCO

Esta oscilación entre uno y otro polo es particularmente importante en dos poemas con nombre propio: “x”, de Juan Gelman, y “Olga Orozco”, de la poeta homónima. Dentro del contexto de poéticas que se vertebran como búsquedas de restitución, tales composiciones sintetizan la ambición de recuperar mediante la palabra aquello que ha sido arrebatado, pero, a la vez, el fracaso de este intento.

El sentimiento de pérdida es uno de los más presentes en la producción poética de Juan Gelman en las décadas de 1970 y 1980. Pero, a la par de ese dolor, aparece en la poesía gelmaniana el afán por restituir, en la palabra, lo ausente, lo robado. Militante en las Fuerzas Armadas Revolucionarias a principios de los años setenta, Gelman debió sufrir tanto las amenazas de muerte de la triple A (1975) y de Montoneros (1979) —agrupación que en 1975 se había fusionado con las FAR y que el poeta abandonó, disconforme con su “verticalismo militarista”— como el exilio, una vez instaurada la dictadura militar argentina que dio en llamarse Proceso de Reorganización Nacional (1976). Durante este aciago período de violencia política ejercida desde el aparato estatal, la hija, el hijo y la nuera embarazada de Gelman fueron secuestrados y desaparecidos. Solo la primera reaparecería con vida. Los restos de Ariel Gelman, asesinado de un tiro en la nuca, serían identificados en 1990. En 2000, el poeta se reencontraría con su nieta María Macarena, nacida en cautiverio en Montevideo y criada luego por la familia de un policía uruguayo.

Carta abierta (1980) —compuesto entre París y Roma y publicado por primera vez junto con los poemarios *Notas* y *Si dulcemente* en el libro *Si dulcemente* (Barcelona: Lumen, 1980)— es precisamente uno de los mejores ejemplos de este duelo atravesado por la falta, pero también por la memoria y la palabra, que buscan ser agentes de restitución (ver Fabry). Encabezado por la dedicatoria “*A mi hijo*”, estos veinticinco poemas son, en efecto, una carta que lo supone como único interlocutor; carta que se cierra con una nota final en bastardilla que condiciona retrospectivamente la lectura del conjunto:

el 24 de agosto de 1976

*mi hijo marcelo ariel y
su mujer claudia, encinta,
fueron secuestrados en
buenos aires por un
comando militar.
como en decenas de miles
de otros casos, la dictadura
militar nunca reconoció
oficialmente a estos
«desaparecidos». habló de
«los ausentes para siempre».
hasta que no vea sus cadáveres
o a sus asesinos, nunca los
daré por muertos* (Gelman 429) (bastardillas en el original)

Esta aclaración final tipográficamente resaltada afecta todo el poemario y lo instala en el modo ambiguo que supone la autoficción: si bien el lector sabe que está frente a composiciones poéticas y que no es posible amalgamar sin más al hablante lírico con el Juan Gelman real, los “índices de empiria” (Scarano, “Metapoeta...” 325) remiten ineludiblemente a la circunstancia vital de este; en especial, los nombres de su hijo y de su nuera. De hecho, en *Carta abierta*, ambos polos —lo ficcional y lo autobiográfico— se dan en tensión extrema. Por un lado, más allá de la agrupación regular de los versos en estrofas de cuatro, el trabajo de Gelman con el lenguaje es un claro índice del artificio verbal que el poeta acomete para dar con la máxima capacidad expresiva de las palabras. Desde el empleo de numerosos neologismos, en su gran mayoría mutaciones de las categorías morfológicas, hasta la adopción de la barra inclinada como único signo de puntuación —allende los signos de interrogación—, pasando por la ortografía trastocada, la lengua poética gelmaniana es notablemente personal y reconocible. Pero, aunque es posible constatar el arte de esta poesía, esto no menoscaba la indagación eminentemente autorreferencial que en ella habita: “... un andar contra la muerte”, como se advierte en “xx”:

todo el día/todos los días/arde
helado/como si los huesos se/
descoyuntaran/o palabra muda
donde procuro andar contra la muerte (Gelman 426)

En la palabra, el hablante lírico busca el reencuentro, la restitución del hijo perdido, pero no lo halla y rompe en preguntas sin respuesta, como en “xiii”:

¿venís y no te veo?/¿dónde estás

escondido?/ ...
.../¿hijo mío/
volás por estas cuevas?/¿pueda yo
desasirme de mí para ya asirte
por arrabales/plazas donde busco?/
¿quedo pensando porque no te hallé? (Gelman 423)

La palabra no alcanza a decir al hijo desaparecido, no hay respuestas para las interrogaciones de un hablante lírico que marcha entre la esperanza y el desaliento. La única ligazón con su interlocutor —“su nunca”— es esa memoria encarnada en la lengua, ese “hilo”, esa “nave”, como en “XXIII”:

hilo grueso/delgado/atando el alma
a este desesperarte o esperarte/
nave que se detiene en pleno mar
como puerto donde cargar su nunca (Gelman 428)

Uno de los poemas en los que la indagación ante el sufrimiento y el dolor por la pérdida son más patentes es “X”, en el que aparece el nombre propio de su autor, Juan Gelman:

X
el sufrimiento/¿es derrota o batalla?/
realidad que aplastás/¿sos compañera?
¿tu mucha perfección te salva de algo?/
¿acaso no te duelo/te *juaneo*/
te *gelmaneo*/te cabalgo como
loco de vos/potro tuyo que pasa
desabuenándose la desgraciada?/
¿esa que llora al pie de mis muereras?/
¿acaso no te soy para padrearte?/
¿me vas a disculpar que te hije mucho?/
realidad que sufrís como pariendo/
tu sufridero/¿canta para mí?/
¿contra mí?/¿me mostrás lo que yo sea?/
¿me estás alando/ala de mi furor?/
¿te descriaturás como paloma
que busca un ojo ciego para ver? (Gelman 421) (bastardillas fuera de texto)

Compuesto de cuatro estrofas de versos endecasílabos sin rima, este poema, que podríamos dividir en dos partes (vv. 1-10 y vv. 11-16) encabezadas por un verso vocativo, es una interrogación sobre el sentido de una realidad que oprime al hablante lírico. En el

primer verso, hallamos una pregunta sobre la verdad del sufrimiento, contracara misma de la búsqueda, y sobre los dos modos contrapuestos en los que puede interpretarse: la lucha y la persistencia o la derrota y el abandono. El segundo verso abre la interpelación que estructura el resto del texto como un asedio inquisitivo a la realidad. El término “compañera” podría interpretarse tanto en un sentido positivo como negativo: la primera lectura está reforzada a partir de la tercera estrofa por los verbos que llevan a identificar la realidad con el hijo perdido o con su recuerdo; la segunda, por la proposición adjetiva “que aplastás” del segundo verso. Creo que, como en el resto del poema, ambos posibilidades interpretativas coexisten.

Entre la primera y la segunda estrofa, los versos cuarto y quinto presentan el nombre propio transformado en dos verbos transitivos en primera persona singular cuyo objeto es “realidad que aplastás”: primero, *te juaneo* aparece como aposición de “te duelo”, padecer con el que se identifica; luego, *te gelmaneo* es seguido de “te cabalgo como loco de vos” e implica la acción frenética de ir sobre esa realidad abrumadora. Juntos, estos verbos derivados del nombre propio del autor condensan de algún modo los sentidos del poema y del poemario: la búsqueda incesante y su contraparte, el sufrimiento imposible de conjurar, ya que el *yo* se halla incompleto sin aquello que lo define: su hijo. Precisamente, las dos últimas estrofas refuerzan esta lectura: en el verso noveno y décimo el hablante se pregunta cuál es su lugar si no el de padre, el de aquel que es para “padrear e hijear”. A partir del verso duodécimo y hasta el final, la realidad inquirida ya no es “la que aplasta”, sino la que “sufre como pariendo”. El poema termina (vv. 15-16) con lo que podría pensarse es una pregunta por la vuelta a un estadio de inocencia previo a la irrupción de la violencia: engeguamiento indispensable para poder ver.

En la generalidad de las autoficciones, el nombre de autor sostiene la operatividad del pacto autobiográfico, pero aquí la tergiversación categorial de este pone de manifiesto su retoricidad. No obstante, tal hecho no anula la remisión a lo extratextual: los verbos *juanear* y *gelmanear* envían al orbe autorreferencial por ser derivados del nombre autoral, e indirectamente quizá, al metafictional (ver Scarano, “Metapoeta...”), ya que designan una forma lírica de hacer y ser. Ambos extremos del péndulo autoficcional se condensan y tensionan en estos verbos *proprios* que son, en última instancia, la muestra más patente del intento gelmaniano —siempre frustrado— de ligar en y con la lengua, de volver a la unidad que trastocó la violencia política: la desaparición del hijo, el exilio, la pérdida de los compañeros de lucha.

También la obra de Olga Orozco es una búsqueda. Cristina Piña ha caracterizado lúcidamente la trayectoria poética orozquiana como un “intento de remontar la dinámica descendente de la caída para reintegrarse en el absoluto originario” (16). El

segundo poemario de este itinerario poético (*Las muertes*, 1952) está atravesado, ya desde su mismo título, por la muerte, caracterizada aquí como opuesta a la contingencia que impone la temporalidad: en las diecisiete composiciones que lo conforman, la muerte aparece tematizada y presentada en sus múltiples posibilidades. Salvo en el primero y en el último (“Las muertes” y “Olga Orozco”, respectivamente), en todos los demás poemas se canta la grandeza de una figura mítica o literaria que se ha rebelado heroicamente ante las limitaciones propias de la condición humana. Pero la pieza que cierra el libro difiere de las demás. En esta, cuyo título es “Olga Orozco”, la muerte no ostenta ninguna heroicidad (“Esta muerte no tiene descanso ni grandeza”):

OLGA OROZCO

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que me muero.
Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,
el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas,
la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y entre alucinaciones,
y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer.
Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron.
De mi estadía quedan las magias y los ritos,
unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor,
la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos,
y unos gestos dispersos entre los gestos de otros que no me conocieron.
Lo demás aún se cumple en el olvido,
aún labra la desdicha en el rostro de aquella que se buscaba en mí igual que en
un espejo de sonrientes praderas,
y a la que tú verás extrañamente ajena:
mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo.
Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,
en un último instante fulmíneo como el rayo,
no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada
entre los remolinos de tu corazón.
No. Esta muerte no tiene descanso ni grandeza.
No puedo estar mirándola por primera vez durante tanto tiempo.
Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte
porque soy tu testigo ante una ley más honda y más oscura que los cambiantes
sueños,
allá, donde escribimos la sentencia:
“Ellos han muerto ya.

Se habían elegido por castigo y perdón, por cielo y por infierno.
Son ahora una mancha de humedad en las paredes del primer aposento.
(Orozco 101-102)

En el primer verso, “Olga Orozco” aparece como aposición explicativa del pronombre personal de primera persona que suele identificarse con el enunciador, pero el predicado que le sigue, la declaración de su propia muerte, ya instala, desde el comienzo, la duda sobre el nombre de la autora —que contaba a la sazón, según sabemos hoy, 31 años, y moriría a los 79—. La sospecha se hace todavía mayor a partir del verso duodécimo, en el que aparece “aquella que se buscaba en mí”, que, en el verso decimocuarto, se presenta como “mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo” y que luego será identificada con el pronombre “ella”. Pero también figura un “tú” que, según se dice, “verá extrañamente” a “aquella que se buscaba...”, pero que se hermana, en la muerte, al *yo* (“debo seguir muriendo hasta tu muerte”), con quien escribió “la sentencia”. María Elena Legaz ha dicho a propósito de la primera parte de este poema que “puede ser asociad[a] con una miniautobiografía por la contundencia del nombre propio” (99). En una línea opuesta, pienso que aquí el nombre propio sostiene débilmente el pacto autobiográfico, al estar inserto en un contexto, el poemario y el poema, que no apoya una lectura autorreferencial: por un lado, al nombre de la autora se le atribuye la misma ficcionalidad que a los otros personajes literarios y legendarios que figuran en el libro; por el otro, como han estudiado Genovese o Piña, el hablante lírico es sometido a un “extremo descentramiento” (“yo”, “tú”, “ella”), fenómeno que contradice y menoscaba la subjetividad y la unidad supuestas en el nombre propio.

A diferencia de lo que ocurre en el caso de Gelman, la ficcionalidad no se adivina ya por las torsiones impuestas al lenguaje, sino por la ausencia de otros “índices de empiria” más que un nombre que se torna máscara y que elude precisar un *yo*. Con todo, la identidad nominal del nombre de la autora con el título del poema y con la del *yo* que se presenta en el primer verso de este actúa como una suerte de enclave autobiográfico que es imposible obviar y que, de algún modo, refuerza el carácter lúdico que algunos han sabido ver en la autoficción. Si la poesía de Orozco es un intento de conjurar la contingencia en la que el hombre se halla luego de haber perdido la unidad primigenia, es siempre desde la conciencia de que, como dice en “Alrededor de la creación poética”, “el poder del lenguaje es restringido” (Orozco 471) y la palabra poética no es más que una aproximación. En este sentido “Olga Orozco” puede interpretarse como la amarga reflexión final que contradice la heroicidad celebrada a lo largo de todo el libro: el nombre propio, escindido entre el *yo*, el *tú* y el *ella*, no es más que la patente comprobación del fracaso por alcanzar lo imposible.

La presencia, en el poema, del nombre propio del autor nos pone, como lectores, frente a una situación incómoda: por un lado, estamos advertidos del estatuto enunciativo ficcional de toda obra literaria, lo que nos lleva a descreer de que la identidad nominal entre autor y hablante lírico —o personaje— pueda tener alcances más allá del texto; pero, por el otro lado, sabemos que ese nombre es también un dispositivo empleado para identificar a un individuo particular en el orbe social, lo que nos remite inmediatamente al campo biográfico. Esta ambigüedad irresoluble entre lo ficcional y lo autobiográfico es precisamente el atractivo más saliente de la autoficción: lejos de impugnar una lectura u otra, el concepto se nutre de ambas. Las autoficciones poéticas que he considerado nos hablan de las distintas posibilidades de un sujeto que busca reintegrar una unidad que le ha sido arrebatada: por un lado, un hablante lírico que, en su nombre hecho verbo, indaga dolorosamente a la realidad aplastante que le ha quitado aquello sin lo cual no puede definirse; por el otro, un *yo* que, en pos de lo Absoluto y contra la temporalidad, acaba fragmentado y dividido en varias personas. No obstante la diferencia de tenor de cada poema —inspirado en un hecho histórico uno, de indagación ontológica el otro—, leerlos a partir del concepto de autoficción me ha permitido captar la tensión que los vertebra: la de un sujeto escindido que, oscilando entre lo referencial y lo ficticio, persigue infructuosamente su completitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. "De la autoficción a la antificción: por la autobiografía". *Cuadernos hispanoamericanos* 766 (2014): 107-21. Impreso.
- . *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- . "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA* 7-8 (2005-2006): 115-27. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Autor y autobiografía". *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros. 1993. Impreso.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995. Impreso.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram, 2004. Impreso.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplemento Anthropos* 29 (1991): 113-18. Trad. Ángel G. Loureiro. Impreso.
- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío: la escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ámsterdam: Rodopi, 2008. Impreso.
- Gelman, Juan. *Poesía reunida. Tomo I: 1956-1980*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. Impreso.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993. Impreso.
- Genovese, Alicia. "Poesía, posición del yo y la visualidad del shōji. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco". *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Lecarme, Jacques. *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1997. Impreso.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endimyon, 1994. Impreso.
- . "El pacto autobiográfico, veinticinco años después". *Autobiografía en España: un balance*. Trad. Celia Fernández Prieto. Eds. Celia Fernández Pietro y María Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor Libros, 2004. Impreso.

- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Piña, Cristina. “Nota Preliminar”. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Por Olga Orozco. Buenos Aires: Celtia Editorial, 1984. 13-55. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006. Impreso.
- . “Figuración del yo frente a autoficción”. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. Impreso.
- Scarano, Laura. “Metapoeta: el autor en el poema”. *Boletín Hispánico Helvético: Historia, teoría(s), prácticas culturales* 17-18 (2011): 321-46. Impreso.
- . *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014. Impreso.
- Villanueva, Darío. “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 1993. Impreso.

***ESTRELLA DE LA MAÑANA* DE JACOBO FIJMAN: POESÍA Y APOCALIPSIS**

***ESTRELLA DE LA MAÑANA* BY JACOBO FIJMAN: POETRY AND APOCALYPSE**

NAOMI LINDSTROM*

University of Texas at Austin, Estados Unidos

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 21 de enero de 2016

RESUMEN

Este estudio se propone una lectura de la poesía ostensiblemente católica del poeta judeoargentino Jacobo Fijman (1898-1970) en su *Estrella de la mañana* (1931) como un ejemplo modernizado, ecléctico e idiosincrásico del género apocalíptico. A pesar de la fuerte intertextualidad con el libro de Revelación, la característica que más diferencia los poemas de *Estrella* del discurso apocalíptico tradicional, y en efecto de la expresión visionaria o mística en general, es la autocaracterización del sujeto hablante como una entidad dotada de atributos divinos.

Palabras clave: Fijman, poesía, apocalipsis, mística, converso.

ABSTRACT

This study proposes a reading of the ostensibly Catholic poetry of the Jewish Argentine poet Jacobo Fijman (1898-1970) in his *Estrella de la mañana* (1931) as a modernized, eclectic, and idiosyncratic example of the apocalyptic genre. Despite the strong intertextuality with the book of Revelation, the feature that mostly sets the poems of *Estrella* apart from traditional apocalyptic discourse, and indeed from visionary or mystical expression in general, is the self-characterization of the speaking subject as an entity endowed with divine attributes.

KEYWORDS: Fijman, poetry, apocalypse, mysticism, convert.

* lindstrom@austin.utexas.edu. Doctorado en Letras Hispánicas. Arizona State University.

La producción de Jacobo Fijman (n. 1898 en Besarabia, inmigró a Argentina en 1902, m. Buenos Aires 1970) es uno de los casos más claros de la expresión mística en la poesía argentina. A mediados de la década de 1920 formó parte de la vanguardia argentina al vincularse con el grupo reunido en torno a la revista *Martín Fierro* (Senkman 163-75). Empezó a experimentar episodios visionarios durante la misma época. En los últimos años de la década, su creciente atracción a la tradición mística cristiana propició su vinculación con los escritores católicos asociados con la revista *Número*. Como señala Arancet Ruda, “en esa época se dio una especie de refloramiento católico” entre los intelectuales argentinos; varios se convirtieron o regresaron al catolicismo y algunos se ordenaron (8). Dentro de este ambiente literario e intelectual, Fijman empezó a estudiar asiduamente los textos católicos; no solo la mística, sino también las obras doctrinales y teológicas, y fue bautizado en 1930. A pesar de su aceptación oficial del dogma católico, el poeta siempre insistió en “mantener las esencias de lo judío” (*Pensamiento* 30). Su visión del catolicismo fue sumamente idiosincrásica, tanto en su vida como en su creación literaria. Fijman padeció una condición sicótica que dificultó su funcionamiento; a partir de 1942, fue un paciente vitalicio del Hospital José T. Borda, con la excepción de los años 1950-1952 que pasó en la Colonia de Alienados “Open Door”. En este estudio, estos hechos biográficos no se considerarán¹; el propósito aquí es analizar su poesía como una manifestación original del discurso visionario, y no como un síntoma de su enfermedad. Tampoco se intentará dilucidar los motivos que puedan haber propiciado su adopción del catolicismo, tema que explora Senkman.

El primero de los tres libros de poemas que publica Fijman, *Molino rojo* (1926), ejemplifica la estética de la vanguardia en la que participa en ese momento. Entre otros temas, contiene unas pocas alusiones al cristianismo que ya había empezado a fascinar al autor y a su identidad judía. Sin embargo, en 1926 Fijman todavía no había empezado a manifestar plenamente sus tendencias visionarias en su producción poética. Por ejemplo, el verso tan citado de *Molino rojo*, “Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío” (“Canto del cisne”, *Obras* 61), es una afirmación sencilla y fundamentalmente realista que no revela la experiencia mística que atrae al poeta al catolicismo. Las otras alusiones cristianas en *Molino rojo* son breves y crípticas, como por ejemplo el verso aislado “Crucifijos en somnolencia” (del poema “Velada”, *Obras* 74). Sobre esto, Cárcano (47-48) destaca las diferencias profundas entre *Molino rojo* y los dos libros posteriores y considera los “versos de juventud” de Fijman y estos sus “libros de madurez” (47), aunque el segundo libro, *Hecho de estampas*, apareció en 1929, solo tres años después de *Molino*.

1. Para un resumen de la vida del poeta, consultar Arias.

En su segundo libro, *Hecho de estampas* y aún más en *Estrella de la mañana* (1931), Fijman cambia su poética. Va más allá del vanguardismo y ofrece una poesía visionaria llena de alusiones cristianas. En el libro de 1931, en particular, hay una abundancia de cordeles y palomas y de referencias directas a Cristo. En los dos libros, el libro de Revelación o Apocalipsis de Juan sirve como un intertexto, pero el vínculo intertextual es mucho más evidente en *Estrella*. *Hecho de estampas* se puede considerar una obra de transición hacia el discurso completa e intensamente visionario de *Estrella*. En algunos de sus quince poemas breves, Fijman elabora los temas apocalípticos de la tribulación y el pesimismo hacia el mundo en su forma actual. En cambio, en *Estrella*, cuyos textos son más numerosos y extensos y más explícitamente apocalípticos, predomina un tono eufórico. Muchos de los poemas de *Estrella* reinterpretan las visiones gozosas que aparecen al final de Revelación, cuando la victoria definitiva del bien contra el mal permite la destrucción y recreación de la tierra y el cielo y la materialización de la Nueva Jerusalén. Mientras que algunos de los textos de *Hecho de estampas* manifiestan elementos marcadamente visionarios, *Estrella* es la única colección de poemas de Fijman que consiste exclusivamente en descripciones de revelaciones de origen presumiblemente sobrenatural.

A pesar de la iconografía cristiana y las abundantes alusiones al Nuevo Testamento, el contenido religioso de los poemas de *Estrella* es altamente sincrético. Entre otras reminiscencias del pensamiento judaico, el hablante poético atribuye una potencia excepcional a un Nombre divino, nunca revelado: “El Nombre derrama cielos sobre cielos” (“xxix”, *Obras* 105). En sus poemas emplea con poca frecuencia el término “Dios”. Siguiendo la tradición judía, sustituye la palabra con epítetos que señalan los atributos o aspectos de la divinidad, como “Señor”, para realzar el poder o el mando divino, o con la circunlocución común “el Nombre”. Otras alusiones vinculan los poemas al paganismo de la antigüedad clásica, como el “Poema x” de *Hecho de estampas*, “Reposan los sagrados pinos” (*Obras* 130). Sin embargo, el factor que más complica el cristianismo poético de Fijman no es ni la interferencia del judaísmo ni la de otra religión establecida, sino, como se verá más adelante en este trabajo, la propensión del sujeto hablante por atribuirse cualidades excepcionales que exceden las de un profeta o místico.

En este estudio se propone una lectura de la poesía ostensiblemente católica de Fijman como un ejemplo modernizado, ecléctico e idiosincrático del discurso apocalíptico. Su devoción a Revelación, el texto que más menciona en sus entrevistas con Vicente Zito Lema (*Pensamiento*), demuestra la influencia de un imaginario estrechamente ligado con lo místico en su obra. Pero más allá del libro final del Nuevo Testamento, Fijman se vale de las convenciones expresivas apocalípticas en general. Este discurso, como variante de la profecía, se encuentra tanto en sus manifestaciones cristianas como en la tradición

judía (por ejemplo, las visiones narradas en los capítulos 7-12 de Daniel); puede estudiarse como un fenómeno judeocristiano, como lo hace Aune (233-45). El ejemplo más célebre del género es el libro de Revelación, hoy incluido en el canon cristiano, aunque algunos estudiosos han teorizado que se originó como un texto o textos judíos. Lupieri sintetiza esta teoría: “Dentro del texto existente, por lo menos uno y posiblemente dos apocalipsis judíos han sido reelaborados por un redactor cristiano” (8).

Collins, en su estudio de la literatura apocalíptica judía, la define como “un género de la literatura reveladora con un marco narrativo, dentro del cual un ser sobrenatural comunica una revelación a un destinatario humano, revelando una realidad transcendental tanto temporal, en la medida en que esboza la salvación escatológica, como espacial, en tanto que involucre otro mundo de carácter sobrenatural” (5). Este género también se conoce por la actividad de numerosos ángeles y demonios (Collins 8; Klaus Koch ctd. en Collins 12; Schmithals 42) y una visión pesimista del mundo existente (Schmithals 40-45; Hanson 26). Los aspectos más ampliamente conocidos de lo apocalíptico son los seres grotescos y fantásticos, la guerra entre el bien y el mal y los pronósticos del fin del mundo.

Para estudiar la forma que asume lo apocalíptico en la producción de Fijman, se analizarán cuatro poemas de *Estrella de la mañana*, con referencia más breve a los textos de *Hecho de estampas. Molino rojo* no se examinará en este estudio, debido a que el primer libro de Fijman, como se ha señalado arriba, contiene poco discurso visionario y su poética corresponde en gran medida al programa vanguardista. Tampoco se utilizará en este trabajo el libro que organizó Zito Lema basándose en sus entrevistas con Fijman, *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad* (1970), ya que aunque incluye unas reflexiones de carácter explícitamente apocalíptico, el presente estudio no dependerá de este material biográfico, sino del análisis de la misma obra de creación. En su “Discurso profético” Lindstrom analiza este libro para identificar las creencias apocalípticas del poeta.

Sería posible identificar la preocupación apocalíptica de Fijman como una manifestación de su empeño por sintetizar su judaísmo original con el catolicismo que adoptó como adulto. Schmithals afirma que la expresión apocalíptica judía es la que establece las características del género: “... es la norma de la esencia de lo que es apocalíptico” (83) y “en la literatura apocalíptica estamos ante un movimiento judío” (68). Según este, todos los autores apocalípticos, aunque sus textos se clasifiquen como escrituras cristianas como en el caso de Revelación, “deliberadamente se colocan en la tradición judía” (68). Aunque esto es determinante para la comprensión de los mismos, en este estudio no se intentará determinar si la poesía apocalíptica de Fijman es más cristiana o más judía; más bien, el propósito es analizar la manera en que el poeta crea su propia variante del género.

En los poemas de *Estrella de la mañana*, el sujeto hablante narra visiones que incluyen, siempre en forma profundamente transformada, elementos provenientes del Libro de Revelación. Los textos manifiestan una homogeneidad poco común en un poemario. Merino observa sobre esto que “el lector tiene la sensación de que son casi copias unos de otros”. Las visiones tienen lugar en el mismo ambiente premoderno, con espadas y ciudades amuralladas. Como en Revelación, el mundo que se describe está densamente poblado de entidades simbólicas, sean agentes celestiales o diabólicos. Aparecen representantes divinos identificados por su función específica, como el ángel de la muerte y los heraldos, o simplemente una masa de ángeles, palomas y corderos que corresponde a las numerosas entidades celestiales que en Revelación constituyen las fuerzas del bien. Otro factor que une los poemas, y que se explorará en el presente estudio, es la representación del mismo sujeto hablante, dotado de cualidades muy singulares.

A lo largo de *Estrella*, Fijman sigue la convención apocalíptica de la descripción de seres marcados por anomalías físicas, como órganos supernumerarios, heridas, llamas, señales divinas o satánicas y rasgos quiméricos. Un ejemplo destacado en Revelación es el cordero con una herida mortal, siete cuernos y siete ojos. La multitud reconoce al cordero, que representa el sacrificio de Jesús, como el único digno de abrir los conocidísimos siete sellos y divulgar sus profecías (Rev. 5:6). En los poemas de Fijman se encuentran “corderos desfigurados” en el “Poema II” de *Hecho* (*Obras* 112) y “corderos abrasados de llamas amorosas” en “XXVI” de *Estrella* (*Obras* 165), entre muchas otras variantes.

Aunque las similitudes entre ciertos poemas de Fijman y Revelación son innegables, las diferencias son muy significativas. Mientras que los autores de la literatura apocalíptica clásica dependen de intermediarios, como profetas antiguos o ángeles para comunicarles sus revelaciones, el *yo* de Fijman goza de un acceso directo a los conocimientos sagrados. Los poemas apocalípticos de Fijman empiezan *in medias res*, con la descripción de sus visiones, sin el preámbulo o marco que constituye una de las convenciones del género. A diferencia del libro bíblico de Revelación, donde Juan narra sus visiones en el pasado, en la poesía apocalíptica de Fijman los verbos se conjugan en tiempo presente. Al prescindir de la ayuda de guías espirituales y al narrar en tiempo presente, el sujeto se presenta no solo como un visionario que tiene que anhelar o buscar a Dios, sino como un ser privilegiado que goza de una relación íntima, casi de parentesco con la divinidad y que puede penetrar sus secretos con facilidad en cualquier momento.

A Fijman le atrae en particular la imaginería que emplea Revelación para narrar la transformación completa de la tierra y el cielo. El libro bíblico describe una montaña en llamas que cae al mar y convierte la tercera parte de sus aguas en sangre (Rev. 8:8), una estrella gigantesca que aplasta gran parte de la tierra (Rev. 8:10); la huida de todas

las islas y montañas (Rev. 16:20); el terremoto más fuerte desde la creación de la humanidad (Rev. 18:18); y al final la llegada de la Nueva Jerusalén como una “novia” y la abolición de la dicotomía entre tierra y cielo (Rev. 21). Pero las escenas que narra Fijman contienen, además de los elementos prestados de Revelación, muchos rasgos que solo se encuentran en las visiones descritas por el poeta argentino.

POEMA “XXIX”

“XXIX” de *Estrella* (*Obras* 168-69) ejemplifica la poesía neoapocalíptica de Fijman. Este poema describe otra visión alegre. El hablante narra a veces para un destinatario no especificado, mientras que en otros pasajes habla a uno específico: Dios. Como en otros poemas del libro, el sujeto hablante se dirige a la divinidad empleando “tú” con minúscula; el rechazo de la convención de escribir los pronombres referentes a Dios con mayúscula implica una relación cercana e igualitaria. La escena que describe se basa en su mayor parte en dos pasajes de Revelación, la transformación de la faz de la tierra que se observa en Rev. 16:20 y la llegada de la Nueva Jerusalén (Rev. 21). De la descripción bíblica de la nueva morada sagrada, el sujeto elige en particular la unificación de la tierra y el cielo misma que se realiza en el momento en que la ciudad baja a la tierra “ataviada como una novia” (Rev. 21:2). Para el sujeto hablante de Fijman, esta fusión debe celebrarse como las “bodas de la tierra y el cielo” (*Obras* 168). El poema también incorpora otros elementos de Revelación; por ejemplo, cita textualmente el coro “Santo, santo, santo” que cantan incansablemente las cuatro entidades híbridas con seis alas y cubiertas de ojos descritas en el cuarto capítulo del apocalipsis cristiano (Rev. 4:8).

La primera estrofa describe la reconfiguración del planeta. Hasta cierto punto, es una paráfrasis del pasaje de Revelación que empieza: “Y huyeron todas las islas” (Rev. 16:20). Aquí los rasgos geográficos de la tierra existente desaparecen antes del Juicio Final y el advenimiento de la Nueva Jerusalén. La versión de Fijman narra el mismo fenómeno, solo que en tiempo presente, “Corren las tierras... Corren los bosques” (*Obras* 168). Sin embargo, dentro de esta descripción aparecen otros elementos que no se encuentran en la literatura apocalíptica, sino que caracterizan las visiones que describe Jacobo Fijman. Un ejemplo son los cielos y soles múltiples que aparecen en muchos textos del autor y que constituyen un elemento muy reconocible de su paisaje visionario.

Corren las tierras enlazadas a cielos escondidos.

El día lleva sobre su cuello las noches imperfectas de su muerte.

Corren los bosques,

y el mar, los soles y la luna se igualan en éxtasis de cielo. (*Obras* 168)

Después de anunciar las “bodas de la tierra y el cielo”, el yo poético expone su visión de la nueva realidad, empleando como punto de partida la descripción de la Nueva Jerusalén en Revelación 21. Por ejemplo, según el libro bíblico “la ciudad era de oro puro como vidrio puro” (Rev. 21:18), mientras que en el poema de Fijman “un resplandor de espadas / guardan moradas de oro” (*Obras* 168).

Pero al celebrar el triunfo definitivo del bien, Fijman inserta otros temas que salen del marco del desenlace de Revelación. En las estrofas 4-8 del poema elabora una creencia que le atrae en particular, el poder creador y animador de un nombre o nombres divinos. En la visión de Fijman, el Nombre es la fuerza motriz que destruye el mundo y el cielo existentes y que configura la nueva ciudad. Por supuesto, la atribución de una potencia extraordinaria al nombre de Dios ya existe en el pensamiento judío y tiene ecos en la tradición cristiana, pero Fijman desarrolla el concepto de una manera sui géneris al emplear reiteradamente la palabra “nombre” o “nombres”, por ejemplo: “Ponme los soplos de tus Nombres / que van solo en tu nombre...” (168). La reiteración de unidades léxicas es una de las características de *Estrella de la mañana* que más perplejidad suscita entre los lectores. Esta repetición se da no solo dentro de un mismo texto, sino a lo largo del libro, y es uno de los factores que crean la ya mencionada “sensación de que los poemas son todos casi iguales” (Arancet Ruda 200). Los estudiosos de su obra han intentado explicar, de diversas maneras, la frecuencia extrema de la repetición. Por ejemplo, Arancet Ruda afirma: “Esta notoria repetición sugiere un yo poético que ve cuanto hay en torno de sí como si estuviera sumido en un vértigo” (199) e identifica algunas de las reiteraciones con un “sentido de plegaria” (294). Merino, en una acertada observación, ha señalado que en la poesía de Fijman, “la repetición también adquiere una impronta hipnótica... o la de producir un estado cercano al sueño”. En “XXIX”, la repetición de “nombres”, sin una lógica semántica discernible, se asemeja a una técnica de conjuro; el sujeto hablante, más que un místico en el sentido convencional, parece un mago o chamán.

POEMA “XXIII”

El poema “XXIX”, discutido arriba, es relativamente fiel al libro de Revelación, que se cita y parafrasea en el texto poético. En cambio, “XXIII” (*Obras* 162), también recogido en *Estrella*, transforma de manera más radical el esquema apocalíptico. En este texto se revela más abiertamente la potencia excepcional que se atribuye el sujeto hablante de *Estrella*.

“XXIII” es una de las muchas visiones que se narran en tono eufórico en *Estrella*. Toma como su punto de partida algunos temas de los últimos capítulos (20-22) de Revelación: la transformación total del cosmos, la resurrección de los muertos (descrita en Revelación 20) y la abolición de la muerte en el futuro (Rev. 21:4, “ya no habrá ni muerte ni luto”). Lo que más

diferencia este poema del discurso visionario de las tradiciones cristiana y judía es la curiosa relación que mantiene el sujeto hablante con la divinidad y los poderes celestiales.

Como el poema anterior, “xxiii” fluctúa entre pasajes dirigidos a un público impreciso, pero claramente humano, y otros en donde el sujeto habla a una divinidad; en este caso, emplea “tú” con minúscula o “Señor”, pero nunca “Dios”. En ambos casos, el propósito fundamental es celebrar con un canto gozoso la derrota de la muerte y la liberación de la humanidad de un destino que antes era inevitable. A los seres humanos el hablante les insta a disfrutar plenamente de la abolición de esa maldición: “Sacudamos las ataduras de toda muerte”. Al dirigirse a su destinatario divino, celebra el poder sobrenatural que este ejerce mediante su voz: “Tu voz levanta la carne de mi muerte”. Tales exhortaciones y afirmaciones siguen de manera fiel los postulados de la teología cristiana. También figuran en el texto alusiones a otras entidades que se pueden considerar convenciones universales del habla religiosa, como las montañas sagradas y las estrellas rectoras que son comunes a varias tradiciones.

En contraste con la ortodoxia de estos pasajes, Fijman inserta en el poema “xxiii” algunas innovaciones que salen del marco del cristianismo y, más ampliamente, del discurso visionario en sus formas reconocidas. Masiello ha observado que en su poesía Fijman se presenta como “el primer intérprete de la vida, y una autoridad sobre los conocimientos sagrados” (41); el sujeto hablante de “xxiii” va más allá de esta actitud. Se atribuye algunas de las mismas capacidades que tiene la divinidad a la que habla. Como se ha notado, el “Señor” en el poema puede abolir la muerte, levantar a los muertos y rehacer el cosmos; pero el hablante también posee y ejerce una potencia excepcional.

Este concepto se introduce de manera ambigua en la tercera estrofa, cuando el hablante afirma: “Señor, Señor, Señor, / canto mío eres tú, y Eternidad”. Una interpretación ortodoxa podría ser que el hablante cantara una alabanza a su divinidad. Sin embargo, el yo parece, más que celebrar a Dios, postular una relación de equivalencia entre su canto y Dios, como la que a continuación señala entre la Eternidad y Dios; su voz comparte las cualidades divinas del Señor a quien se dirige. También parece como si Dios fuera una posesión (“canto mío”) del yo.

En la quinta estrofa, el hablante alude de manera mas explícita al poder sobrenatural que ejerce mediante su voz:

Tuve profundo canto, voz de mi muerte bajo los vuelos,
voz de mi gracia sobre los vuelos.

Tuve profundo canto:

nombré los días, nombré las noches con su nombre. (*Obras* 162)

En la conocida narrativa bíblica de la creación, en el Génesis, el nombramiento de los fenómenos fundamentales del cosmos forma parte del proceso generativo que solo

puede controlar la divinidad (en las últimas etapas de la creación [Gén. 2:19], Dios le concede a Adán el privilegio de nombrar los animales). En los primeros momentos de la generación del universo, después de crear la luz y separarla de las tinieblas, “llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche; y fue la tarde y la mañana un día” (Gén. 1:5); el acto de nombramiento completa esa fase del trabajo. En contraste en “xxiii”, no es Dios sino el sujeto hablante el que tiene el poder de nombrar el día y la noche. El “profundo canto” que adquirió el hablante le ha permitido colaborar con la divinidad y constituirse en demiurgo al realizar la obra de la creación y el nombramiento de los componentes más básicos del universo; nombrar es crear.

En este sentido, “xxiii” es muy parecido a otros poemas del mismo autor recogidos en *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana* en donde el hablante cree poseer cualidades o capacidades divinas. En algunos casos el sujeto se compara a un mesías: “Yo me veo colgado como un cristo amarillo”, afirma el sujeto hablante de “Poema v” de *Hecho* (*Obras* 125). El hablante poético de Fijman puede morir y regresar a la vida (por ejemplo en “Poema v”). Aún posee un astro propio: “Duermo bajo la estrella, mi estrella” dice el hablante de “xiv” de *Estrella* (*Obras* 54), un atributo más propio de una entidad divina que de un ser humano.

POEMA “XXVI”

“xxvi” de *Estrella* (*Obras* 165) también presenta una visión caracterizada por una abundancia de imágenes neoapocalípticas y por un sujeto hablante que se retrata como una figura dotada de una importancia que va más allá de la de un místico en el sentido convencional. Como varios textos de *Estrella*, “xxvi” continúa y moderniza una de las tendencias más conocidas del libro de Revelación, los animales que, sean de las fuerzas del bien o las del mal, están marcados por diversas anomalías anatómicas y otras características excepcionales, como señales emblemáticas y heridas. En “xxvi”, como en otros poemas de *Estrella*, aparecen los corderos extraordinarios. Además de servir como símbolos convencionales cristianos, forman parte de un paisaje sobrenatural:

Viene el río oloroso de corderos abrasados de llamas amorosas.

Viene el río oloroso de corderos

revestidos de agua y luz, y encendidos de fuego. (*Obras* 165)

La mayor parte del poema se dedica a la evocación de un paisaje caracterizado por extraños fenómenos acuáticos, que recuerdan los de Revelación donde aparecen el consabido lago de fuego y las aguas marinas transformadas en sangre. En “xxvi” se encuentra, además del río de corderos luminosos y encendidos, un río de vinos que envuelve al hablante con las “manos crecidas de sus llamas”.

En “xxvi” el sujeto hablante no se limita a ver el mundo extraordinario y simbólico y a contar lo que ha visto; va más allá del papel de visionario como testigo y participa como actor en la escena revelada. En la primera estrofa, después de mencionar los corderos que son los íconos predominantes en el texto, el hablante llama la atención sobre uno de sus propios atributos: proyecta una luz propia. “Mi luz te besa, / mi luz de espanto besa con mi beso del espanto”, afirma dirigiéndose a un destinatario que solo se alude dos veces y cuya identidad nunca se especifica. A lo largo de *Estrella de la mañana*, Fijman emplea la palabra “espanto” de una manera idiosincrásica, no para significar el horror ante lo desagradable, sino un sentimiento más positivo, esencialmente un sobrecogimiento reverencial ante las fuerzas divinas. A pesar de la opacidad de la expresión en esta estrofa, es evidente que el sujeto hablante se atribuye la capacidad de irradiar una luz asociada con lo sobrenatural, un poder que comúnmente se considera propio de las figuras divinas o por lo menos celestiales, como se ve en la representación, convencional en el arte cristiano, de Jesús, María y los diversos santos.

En las estrofas 4-8, el sujeto va más allá de la tarea primordial que llevan a cabo los profetas y místicos, es decir, ver y oír una visión y luego comunicar su contenido a su pueblo o a su público lector. El autor constituye el *yo* como parte de su propia visión e interactúa con el paisaje fantástico descrito en el poema. Su alma entra y “se abraza” en el río de vinos y es recogida por “las manos crecidas de sus llamas” (cuarta estrofa). Luego el alma se introduce en el río de corderos, donde la queman las llamas del amor divino. Adentrándose en su revelación, el *yo* no solo recibe información visual y auditiva, sino también olfativa, un fenómeno que se da en muchos otros poemas de *Estrella de la mañana*. La capacidad de percibir olores llenos de significado aumenta la impresión de que el sujeto sea no solo un visionario en el sentido convencional, sino una figura excepcionalmente cercana a la divinidad que goza de la misma participación en el mundo revelado que tienen los corderos, palomas, ángeles y otros seres celestiales que lo habitan.

POEMA “XI”

El hablante de “xi” de *Estrella* (Obras 151) insiste reiteradamente en su lugar privilegiado dentro de una visión eufórica. Como gran parte de los textos de *Estrella*, “xi” parece tener lugar durante la destrucción y renovación de la tierra y el cielo; se puede leer como una adaptación sumamente libre de los últimos episodios del Libro de Revelación². En la primera estrofa, el sujeto hablante se proclama, no solo un testigo visionario, sino

2. Merino interpreta “xi” como una narrativa metafórica de la conversión del poeta; Fijman emerge de la “soledad” del judaísmo para encontrar en el cristianismo “un nuevo paradigma de solidaridad humana” (10).

algo más singular y excepcional; es el primero en ver los resultados del proceso transformativo: “Soy el hombre que oye el soplo primero lleno de la frescura de toda eternidad / Sobre la tierra, sobre los cielos”. Como en muchos otros textos del mismo libro, el hablante describe la disolución y reorganización de los componentes fundamentales del universo: soles, cielos y praderas corren y vuelan y aparece una nueva realidad con unos componentes nunca antes vistos. Se asigna al que habla un papel central en esta historia de la recreación del universo. Los versos que describen el proceso regenerativo alternan con otros que narran las acciones del hablante. Cuando el mundo existente se desmorona, algo parecido le sucede al hablante: “Mis manos se aniquilan”. Realizada la nueva creación, proclama su propia participación al enunciar: “Abro la puerta” y “Yo entro bajo la estrella”, afirmaciones que realzan una cualidad extraordinaria y aun sobrenatural que le permite al hablante no solo visualizar el nuevo cielo y la nueva tierra antes que los demás, sino protagonizar su advenimiento.

CONCLUSIONES

Se han examinado diversas maneras como Fijman, en los poemas de *Estrella de la mañana*, describe visiones valiéndose de algunas de las convenciones del género apocalíptico, pero al mismo tiempo creando otros rasgos que no solo se desvían de la tradición expresiva apocalíptica, sino que además salen del marco del cristianismo y del judaísmo. Muchos de los textos de *Estrella* demuestran un vínculo intertextual con el Libro de Revelación. Aparecen algunas citas textuales y paráfrasis de Revelación: montañas y otras formaciones geográficas que corren y huyen; corderos celestiales marcados por anomalías; numerosos agentes divinos; y los cuerpos acuáticos con rasgos fantásticos. Gran número de los poemas celebra las bodas de la tierra y del cielo, el advenimiento de una nueva ciudad de oro, y la abolición de la muerte y del sufrimiento, elementos derivados de los últimos episodios de Revelación. Fijman incorpora también algunas alusiones e ideas provenientes de otras culturas religiosas; por ejemplo, trata el nombre, o los nombres, de Dios como una fuerza poderosa, concepto que se asocia con el pensamiento judío. También aparecen ciertas convenciones religiosas casi universales, como la atribución de una cualidad sagrada a determinadas montañas.

A pesar de la frecuencia con que emplean estas convenciones, los poemas de *Estrella* poseen un alto grado de originalidad. Describen, de una manera casi unánime, el mismo paisaje extraordinario poblado de seres sobrenaturales, el universo donde tienen lugar las visiones que describe Fijman en su poesía. Ciertos rasgos tipifican la obra del poeta argentino, como los soles, lunas y cielos múltiples; una enorme proliferación

de palomas, manzanas y corderos; la importancia de los muchos olores que se perciben en las visiones y el gran número de sustancias, sean sólidas o líquidas, que “se derraman”. Estas características identifican el lugar donde se desarrollan las visiones como un espacio por lo menos tan fijmaniano como apocalíptico.

La característica que más diferencia los poemas de *Estrella* del discurso apocalíptico tradicional, y en efecto de la expresión visionaria o mística en general, es la auto-caracterización del sujeto hablante. Este sujeto no necesita ni intermediarios ni sueños divinos para recibir sus revelaciones; empieza a describir sus visiones directamente, es decir, sin el marco narrativo que es una de las convenciones del género apocalíptico; y por lo contrario, goza de un acceso permanente e inmediato a los conocimientos sagrados, circunstancia que realza su costumbre de narrar sus visiones en tiempo presente. El sujeto hablante no es solo un testigo privilegiado, sino que participa activamente en las escenas que describe, y aun puede ser la figura protagónica en la narrativa de la transformación de la tierra y el cielo. Posee unos poderes que se asocian con la divinidad: irradia una luz inherente a su ser; posee una estrella propia; regresa de la muerte; su “profundo canto” le permite nombrar los días y las noches, como lo hace Dios en la narrativa de la creación en Génesis. Al asignarse estas capacidades sobrehumanas, el sujeto hablante traspasa los límites de lo que puede comunicar un profeta, místico u otro visionario. Se expresa como un individuo privilegiado con una cercanía especial a Dios y, en algunos de los poemas, una entidad dotada de atributos divinos³.

3. Quisiera agradecerle a Adriana Pacheco Roldán su valiosísima ayuda.

BIBLIOGRAFÍA

- Arancet Ruda, María Amelia. *Jacobo Fijman: una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001. Impreso.
- Arias, Alberto. “Breve crónica biográfica de Jacobo Fijman”. Prólogo. *Obras (1923-1969)* por Jacobo Fijman. 1-4. Impreso.
- Aune, David E. “Understanding Jewish and Christian Apocalyptic”. *Word and World* 25.3 (2005): 233-45. Impreso.
- Biblia Latinoamérica*. Ramón Riccardi, coord. Madrid: Paulinas Editorial, 2005. Impreso.
- Cárcano, Enzo. “Dios, cuerpo y poesía: la inscripción de la corporalidad en Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley”. *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 4.8 (2013): 41-55. Impreso.
- Collins, John J. *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. Michigan: William B. Eerdmans, 1998. Impreso.
- Fijman, Jacobo. *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Vicente Zito Lema, ed. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1970. Impreso.
- . *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Alberto Arias, ed. Buenos Aires: Araucaria, 2005. Impreso.
- Hanson, Paul D. *The Dawn of Apocalyptic*. Philadelphia: Fortress P, 1975. Impreso.
- Lindstrom, Naomi. “El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman”. *CiberLetras* 22 (2009). Web. 18 enero 2016. < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/lindstrom.html> >
- Lupieri, Edmondo F. *A Commentary on the Apocalypse of John*. Trad. Maria Poggi Johnson y Adam Kamesar. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 2006. Impreso.
- Masiello, Francine. “Ex-Centric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman”. *Hispanic Journal* 6.2 (1985): 33-44. Impreso.
- Merino, Eloy E. “La conversión religiosa y su performance en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler”. *CiberLetras* 23 (2010). Web. 18 enero 2016. < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/merino.html> >
- Schmithals, Walter. *The Apocalyptic Movement: Introduction and Interpretation*. Trad. John E. Steely. Nashville/New York: Abingdon P, 1975. Impreso.
- Senkman, Leonardo. “Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas”. *Río de la Plata: Culturas* 4-6 (1987): 163-75. Impreso.

POÉTICAS DEL IMAGINARIO TÉCNICO: ARTE, MERCADO, UNIVERSIDAD

TECHNICAL POETIC IMAGINATION: ART, MARKET, UNIVERSITY

ANAHÍ ALEJANDRA RÉ*

CONICET-Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 15 de enero de 2016

RESUMEN

Nos interesa señalar la importancia de la poesía experimental que apela a la incorporación de nuevas tecnologías, para el estudio de consumos culturales e imaginarios colectivos, con especial atención en la circulación de lenguajes y el recurso recíproco entre producciones literarias o artísticas y publicitarias. Desde su especificidad, estas producciones contribuyen a afirmar, negar o poner en duda símbolos y significados sociales, y a instituir temporalidades, regímenes de sensibilidad, de atención, entre otros. ¿Qué impactos tienen estas tecnologías en los discursos del arte y la crítica? ¿Qué lugar ocupan estas preocupaciones específicas en la academia?

Palabras clave: poesía experimental, técnica, imaginario, crítica, tecnopoéticas.

ABSTRACT

We want to stress the importance of experimental poetry that appeals to the incorporation of new technologies for the study of cultural consumption and collective imagination, with focus on the movement of languages —and the reciprocal recourse between literary or artistic productions and advertising. From its specificity, these productions contribute to affirm, deny or doubt social meanings and symbols, and to institute temporalities, sensitivity and attention regimes, among others. What is the impact of these technologies in the discourses of art criticism? What place takes up these concerns in the academy?

KEYWORDS: experimental poetry, technique, imagination, criticism, e-poetry.

* anahire@gmail.com. Candidata a doctora en Letras. Universidad Nacional de Córdoba.

ARTE DE EXPERIMENTACIÓN. BREVE INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL

El concepto *expoesía*, definido por Susana Romano Sued en 2005, comprende la poesía experimental en sus múltiples dimensiones, considerando una pluralidad de registros (visual, táctil, cinético, sonoro, gestual, performático) y el carácter expositivo o exhibitivo de las manifestaciones que se presentan no solo (o necesariamente) como texto legible, sino también como objeto que debe mirarse, escucharse, tocarse. Por otro lado, el prefijo “ex” refiere a formas tradicionales de las que la poesía de experimentación se diferenciaría (Romano Sued, *Expoesía...*; Romano Sued y Ré, “Expoesía, alcances y resistencias”). Se trata de un concepto amplio, que en su deriva *expoética* podría abarcar manifestaciones muy diversas. Su foco está puesto en la ruptura genérica que tal diversidad podría suponer y en la consecuente necesidad de la teoría de redefinir los objetos de estudio.

Por su parte, Claudia Kozak precisa del siguiente modo el concepto de *poéticas tecnológicas* que se trasluce en *El paisaje tecnológico* de Arlindo Machado:

Tipo de poética en la que se asume explícitamente el mundo técnico. Aunque se suele hablar de poéticas tecnológicas para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y/o problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica. Se trata así de un asumir no unívoco: al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación arte/tecnología que pueden resultar incluso opuestos Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas. (Kozak, “Poética tecnológica”)

Como se explicita, esta concepción apela a un modo específico de relación con la tecnología en el marco de la experimentación artística. El término *tecnopoética* restringe ese sentido al ámbito de la experimentación literaria:

Cuando una confluencia asumida entre poesía y tecnología se hace manifiesta El término se ubica bajo el anhelo de lo abarcador, ya que no apunta a un estado de la tecnología en particular sino a señalar una relación estrecha y estéticamente productiva entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica, así como al diálogo que la poesía establece con el entramado tecnológico del que surge. A su vez, esta relación es tomada como objeto de experimentación ... (Kozak, *Tecnopoéticas* 224)

Paralelamente, el concepto de arte de experimentación elaborado por Kozak supone un cuestionamiento que deviene experimentación en el ámbito de las técnicas:

El arte siempre se relaciona con la técnica porque el trabajo con los propios materiales implica un trabajo técnico. Cuando el trabajo con técnicas heredadas no se cuestiona, el resultado suele considerarse tradicional, conservador o incluso, antiexperimental; en cambio, cuando el arte exhibe en su trabajo técnico el propósito de cuestionar esas técnicas heredadas, el resultado es un arte experimental. (Kozak, “Técnica y poética” 1)

En *La definición del arte*, hace ya cuarenta años, Umberto Eco distinguió al menos tres maneras posibles de pensar lo experimental. Considerando un paralelismo con la experimentación científica, Eco señalaba que el método experimental aparece cuando el investigador, en un acto de escepticismo metódico, decide no creer ya en todo lo que sabía antes sobre un fenómeno, y se propone elaborar un nuevo método que lo defina (235). En este sentido el término “experimental” nos permitiría diferenciar al escritor o artista contemporáneo del de otras épocas. La particularidad es que ese gesto de rechazo a lo anterior, en poco tiempo, suele convertirse en una costumbre del experimento. Toda poesía supone alguna experimentación antes de que se instituyan sus formas.

Desde otra perspectiva, frecuentemente se califica de “experimental” a aquellas prácticas artísticas que denuncian una crisis, persiguiendo neutralizar la manifestación al remitirla al confinamiento del laboratorio (239). Al concebirla distante del mundo en que vivimos, la obra se deforma, su poder crítico se minimiza y ya no es peligrosa para nadie. También se ha pensado en lo experimental como aquello que designa cualquier actitud de investigación que haya de culminar en la “fabricación” de algo “vendible”. Eco adhiere a la idea de que, luego de considerar aquello que ocurre en el arte comprometido como experimento de laboratorio, el sistema trata de aprovecharse como cualquier industria haría con los químicos que experimentan teóricamente nuevos productos, convirtiendo las investigaciones teóricas en aplicaciones prácticas que sacan provecho de los descubrimientos, pero bloquean, en definitiva, el impulso inventivo, su carácter de proyección hacia un futuro en devenir (240). En este sentido, toda operación de vanguardia serviría para alimentar un cierto orden constituido en una sociedad (una institución imaginaria) que, a título de evasión, contempla el comercio y el consumo domesticado de los productos de vanguardia (241). En este contexto, la vanguardia deja de ser la excepción para convertirse en regla; un gesto gastado por su inmersión en un mercado neutralizante y pacificador. Dice Eco, respecto de esto:

... que al artista no le suceda como al que rechaza la relación con la máquina porque la considera alienante en vez de tratar de establecer esta relación en

la medida más crítica posible, y retirándose, en un rechazo de tipo orientalizante, en el fondo expresaría una forma de alienación mucho más grave, porque negándose a aceptar una situación ineliminable del hombre contemporáneo, en realidad la deja persistir tal como se manifiesta, y no trabaja para hacerla más humana, libre y consciente. (242)

ARTE, TÉCNICA E IMAGINARIO

Muchos pensadores han abordado, en distintas ocasiones, las relaciones que se establecen entre arte, sociedad, técnica y tecnología señalando, entre ellas, vinculaciones de índole política. En *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Gillo Dorfles, psiquiatra, filósofo y artista italiano, crítico de arte y del diseño, al igual que muchos otros pensadores, considera que la división del trabajo y la especialización hicieron que se perdiera el control sobre las técnicas actuales y, entre otros efectos, se ignorara el valor exacto de la fase tecnológica que llevó a su constitución y funcionamiento, produciendo un efecto de mitización de las técnicas que daría por resultado una técnica alienada, en oposición a una técnica auténtica (26). De un modo parecido, el filósofo checo-brasileño Vilem Flusser piensa el desconocimiento de los principios de funcionamiento de la *caixa preta*. El hecho de no fijar un *telos* preciso para la actividad humana (tanto en la dimensión del trabajo como en la del arte o en la de la ciencia) es lo que define esa alienación para estudiosos como Tomás Maldonado u Omar Calabrese.

Para el filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis, el imaginario instituyente (la energía creadora de significaciones que define a cualquier colectivo humano) produce instituciones y significados que se fijan y se cristalizan. Es decir, el imaginario instituyente produce imaginario instituido (con su cuerpo de representaciones, afectos e intenciones). La institución es, así, “una red simbólica socialmente sancionada, en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario” (Castoriadis, *La institución* 211). Para él, no solo la clase obrera estaría sometida al riesgo de la alienación; toda la sociedad corre el peligro de la alienación porque, olvidando su facultad de autoinstituirse y autocrearse, autonomiza el funcionamiento de sus instituciones imaginarias, creadas por la sociedad misma (instancia velada-olvidada) para el cumplimiento de ciertas funciones. Dice Castoriadis: “La alienación se presenta primero como alienación de la sociedad a sus instituciones, como *autonomización* de las instituciones con respecto a la sociedad” (83).

Instituir imaginarios consiste en ligar símbolos (significantes) a significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, consecuencias, etc.), hacerlos valer como tales y otorgarles poder (Castoriadis, *La institución imaginaria...*

187). Por ejemplo, ligar al avance tecnológico una idea de evolución o progreso. Para este autor, la clase dominante también está en situación de alienación, pues no reconoce a las instituciones imaginarias como su propio producto. De esta manera, la alienación aparece como una modalidad de la relación con la institución y con la historia. Reconocer la capacidad que toda sociedad tiene de creación y de autocreación es fundamental para que puedan emerger formas sociales diferentes. Según este autor, “una nueva sociedad creará con toda evidencia un nuevo simbolismo institucional, y el simbolismo institucional de una sociedad autónoma tendrá poca relación con lo que hemos conocido hasta aquí” (203). En este sentido, la función de la obra de arte es, para Castoriadis, mostrar el “sin fondo” del mundo, esto es, mostrar que todo lo que allí está podría no estar, que todas las significaciones sociales han sido instituidas y que de igual modo podrían haber sido otras, que la sociedad puede crearse y recrearse a sí misma, que es, para él, aquella capacidad que distingue al ser social de los otros seres (*Ventana al caos* 42).

Llegando a lo que nos convoca, las poéticas tecnológicas que alzan esta bandera serían aquellas que pusieran en evidencia que el imaginario tecnológico que hemos instituido podría no ser portador de las significaciones que les atribuimos, que podríamos incluso sustentar nuestra vida en sociedad sobre instituciones *otras*. La obra de arte, desde esta óptica, “hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía, y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte” (Castoriadis, *Ventana al caos* 112). En palabras de Jan Mukarovsky, la obra de arte debe mostrar otros mundos posibles (*Signo, función y valor* 81).

Sin embargo, hay obras que en su recurso a la tecnología se configuran a partir de una mera exhibición de las posibilidades técnicas contenidas en los aparatos escogidos (causa “Sensible 2.0, Ecosistema textual”; “Coexistencia” o “El jardín de las historias”). Hay artistas, entonces, que ignoran la posibilidad de un “sin fondo” del mundo y parecen no preguntarse por su propio hacer, naturalizando la técnica y su disponibilidad, estetizando lo cotidiano, siendo funcionales a la afirmación de la institución de los imaginarios hegemónicos, aquello que el sociólogo y semiólogo Héctor Schmucler definió como *tecnologismo*:

Los discursos sobre la técnica suelen ser opacos, tautológicos. Excluyen el pensar en proporción directa a la aceptación de la técnica como un continuo en la historia, como una historia única centrada en sí misma. Cuando la técnica sólo admite su propia mirada para afirmar que *es lo que es*, no propicia reflexión alguna sobre la técnica, sino que produce discursos de la técnica que, al autocomplacerse, diluye su distancia con la naturaleza, se vuelve naturaleza ella misma. El equívoco se sustenta en la creencia de que la técnica es una y necesaria. El paso siguiente es la constitución de una ideología de la

técnica que, en nuestro tiempo, se ha vuelto la ideología dominante y a la que podríamos denominar *tecnologismo*. La ideología de la técnica arrincona el pensamiento en una opción aporética: técnica vs. no técnica, que no sólo prescinde de la voluntad humana sino que se concibe como matriz en la que se gesta la propia naturaleza del hombre. (6) (bastardillas en el original)

El *tecnologismo* repite triunfalmente el gesto de borrar el futuro: el futuro no es otra cosa que la técnica misma. El tecnologismo insta una visión fundamentalista de la existencia: impone su proyecto técnico como mandato indiscutible y niega cualquier posibilidad de decir no al presente. El tecnologismo es una ideología totalitaria (9). Esta ideología nos inscribe en una realidad que actúa *automáticamente* y que se arroga una aceptación pasiva e incuestionable de nuestra parte.

Siguiendo a Bernard Stiegler, filósofo, fundador y actual director del IRI (Instituto de Investigación e Innovación del centro Georges Pompidou), toda técnica es originaria e irreductiblemente ambivalente o, dicho de otro modo, todo objeto técnico es “farmacológico”: puede ser a la vez antídoto y veneno. La escritura alfabética, por ejemplo, pudo ser un instrumento de emancipación y también de alienación (Ong). Stiegler piensa en la web: si pudo ser considerada farmacológica, es porque es un dispositivo tecnológico asociado que permite la participación y, a la vez, un sistema industrial que expolia a los internautas de sus datos para someterlos a un *márketing* omnipresente e individualmente trazado y dirigido por las tecnologías de *user profiling*. Su pensamiento alerta sobre las posturas posibles ante tal realidad: no parece viable realizar un cambio drástico en el camino tomado y de repente, detener el desarrollo industrial y despojar a las sociedades de todas las tecnologías desarrolladas que representan algún riesgo, pero tampoco es posible constatar cómo desarrollos cada vez más costosos (en muchos aspectos) se suceden de manera vertiginosa, aumentando ciega, suicida e ilimitadamente el consumo en nuestro mundo hiperindustrial sin tomar cartas ni replantear cauces. Para que “el sin fondo del mundo” sea mostrado se hace necesaria, entonces, la puesta en evidencia de los mecanismos que instituyen y otorgan poder a una ideología como la del tecnologismo. Las poéticas tecnológicas, en tanto producción simbólica social y cultural, pueden ser territorio fértil para este develamiento, en tanto nazcan de una mirada crítica y reflexiva sobre la práctica de producción simbólica misma; una mirada situada y capaz de discernir, de desnaturalizar materiales y técnicas (sin caer en la recurrente y simplificante aporía —tecnofobia vs. tecnofilia—), una mirada que examine y juzgue conscientemente su sitio.

Como señala Flusser al referirse a la fotografía: “... percibidas con esta falta de crítica, [las fotografías] cumplen perfectamente su misión: *programar el comportamiento de la sociedad mágicamente en beneficio de los aparatos*” (45, bastardillas en el original) (aunque esta aparente

personificación de los aparatos descuide y deje pasar la posibilidad de mencionar claramente a los reales beneficiarios, puesto que no son ellos —en tanto aparatos físicos— quienes sacan provecho de la programación de los sujetos, sino la poderosa red de aparatos y significaciones económicas y simbólicas instituidas). Pensándolo en términos de Flusser, pero con Castoriadis, diría que esa lectura acrítica que no percibe la relación de cooperación y contradicción entre aparato y funcionario contribuye a instituir un imaginario “x”. También dice el crítico y teórico José Luis Brea: “El *mayor efecto* contemporáneo de la *técnica* no se produce sobre el sistema de los objetos —sino precisamente sobre el del *pensamiento*” (bastardillas en el original).

En la obra referida, Flusser distingue al *homo faber* del *homo ludens* y al pensar en la fotografía expresa que no es el aparato (en tanto juguete) lo que posibilita el juego, sino las reglas del juego. “El poder ha pasado del propietario de los objetos al programador y operador”, dice, puesto que el *software* se ha tornado más caro que el *hardware*. Entonces, dado que “el juego con los símbolos se ha convertido en juego de poder ... el fotógrafo tiene poder sobre los contempladores de su fotografía y programa su comportamiento; y el aparato tiene poder sobre el fotógrafo y programa sus gestos” (31). Puesto que para este autor la finalidad de los aparatos no es transformar el mundo (mediante un trabajo), sino cambiar el significado del mundo (mediante la fabricación de símbolos), la libertad del fotógrafo (y extendemos, del artista) está allí donde este logre crear situaciones que no hayan existido nunca (36), mas no debe buscar estas situaciones actuando en función de los programas de la cámara sino contra ellos (28) y captar imágenes que *in-formen* una manera de ver el mundo desconocida, no vista antes (nuevamente, “otros mundos posibles”, o “el sin fondo del mundo”).

Para Tomás Maldonado, pintor, diseñador industrial y teórico de arte, los artistas son ante todo sujetos sociales que producen valores para otros sujetos, y esos valores “forman parte de un vasto y articulado sistema de aculturación” (162). En este sentido, este autor considera más “productivo” interrogarse sobre el uso que se hace del arte que interrogarse sobre las teorías, fundadas o no, que se atribuyen (a) los artistas. Eso es interesante pero no completo. Su acierto es quitar el acento de los objetos y de los sentidos que los artistas les atribuyen a través de los manifiestos, para poner el foco en las relaciones específicas en que una obra se inserta en una sociedad. Con el auge de los “labs”, “medialabs” y demás neologismos que designan laboratorios de medios o de artes financiados por grandes organismos que se instalan a veces donde a nadie le interesa hacer arte en un laboratorio tecnológico, en ocasiones forzando sus circunstancias¹, se ha dejado “para otro momento” la

1. Este fue uno de los temas de debate entre reconocidos artistas del medio en *Labsdelabs*. Sesiones de debates con especialistas en torno a los medialabs en el contexto latinoamericano (coordinado por el colectivo MODULAR. Centro Cultural España-Córdoba, Argentina. 25-27/08/2011). Algunos presentes relataron la situación de desconcierto ante la inesperada “colonización” de sus centros y programas por Fundación Telefónica hace más de una década.

consideración de las condiciones de producción de esas obras y las de “emergencia” de sus posibilidades. Para complementar la penuria, se ha hablado alegremente de los artefactos allí contruidos y sus exotismos. En ese punto, aunque sin perder de vista —como *a priori* pareciera hacerlo Maldonado— que en tanto “objetos estéticos” es pertinente considerar su dimensión autónoma², no es menos importante considerar los usos que de ellos se hacen y el tipo de relación que la sociedad establece con estas obras. En ese sentido, es necesario decidir si, al recurrir a elementos tecnológicos, se pretende “hacer de los nuevos medios un uso alienante en nombre de una ideología de la desmaterialización universal o bien, en cambio, un uso que explote al máximo el formidable potencial cognoscitivo, proyectivo y creativo del hombre en su relación con el mundo.” Esto es, considerar al arte “no como una *fuga mundi* sino como una *creatio mundi*” (Maldonado 90).

RECEPCIÓN Y CRÍTICA

Una obra de arte manifiesta una visión del mundo. Plantea premisas por una nueva educación de la sensibilidad y de nuestro modo de establecer relaciones con él. Es necesario que la obra nos obligue a una gimnasia perceptiva que no nos permita nunca, al menos en la dimensión del arte, utilizar las “ideas adquiridas, esquemas homologados, dogmas de la inteligencia y reflejos condicionados” (Eco 245). Desde este punto de vista, esa nueva visión en la dimensión del placer estético nos aproximaría a una nueva visión en otros sectores, seamos o no conscientes de ello. Nos mostraría el “sin fondo del mundo”, para continuar con lo que venimos planteando.

Dado que somos sujetos políticos, de una *polis*, y puesto que todo accionar es político aun cuando prefiera negársele o velar esa condición, toda *poética tecnológica* es política: es también un acto político configurar una poética “tecnofilica” que acentúe el imaginario tecnológico hegemónico y en la que no podamos discernir una reflexión histórica sobre sus materiales, tanto como aquella que pretende cuestionarlo y que en su posición inquisidora hace patente su politicidad (Zambón). En cambio, a esa práctica consciente de reflexión sobre las propias técnicas, usos y atributos en el arte mismo, prefiero pensarla en términos de *metapoética*. Esta tematiza, de alguna manera, el “sin

2. Partiendo de una indagación acerca del lenguaje poético, y sin negarle su potencial comunicativo, el lingüista y esteta checo Jan Mukarovsky postuló su autotelismo. Esto significa considerar que, en el lenguaje poético, la relación con la realidad trascendente se debilita, mientras que la relación con la realidad intencional (creada en la obra, fictiva) se acentúa fuertemente. Por esta vía, su postulación de la obra de arte como hecho sígnico supone considerar su función de signo autónomo (es decir, su necesaria remisión a sí misma, a su realidad intencional) sin dejar de considerar su función comunicativa (su ineludible expresividad respecto de una realidad trascendente, su heteronomía) (91-94).

fondo” del mundo. Señala la artificialidad de su lenguaje y su mundo en tanto contruidos, *creados*, resultados de una producción simbólica consciente de serlo. De esta manera, podemos suponer una cierta producción de conocimientos (no necesariamente racionales) pero siempre dependientes del re-conocimiento que el espectador crítico ejerza en su experiencia de recepción, siempre atada conceptualmente a los elementos presentes en la obra y no librada a la pura imaginación asociativa del intérprete. En este sentido, lo que hace la diferencia no estaría necesaria y completamente en la obra o en la intencionalidad que podamos atribuirle al autor (o que él mismo se atribuya, de sobra hallamos manifiestos que no se concretizan en las obras) sino también en la posición-dimensión del que reflexiona sobre el efecto de una y otra manifestación. Quiero decir que, al leer, es necesario no perder de vista nuestra posición de *lectores*: como tales, también *jugamos* con símbolos (que otorgan poder).

El semiólogo Omar Calabrese señala un conflicto entre la conceptualización de la crítica de arte como discurso de validación de la obra de arte y la crítica de arte como su discurso descriptivo. El problema es la gran confusión que se produce en el campo de la crítica de artes tecnológicas, en donde más que un análisis de los modos en que se producen esos discursos, los textos que las abordan se reducen a presentar descripciones, invitaciones, catálogos, textos de los propios autores a guisa de manifiestos pero también como reseñas en periódicos o directa publicidad. Muchas de estas obras se instituyen como objeto estético y/o literario a partir de la novedad que postula el comentario. En estas condiciones, el discurso que aborda críticamente tales prácticas tiene el deber de hacer patente el espacio técnico y las implicancias de esa praxis en tanto hacer situado, si pretende ofrecer una lectura que supere los límites del mero discurso publicitario. Mientras confundamos (incluso en el modo de nombrarlas) esas expresiones con producciones críticas, no se generará ni fortalecerá un campo crítico sólido.

Este problema tiene varias aristas. Expondremos solo una: las obras que configuran este nicho no establecen una correspondencia clara con una y no otra disciplina. Como se trata de objetos híbridos, ninguna disciplina las aborda en la Academia. Siendo difusa la inclusión en una u otra disciplina, estas obras quedan relegadas en una especie de limbo donde no hay nadie que se haya formado para leerlas críticamente³. Distinto es en el caso de una obra plástica o escultórica tradicional, o de una obra literaria tradicional, que son objetos de estudio asegurados en las disciplinas que hoy podrían encargarse

3. Las generalizaciones siempre son injustas. Claro que hay algunos espacios académicos y críticos donde se llevan a cabo tales abordajes, pero se trata siempre de casos marginales. En la mayoría de los casos, a excepción de carreras nuevas y muy específicas (que, por otro lado, enseñan a producir más que a leer), estas obras no ocupan un espacio delimitado en los planes de estudio universitarios.

de las poéticas tecnológicas. Ese espacio vacío, librado a su suerte por los formadores de crítica especializada, resulta zona liberada, ocupada luego, en gran parte, por los discursos del mercado (ya sea el mercado económico del arte, o el mercado de relaciones entre artistas y demás agentes culturales, incluidos los “críticos”). Estos discursos, lejos de proponer una interpretación crítica, muchas veces se limitan a reseñar las obras y revestirlas de una novedad que se vuelva indispensable conocer (consumir), configurando discursos dirigidos al *ojo snob* (Ballo 84).

La academia es responsable de esa “ocupación” del espacio del discurso crítico por parte del discurso del (los) mercado(s). Es necesario hacer una salvedad: no queremos decir que la academia no sea parte, muchísimas veces e incluso respecto de obras tradicionales, de los engranajes de ese mismo mercado; lo que queremos decir es que consideramos que, por el momento, todo indicaría que es uno de los pocos espacios donde nos resulta dable el surgimiento de un discurso preocupado más por los aspectos culturales constitutivos de la obra que por su valor de uso o de cambio.

Es ineludible la generación de un espacio desde el cual se pueda leer qué significados estamos haciendo al consumir estas manifestaciones, es preciso poder comunicar y discutir esas lecturas. Y es forzoso que podamos decir de ellas algo más que su sorpresa. Para finalizar este apartado, replico esta pregunta: ¿Seremos capaces de cambiar el optimismo crítico por una experimentación crítica que asuma el punto de inestable intersección entre la inscripción social de la técnica y la inscripción técnica del arte? (Kozak, “Técnica y poética...”).

ESTÉTICA Y POLÍTICA

Gillo Dorfles considera la necesidad de restituir una finalidad consciente a todo gesto humano (99). Ya hemos señalado que para este autor hay un peligro en el uso de los elementos técnicos, que consiste en emplearlos careciendo de un *telos* claro y preciso, dado que esto podría conducir a la fetichización de las técnicas (no solo en el trabajo sino también en ritos y prácticas sociales, tal el arte) (36). Sin embargo, el autor señala un riesgo opuesto que suele perderse de vista, que es el de la fetichización de la intencionalidad: “... sucede con suma frecuencia que la conciencia intencional no va acompañada —por ejemplo, en ciertas expresiones artísticas— por una maduración simultánea del elemento técnico-lingüístico (se hace uso de un lenguaje sin el código adecuado)” (37). Consideremos el hipotético ejemplo de un artista que hiciera su obra con residuos, a la que podríamos considerar “válida”, experimental o disruptora, en tanto sustrae a sus materiales de su contexto y propone —o suponemos que propone—, mediante esa dislocación, una reflexión:

habría que considerar en qué casos eso *no* sería válido, o atribuiremos un valor estético a algo que corre el riesgo de adjudicarse *solo* valor político, al decir del filósofo y esteta Thierry de Duve: “Hay un vínculo entre el arte y la política, pero no es el vínculo que uno da por descontado habitualmente. Por desgracia, encuentro que el arte que se muestra por lo general bajo el título de ‘arte político’ es un arte que ilustra la política, que ilustra una causa, una buena causa política, y uno está obligado a considerar buena la obra porque su causa política es buena, y eso es un poco incómodo” (39).

Para Rancière, filósofo político y esteta, uno de los problemas del arte político es la tradición mimética (ese “ilustrar”, en las palabras de De Duve que acabamos de citar), que continúa siendo dominante aún en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas, a pesar de que durante todo un siglo tal tradición ha sido supuestamente criticada. Para él, el problema no está en la validez moral o política del mensaje transmitido, sino en la fisura del dispositivo representativo. Esta situación haría patente que la eficacia del arte: “... no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (57).

En oposición a los regímenes de la mediación representativa y de la inmediatez ética, Rancière sitúa el régimen estético del arte: “La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (60). El autor llama a esto “eficacia de un disenso”, definiendo disenso como “el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad”: es allí, en el régimen de la separación estética, donde para el autor el arte toca la política, siendo esta definida como la práctica que rompe el orden de lo que él llama “policía”:

... el orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido ... (62)

La ruptura de ese orden se lleva a cabo mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes.

Estas ideas tienen puntos de vinculación con las que planteábamos al principio respecto de los imaginarios y el rol que cumple la obra de arte respecto de lo instituido.

En ambos casos, aunque con las particularidades específicas de cada sistema de pensamiento, se plantea la necesidad de fisurar un orden establecido (un “imaginario instituido” o una “policía”, respectivamente). La forma de esa ruptura consiste en un rediseño colectivo de lo común, en Rancière, o en la creación de nuevos símbolos y significaciones colectivas, en Castoriadis. Desde una mirada más abarcadora, en una “farmacología de la atención”, con Stiegler. Esta supondría la emergencia de estudios sobre la interacción del *pharmakon* (la técnica, los objetos técnicos, para este autor) con los organismos, sus propiedades beneficiosas y/o tóxicas, y sus efectos; guiados por una actitud de cuidado hacia la actividad mental y sensible que, al goce consumista, le oponga como resistencia un uso terapéutico de las tecnologías.

En Rancière, la experiencia estética se configura como una experiencia de disenso porque produce el choque de dos regímenes de sensorialidad. Este choque franquea la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. Dice Rancière: “Para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata ... de adquirir un conocimiento de la situación sino ‘pasiones’ que sean inapropiadas para esa situación” (64). Esto es así porque no es posible pasar de ser espectador de una obra a una comprensión del mundo, y de esa comprensión intelectual a una decisión de acción. En cambio, pasamos de un mundo sensible a otro mundo sensible, que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades (69). Desde este punto de vista, es deseable que el arte produzca disenso, conflicto entre distintas sensibilidades:

Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea unos *nosotros*, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. (67)

Este conflicto entre distintas sensibilidades (y no la transmisión de un conjunto de mensajes que se creen desconocidos) es lo que funcionaría como denuncia del “sin fondo del mundo”, en la perspectiva de Castoriadis, o como *in-formación* de otras maneras de experimentar el mundo, siguiendo a Flusser.

En conclusión, si aceptamos que, como lectores críticos de poéticas tecnológicas, podemos decidir no quedarnos en la constatación de la tensión desde hace años señalada entre “tecnofilia” y “tecnofobia”, y si, retomando las postulaciones de Cornelius

Castoriadis, asumimos la autonomía y el poder de autocreación que las sociedades tienen al darse ellas mismas unos símbolos en los cuales creer y unas significaciones que atribuirles, y que ciertamente otros símbolos, otras instituciones y otros mundos son posibles, probablemente la tarea que sigue consistirá en imaginarlos, o en descubrir dónde se están imaginando, en qué lugar del arte y la sociedad emergen pasiones y sensibilidades en disenso.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballo, Guido. *Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*. Trad. Marta Auguste. Milán: Ed. Longanesi, 1966. Impreso.
- Brea, José Luis. "Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica". *Aleph. Net.art + Net.Critique*. 2002. Web. 10 de diciembre 2015 <<http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>>
- Calabrese, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Trad. António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70 Ltda. 1993. Impreso.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Trad. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Tusquets, 2007. Impreso.
- . "Technique". *Encyclopaedia Universalis*. Boulogne Billancourt: *Encyclopaedia Universalis*, 2005. CD-ROM.
- . *Ventana al caos*. Trad. de Sandra Garzonio. Buenos Aires: FCE, 2008. Impreso.
- Causa, Emiliano y Matías Romero Costas. "El jardín de las historias". *Estudio Biopus*. 2011. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.estudio.biopus.com.ar/jardin.html>>
- Causa, Emiliano, Matías Romero Costas, Ezequiel Rivero y David Bedoian. "Coexistencia". *Estudio Biopus. Proyecto Biopus*. 2011. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.biopus.com.ar/obras/coexistencia/index.html>>
- Causa, Emiliano, Tarcisio Lucas Pirotta y Marías Romero Costas. "Sensible". *Proyecto Biopus. Estudio Biopus*. 2007. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.estudio.biopus.com.ar/sensible.html>>
- De Duve, Thierry. "El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta" Entrevista por José Fernández Vega. *Ramona* 76 (2007): 30-42. Impreso.
- Dorfles, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos Mitos*. Trad. Alejandro Saderman. Barcelona: Lumen, 1969. Impreso.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Trad. R. De la Iglesia. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1970. Impreso.
- Flusser, Vilem. *Una filosofía de la fotografía*. Trad. Thomas Schilling. Madrid: Síntesis, 2002. Impreso.
- Kozak, Claudia. "Poética tecnológica". *Ludión. Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*. 2009. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://ludion.com.ar/glosario.php?termino=Po%C3%A9tica%20tecnol%C3%B3gica>>
- . "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas". *Expoesia*. 2006. Web. 10 de diciembre de 2015. <http://www.expoesia.com/j06_kozak.html>

- . *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra, 2012. Impreso.
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Trad. Gustavo Zappa et al. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000. Impreso.
- Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.
- Mukarovsky, Jean. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Trad. Jarmila Jandová. Bogotá: Plaza & Janes, 2000. Impreso.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. de Angelika Sherp. Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2010. Impreso.
- Ré, Anahí. "Tres modos de existencia del artefacto para pensar las poéticas tecnológicas". *Revista literatura, história, e memória* 10.16 (2014): 9-23. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/703/showToc>>
- Romano Sued, Susana. "Proyecto Expoesía. Formas de experimentación en la poesía argentina de fines de siglo XX". *Expoesia*. 2005. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.expoesia.com/expoesia.html>>
- Romano Sued, Susana y Ré, Anahí. "Expoesía: alcances y resistencias". *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Comp. Vera Barros. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso.
- Schmucler, Héctor. "Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer". *Revista Artefacto* 1 (1996): 6-9. Impreso.
- Stiegler, Bernard. *Ars industrialis. Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris: Flammarion, 2006. Impreso.
- Zambón, Leonello. "Forbbiden Paradise". *Bola de Nieve*. 2011. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.boladenieve.org.ar/artista/8298/zambon-leonello>>

LITERATURA INFANTIL Y VIOLENCIA POLÍTICA: ITINERARIOS DE LECTURAS SOBRE LAS MEMORIAS NARRATIVAS DEL CONO SUR

CHILDREN'S LITERATURE AND POLITICAL VIOLENCE: READINGS ITINERARIES ON THE NARRATIVE MEMORIES OF THE SOUTHERN CONE

LAURA RAFAELA GARCÍA*
INVELEC-UNT-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 9 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 20 de enero de 2016

RESUMEN

¿Cómo cuentan la violencia política en el Cono Sur los autores que escriben textos para niños? Para ensayar algunas respuestas sobre la pregunta inicial tomamos como herramientas el abordaje de los estudios de la memoria de Elizabeth Jelin (2002) y la hipótesis de Rossana Nofal (2006), según la cual el horror de la última dictadura militar argentina es comunicable a los chicos por medio de la ficción. En continuidad con investigaciones anteriores por el campo infantil nos proponemos ampliar las fronteras hacia los textos para niños del autor uruguayo Mauricio Rosencof y avanzar en sus formas de contar la experiencia concentracionaria.

Palabras clave: literatura infantil, violencia política, narrativas del pasado, ficción, lectura.

ABSTRACT

The guiding research question is how to read the political violence in the Southern Cone authors who write texts for children. To test some answers, we will take as theoretical tools the studies addressing memory conducted by Elizabeth Jelin (2002) and Rossana Nofal's hypothesis that the horror of Argentina's military dictatorship is communicable through kids fiction. This work is a continuation of a study that focused on the texts by authors of Argentinian children's literature. We propose to expand boundaries and explore texts for children by Uruguayan author Mauricio Rosencof to advance their ways of telling the concentration experience.

KEYWORDS: children's literature, political violence, narrative of the past, fiction, reading.

* lau2garcia@hotmail.com. Doctora en Letras. Universidad Nacional de Tucumán.

En este trabajo proponemos ampliar los modos de construir nuevos sentidos del pasado para contar la violencia política a las generaciones que no vivieron los hechos. Nuestra investigación se inició con un recorrido de textos de autores de literatura infantil argentina y, en este estudio pondremos en contacto cierta zona de los itinerarios trazados en ese corpus con la obra narrativa de Mauricio Rosencof destinada a los niños.

Al tomar la figura de Rosencof reconocemos su compromiso con la transmisión del pasado y su importancia en la literatura uruguaya, que cobra relevancia principalmente a partir de su modo de narrar la experiencia concentracionaria atravesada por su militancia política como miembro del Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros. Su poética se presenta como un legado que abarca desde las marcas de la violencia sufrida por sus parientes polacos en los campos de concentración nazis hasta su cautiverio forzoso de trece años durante la última dictadura uruguaya. Esa experiencia es resignificada por la palabra, por el relato y por la necesidad de conocer y contar la historia personal. Por eso, consideramos que su actividad y su posicionamiento en la narrativa para niños contienen algunas claves que contribuyen a sumar elementos a nuestros itinerarios de lecturas trazados desde la literatura infantil argentina.

En nuestra tesis doctoral, titulada “Narrativas de la violencia política en la literatura infantil argentina. Los trabajos de la memoria para contar la dictadura (1970-1990)” dirigida por la doctora Rossana Nofal, desarrollamos en profundidad un estudio por las formas soterradas de narrar la violencia política de los autores de textos para chicos publicados entre 1970 a 1990 (García, “Memoria e imaginación”). Ese estudio contribuyó a mostrar que la violencia política es comunicable a las nuevas generaciones por medio de la fantasía. Al decir de Rossana Nofal: “... cuando de chicos se trata, proponemos imaginar cuentos no verdaderos para decir la verdad, apostar a las formas no representativas donde la puerta más grande es la de la ficción” (116). Por esa razón y en continuidad con este planteamiento encontramos en los modos de la ficción de nuestros autores ciertas figuras en las que confluyen los elementos contextuales de producción y las formas subjetivas de abordar el pasado para contribuir a la transmisión.

Tomaremos algunos conceptos que resultaron claves para analizar el tema y luego, a modo de ejemplo nos detendremos brevemente en uno de los recorridos trazados a partir de los textos del autor argentino Gustavo Roldán, para ponerlo en contacto con los relatos para niños de Mauricio Rosencof. De manera que al rastrear los modos de narrar el pasado en los textos destinados a los niños nos proponemos trazar nuevas figuras y así ampliar los límites hacia otras poéticas representativas de la violencia política en el Cono Sur. En primer lugar partimos del concepto de literatura y la importancia de conceder al niño un lugar central como lector de ficción, por eso tomamos “Panorama

del libro infantil” de Walter Benjamin, un artículo clave para pensar el tema en el que el autor relaciona la literatura para niños con “un mundo de color” y le otorga un lugar privilegiado al sujeto en tanto lector y, a partir de allí considera su ingreso al mundo simbólico: “No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entre en ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de ese mundo pictórico” (Benjamin 73).

Entendemos la literatura para niños como una zona cultural que convoca al sujeto lector a ocupar un lugar protagónico en la construcción de sus propias representaciones del mundo, que hace de la fantasía y el elemento lúdico del lenguaje sus principales herramientas para interpelar la realidad en la infancia. En la narración de las historias el lector encuentra una forma singular de participar del mundo, de sensibilizarse con el otro y de construir íntimamente su lugar a través del mundo simbólico.

Para avanzar sobre el tema de la transmisión del pasado reciente en relación con las generaciones que no vivieron los hechos nos posicionamos en una zona intersticial, entre la memoria y la imaginación, con el propósito de aportar a la construcción de nuevos sentidos del pasado en relación con las últimas dictaduras en Argentina (1976-1983) y Uruguay (1973-1985). Para esto son fundamentales los aportes de Elizabeth Jelin (*Los trabajos de la memoria*) sobre los procesos sociales para rememorar y olvidar en América Latina, y en trabajos posteriores plantea el surgimiento de un nuevo campo de preocupaciones en las ciencias sociales latinoamericanas, que involucra los derechos humanos y las memorias de la represión y la violencia política. En “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales”, Jelin distingue tres aspectos centrales para comprender su propuesta: primero, señala la importancia de un campo de investigación de carácter interdisciplinario; segundo, si bien destaca que se trata de un campo que tiene una historia relativamente corta que abarca los últimos veinte años, es necesario rastrear este planteamiento al menos en las cuatro décadas anteriores; y en tercer lugar resalta que ese período comprende una serie de “transformaciones de la realidad sociopolítica de la región que fueron planteando los desafíos interpretativos y provocaron cambios de paradigmas y marcos de las ciencias sociales” (3). Este último aspecto contempla la ampliación de una mirada regional importante para nuestra propuesta que pretende extender sus fronteras y establecer algunos puntos de contacto entre los itinerarios trazados y las marcas de la violencia política con respecto a la obra de otros autores de la región. Para avanzar en nuestro planteamiento retomamos la pregunta inicial que guió nuestra investigación doctoral sobre cómo aluden los autores del campo infantil a la violencia política y, en este punto, la pregunta particular que nos hacemos a partir de la

poética de Mauricio Rosencof es cómo cuenta la experiencia del encierro a las nuevas generaciones, qué protocolos ficcionales es posible establecer en su narrativa para contar la experiencia del calabozo.

LA CUESTIÓN DE LA TRANSMISIÓN: VIOLENCIA POLÍTICA, LECTURA Y LITERATURA INFANTIL ARGENTINA

La caja de herramientas de esta investigación se compone de una serie de conceptos desarrollados por Jelin (*Los trabajos de la memoria*) para abordar los estudios de las memorias, y de las hipótesis que surgen de los trabajos de Rossana Nofal para articular este campo con los movimientos de ciertas zonas del discurso literario. El punto de partida de nuestro abordaje es la categoría de memorias como relatos comunicables que dan cuenta de procesos subjetivos, en disputa, anclados en experiencias pasadas y marcas simbólicas que cobran sentido en su enlace con el presente. Jelin propone hablar de trabajos de las memorias como parte de un proceso de elaboración y, al respecto, sostiene: “... el trabajo elaborativo es ciertamente una repetición pero modificada por la interpretación y, por ello, susceptible de favorecer el trabajo del sujeto frente a sus mecanismos repetitivos” (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 16). En consecuencia, el acontecimiento rememorado se expresa en forma narrativa y se presenta como la manera en que el sujeto construye sentidos del pasado reciente. En ese punto radica la cuestión de la transmisión que requiere de una dinámica particular anclada entre la voluntad y la lucha de sentidos, entre las reinterpretaciones y las transformaciones constantes, entre los recuerdos del pasado y las expectativas del futuro.

Para abordar la cuestión de la transmisión Jelin propone: “... al menos tres vías simultáneas que pueden reforzarse entre sí, caminar de manera desarticulada o aun contradecirse: la inercia social de los procesos de transmisión de tradiciones y saberes sociales acumulados, la acción estratégica de ‘emprendedores de la memoria’ que desarrollan políticas activas de construcción de sentidos del pasado, y los procesos de transmisión entre generaciones” (*Los trabajos de la memoria* 125). La autora afirma que el emprendedor se involucra personalmente en su proyecto, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo (48). En esta dirección, la literatura y la memoria encuentran en el autor y en el lector la posibilidad de darle un lugar activo al otro en el proceso de la transmisión. Sostenemos que los autores en sus textos hacen referencia de manera directa o indirecta a la violencia política y el lector encuentra en los relatos situaciones narrativas que lo motivan a formar parte de la acción y a adoptar una perspectiva dentro del relato.

Para abordar la relación entre la literatura y los niños nos posicionamos como mediadores, tomando el concepto de Michèle Petit. La composición de este lugar también está ligada con el tema de la transmisión, tiene sus fundamentos en la singularidad de la experiencia lectora y en un contexto que acompaña o no esa experiencia. El rol del adulto como auténtico mediador entre la literatura y la infancia, como puente entre los libros y los chicos, entre el texto y la subjetividad del lector, es fundamental para guiarlo hacia sus próximos hallazgos. En este punto, Petit presenta al mediador como un garante del acceso de los niños a los bienes culturales para acompañarlos en su formación lectora y en su relación con el mundo. Esto nos permite pensar al lector como un sujeto que se ve modificado por la lectura, que puede avanzar hacia nuevas direcciones y ampliar sus propias representaciones. Al respecto Petit afirma: "... el imaginario no es algo con lo que se nazca. Es algo que se elabora, crece, se enriquece, se trabaja con cada encuentro, cada vez que algo nos altera. Cuando siempre se ha vivido en un mismo universo de horizontes estrechos, es difícil imaginar que existe otra cosa. O cuando se sabe que existe otra cosa, imaginar que tenga el derecho de aspirar a eso" (185). Por medio de los itinerarios de lectura nos interesa profundizar en las representaciones del imaginario colectivo sobre la violencia política para abordar este tema con los niños. Para eso, la ficción nos ofrece nuevas alternativas y contribuye a pensar al lector como un sujeto autónomo que en determinado momento tomará sus propias decisiones ante la diversidad de opciones y textos.

Con el objetivo de rastrear las marcas de la violencia política en el campo infantil argentino, retomamos la hipótesis de Nofal para pensar la cuestión de la transmisión. Confluyen en su planteamiento dos aspectos interesantes: por un lado, su experiencia en los talleres literarios para chicos que está ligada a una concepción de la lectura y la literatura como zonas de autonomía en la construcción subjetiva del niño y, por otro, la concepción de la ficción literaria como un espacio privilegiado para la transmisión de capitales simbólicos y culturales. Para dar materialidad a estas ideas Nofal propone la primera colección de lecturas, que a partir de la categoría de *fantasy* literario hace referencia a la figura del desaparecido y pone en evidencia la libertad de los autores de la literatura infantil argentina en el marco democrático para apelar a la fantasía y volver el pasado un relato comunicable.

El aporte de Nofal rompe con los convencionalismos que relegan el género a las zonas de "lo menor" (Díaz Rönner) en oposición a un lector y a una literatura "mayor" dentro del sistema literario. Pero también postula la colección como un modo de leer que resalta los protocolos de la ficción puestos en funcionamiento por los autores para potenciar nuevas formas políticas de pensar el mundo desde la literatura. En continuidad

con este planteamiento en nuestra investigación doctoral propusimos tres itinerarios de lecturas que hacen posible contar la violencia política a los chicos en clave ficcional; en consecuencia entendimos a un grupo de autores del campo infantil argentino como “emprendedores de la memoria” (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 48) a partir de su forma de resignificar el pasado en sus prácticas de escritura, y de este modo comprometerse en el trabajo de elaboración con las próximas generaciones. La primera colección que denominamos “memoria de elefante” (García) se organiza en torno a la metáfora como recurso unificador y reúne una serie de relatos que tratan sobre la figura del elefante que a lo largo de los cuentos rastreados muestra la importancia de las acciones colectivas ante las formas burocráticas del poder y la necesidad de no olvidar el pasado para modificar la realidad. La “colección del Sapo” (García “La poética”) se construye a partir de la voz de un personaje que dentro de la poética del Gustavo Roldán representa la tradición de contar las historias que dan origen al mundo, por eso la narración oral contribuye al diálogo intergeneracional entre lo que ocurre a uno y otro lado del monte chaqueño. La tercera colección que denominamos “lo monstruoso” (García “Lo monstruoso”) tiene la particularidad de inscribir los primeros relatos fantásticos dentro del campo infantil argentino y presentar las modulaciones del miedo para elaborar el trauma (LaCapra) que se evidencia en el uso de recursos como el desdoblamiento del yo, las modulaciones de lo siniestro y las alternativas del humor para superar los propios fantasmas.

Para seleccionar los relatos que integran las colecciones nos apoyamos en los aportes de Benjamin y tomamos su forma de leer escenas en las situaciones recreadas en la colección del museo de Berlín. La figura del elefante, la del sapo y las manifestaciones de lo monstruoso en nuestras colecciones nos permitieron rastrear el tema de la violencia en cruce con el contexto y en el interior de los relatos reconocemos que las escenas que dan lugar a estas figuras hacen posible reflexionar desde la ficción sobre situaciones narrativas que interpelan al lector a participar de las representaciones. Nuestros itinerarios profundizan en la colección como un modo de leer que se ajusta a la naturaleza fragmentaria del campo de las memorias para dar cuenta de las heridas del pasado, sus interferencias y fracturas como también de las formas de crear nuevos sentidos para el futuro. Además, en la marca subjetiva de la colección se inscribe el proceso de transmisión, como un legado para ser cuestionado, para elegir con qué quedarse y poner a prueba con nuevas interpretaciones. Al respecto seguimos a Jelin y Kaufman (“Introducción”) cuando afirman que lo propio de la existencia humana es dar sentidos y crear sentidos, articular de manera singular y única experiencias, representaciones y afectos inmersos en los lazos sociales.

En esta oportunidad nos detendremos de modo particular en la colección de relatos del Sapo de Roldán, que nos permitirá trazar una zona común con los textos para

niños de Rosencof y avanzar en las formas ficcionales de la transmisión de la violencia política. Las historias de Roldán transcurren en el monte chaqueño y este se presenta como una metáfora de la vida en sociedad, integrada por una variada gama de personajes singulares. Buena parte de los relatos son protagonizados por los animales de menor tamaño como la pulga, el piojo o el bicho colorado, pero también encontramos elefantes, tigres y pumas. La vida en comunidad atraviesa las historias que dan cuenta de las desigualdades y las jerarquías, el abuso de poder y las disputas por conquistar nuevos espacios e instalar nuevas formas en el orden social.

En líneas generales, la poética de Roldán se caracteriza por recuperar y recrear la tradición oral de las historias populares a mediados de los años ochenta en la literatura argentina para niños. En los primeros años de la democracia el autor retoma los animales de la tradición popular para actualizar sus historias. Así, junto con nuevas características que distingue en otros personajes, hace del monte chaqueño un universo propio, un colectivo integrado por una variedad de individualidades. En ese mundo el Sapo es reconocido por su capacidad para contar y protagonizar las historias más increíbles —esta característica lo aproxima al rol creativo del autor—. Es él quien conoce y revela al resto de los animales del monte las historias de los orígenes del mundo. Su protagonismo en determinados episodios fundacionales en el principio de los tiempos le otorga una perspectiva particular para contar los hechos, y también funciona como un elemento unificador de la identidad colectiva. El itinerario que trazamos a partir de este personaje tiene como clave interpretativa el diálogo intergeneracional, ya que el Sapo representa el pensamiento alrededor del cual los otros personajes del monte chaqueño reconocen una forma de pensar común y comparten un modo de estar en el mundo.

El Sapo se caracteriza por tener un vínculo privilegiado con el pasado. Su principal herramienta es la palabra y dentro del grupo se posiciona como la voz autorizada y reconocida por los otros para proponer una narrativa representativa del colectivo al que pertenece. Entre los textos que integran esta colección se encuentran los cuentos “Sobre lluvias y sapos” y “¿Quién conoce un elefante?” incluidos en *El monte era una fiesta*; “Un monte para vivir” que pertenece a *Cada cual se divierte como puede*; “El tamaño del miedo” de *Como si el ruido pudiera molestar*; “Gustos son gustos” y “Las reglas del juego” pertenecientes a *Sapo en Buenos Aires*. El recurso a través del cual se organiza la colección es la analogía. La sociedad durante y después de la dictadura aparece representada por este colectivo de personajes que se construyen a uno y otro lado del río que atraviesa el monte. A partir de los recursos de la ficción es posible contar la prohibición y la persecución de la ley impuesta por el tigre en “Un monte para vivir”, el exilio como alternativa de supervivencia, el enfrentamiento o las diferencias ideológicas en los planteamientos

en “Gustos son Gustos” y “Las reglas del juego”; hacen posible nombrar la muerte del Tatú en “Como si el ruido pudiera molestar” y entender la dimensión del miedo de cada uno en “El tamaño del miedo”. Este recorrido presentado sucintamente parte desde el discurso literario y entiende la lectura como una práctica en la cual la literatura ensaya acciones, valoraciones y consideraciones que entran en disputa en la subjetividad del lector y en el acto de leer, generando un espacio de múltiples variaciones imaginativas. Entendemos que en esa zona íntima las situaciones narrativas de estas colecciones interpelan al lector y su forma de participar del mundo. En estos itinerarios la transmisión se aleja de la repetición directa o de la reproducción del pasado violento de la dictadura, y más bien recrea los hechos desde la ficción y las situaciones que llevan a los personajes a plantear nuevas formas de intervenir en la realidad. Roldán, como los autores de los otros textos que integran las tres colecciones, hace uso de la tradición de contar y producen nuevas formas de aludir a la violencia, pero también le otorgan al niño la autonomía del lector para reformular los sentidos del texto más allá del contexto de producción.

LOS RELATOS FICCIONALES Y SU INSCRIPCIÓN EN EL IMAGINARIO DEL LECTOR

La transmisión es un tema que está ligado a la tradición y a la herencia. Jacques Hassoun (*Los contrabandistas de la memoria*), para hablar del pasado y la relación de este con la memoria, agrega a la cuestión algo más: “Para toda sociedad *transmitir* es un imperativo constante” (27). Consideramos que en el entramado de las subjetividades la voluntad de transmitir el pasado es posible al avanzar en la relación entre memoria e imaginación. Esta relación según Paul Ricoeur (*La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*) es complementaria y desigual, ya que la memoria está vinculada con lo que realmente sucedió y la imaginación alude al ámbito de lo irreal, de lo posible. La imaginación —al decir de Ricoeur— “trata de escapar del tiempo para dirigirse hacia lo increíble, lo imposible o lo fantástico” (103), evadiéndose un poco de esa huella temporal que recorre la memoria. En estos términos la cuestión de la transmisión del pasado se aleja de la literalidad en la literatura infantil argentina y encuentra su punto de fuga en los protocolos de la ficción, que rompen con la mirada didáctica en los textos para niños y actualizan los temas tradicionales que componen el imaginario colectivo incorporando a los modos de contar el tema de la violencia política.

En este punto nos preguntamos por las formas de narrar la experiencia concentracionaria de Mauricio Rosencof a partir de su voluntad de dar testimonio desde el momento de su liberación (Daona “Ficciones de encierro. [La escritura de Mauricio

Rosencof]”). Rosencof es un autor central para avanzar en la cuestión de la transmisión de sentidos del pasado en el Cono Sur. El estudio de Victoria Daona (“Ficciones de encierro. [Cinco variaciones del gris al naranja en la escritura de Mauricio Rosencof]”) sobre su obra se presenta como un antecedente ineludible para abordar su poética desde el concepto de “ficciones de encierro” y nos revela algunas claves de lectura para avanzar sobre el tema. Entre sus principales hipótesis Daona sostiene:

En las ficciones de encierro la experiencia concentracionaria no sólo se inscribe dentro del género testimonial, sino que aparece en la narrativa y poesía del autor. Lo llamativo es que estas dos zonas —aparentemente— diferentes de escritura (es decir, escritura testimonial por un lado y escritura poética por otro), son producto y registro de una misma vivencia. Si bien es cierto que pueden establecerse diferencias en cuanto a los registros discursivos sobre los que se inscribe la experiencia traumática, lo interesante es ver cómo ambas zonas conjugan —conformando una totalidad— en un emprendimiento de memoria, cuyo objetivo principal es dejar por escrito el legado de lo vivido. (11)

Daona organiza una serie que compone las variaciones de los relatos y selecciona entre sus textos *Memorias del Calabozo*, *Conversaciones con la alpargata*, *El Bataraz*, *Piedritas bajo la almohada* y *Las cartas que no llegaron*. Con este recorrido por la poética del autor muestra que se trata de una prolongación del compromiso de Rosencof con el pasado y que forma parte de “un proyecto de memoria en donde lo que se narra no se cuestiona, se trata de un sistema cerrado que se retroalimenta en sus propias manifestaciones” (17). A partir de esta propuesta crítica nos detenemos, particularmente, en la lectura de *Las cartas que no llegaron* (2000), porque se trata de un texto atravesado por marcas autobiográficas que dan cuenta de la voluntad de recrear nuevos sentidos y transmitir el pasado. Con respecto a este texto Daona afirma: “... en esta novela Rosencof emprende un viaje en busca de las narrativas fundantes de su vida, para ello va a ahondar en las tramas subjetivas sobre las que se erige la memoria familiar, con el fin de comprender los lazos filiales a la vez que reconstruir el relato de su propia historia” (76). El autor ficcionaliza un recorrido personal que abarca la voz de la infancia y la relación con sus padres, recrea los días de sus familiares judíos en los campos de concentración nazis y cuenta su propia experiencia de encierro para dejar abierta la posibilidad de reconocerse al contar su propia historia.

La lectura del texto nos permite avanzar en la importancia que para Rosencof tiene la palabra en el proceso de la transmisión, el lugar primordial que tienen los niños en la vida y la necesidad de escuchar y contar los relatos como parte de una forma de habitar el mundo. En este punto reconocemos dos aspectos que nos permiten poner en contacto el posicionamiento de Rosencof con el de Roldán en relación con la literatura y el vínculo con

el pasado: el primero, está ligado al compromiso con la infancia y su voluntad de recordar que nos permite interpretarlos como “emprendedores de la memoria”, que asumen un proyecto que involucra a los otros en la construcción del pasado y la resignificación de los hechos. Se trata de compromisos distintos, de experiencias que tienen claras diferencias, pero que cobran sentido desde su práctica intelectual. En el caso de Roldán se distingue junto con la generación de escritores a la que pertenece por transformar su compromiso en una militancia estética, que consistió en promover la lectura y la literatura en relación con la infancia en los años posteriores a la dictadura. Por su parte, Rosencof se caracteriza por la militancia política que le valió su desempeño como funcionario público y le dio una impronta particular a su poética para resignificar los años del encierro forzoso y conjurarlos por medio de la literatura. Este elemento da lugar al segundo punto que tienen que ver con la voluntad de no eludir el tema de la violencia política ni otros temas que en muchos casos se consideran inapropiados para abordar con los niños. Además, ambos autores se apropian de los relatos populares o de la importancia de la escena oral para establecer a partir de sus historias un vínculo con el otro. Cada uno de los autores desde sus modulaciones poéticas —uno a través de la voz ficcional del Sapo y otro desde el personaje familiar del abuelo o de un ser sabio por sus experiencias— hacen de la literatura, el relato ficcional y la acción de contar los elementos ineludible en la configuración subjetiva que trama el vínculo intergeneracional. Un ejemplo del lazo trazado o recuperado a través de la palabra es esta confesión incluida en la segunda parte de *Las cartas que no llegaron*, donde el narrador insistentemente le pide al padre que le cuente su historia familiar y enlaza su forma de establecer la comunicación con su hija a través de ese vínculo personal: “Nunca te conté, papá, pero ya es tiempo de que sepas: vos fuiste el héroe de los cuentos infantiles que le hice a mi hija pequeñita antes de dejarla de ver pequeñita para siempre. A tu única nieta, papá, que mamá rogó que también se llamará Esther, como su madre, mi búbele desconocida, solo conocida en las fotos borrosas en la memoria, y que yacía, como la memoria, en una caja de zapatos” (27).

Entre los textos para niños que tomamos de Rosencof se encuentran aquellos que escribe después de su experiencia de encierro. Entre ellos están la novela para niños y jóvenes *Vincha Brava* que cuenta las aventuras del personaje central a quien su padre y su abuelo le encargan la misión de “dar con un país con horizonte para todos, donde todos pudieran poblar” (104). Este texto encierra una utopía colectiva potenciada por el ansia de libertad por parte de todos los seres oprimidos y asume desde la lucha del héroe las dimensiones de los logros colectivos. Después, encontramos las *Leyendas del abuelo de la tarde* (1990) y *Los trabajitos de Dios* (2001) dos textos claves para la construcción de la voz narrativa de los textos de Rosencof. Por un lado, el primero el texto se inicia con una introducción que cuenta la historia de un caballero que “tenía el porte de Don Quijote

de la Mancha, las barbas abundantes y nubosas” (Rosencof 1998 40) y se presenta como “el encargado de contar las historias” (40). El texto narra una serie de relatos que explican los orígenes de las cosas, los animales y los colores. Por otro lado, con tono cómico y desde una perspectiva sensible el narrador de *Los trabajos de Dios* explica a sus lectores cómo fueron los primeros momentos de la creación, las resistencias y ocurrencias del hombre como también la presencia de la mujer, la maternidad, entre otros temas que aluden paródicamente al relato bíblico.

En esta selección de fragmentos que recrean una serie de escenas fundantes del universo, la palabra ocupa un lugar particular y la literatura aparece nombrada una vez más en la figura del Quijote, “apodado El bueno” (Rosencof, *Los trabajos de Dios* 68) y definido como un soñador que fantasea con un mundo sin mendigos ni humillados. Hay dos elementos que es necesario destacar en este momento y tienen que ver con las características de la poética de Rosencof; por un lado, son numerosas las referencias intertextuales a los relatos maestros de la literatura como el *Quijote*, los cuentos tradicionales que aparecen en reiteradas oportunidades en diferentes obras o las referencias a los personajes bíblicos; por otro, es importante reconocer el carácter mitológico de las narraciones cosmogónicas que surgen del saber de un ser mayor o de gran sabiduría para explicar un orden del mundo anterior al orden actual.

Por último, encontramos *Piedritas bajo la almohada* (2002) un texto donde desde la dedicatoria se establecen conexiones con la literatura y las nuevas generaciones. Este texto es el que nos permite adentrarnos en la experiencia del encierro, ya que en la cárcel Rosencof recibe la visita de su hija, Alejandra, y la experiencia de los encuentros en ese contexto es ficcionalizada en este relato. El texto incluye dos relatos: “Cuentos para las lágrimas de una niña” y “Mi planeta de color naranja”, que contienen una serie de historias que sirven para conectar el adentro y el afuera, el padre y el hijo, la soledad de un lado y del otro.

En la dedicatoria¹ Rosencof explicita que el texto va dedicado a su hija y a través de ella a toda la infancia. Por un lado, este gesto nos permite reconocer la intención del autor de transmitir su historia y así sumarse a la tradición literaria. En este caso la circunstancia es particular, este texto es el que nos permite ensayar algunas respuestas sobre cómo contar la experiencia del encierro a su hija y a través de ella a todos los chicos. Por otra parte, el espacio paratextual de la dedicatoria explicita el vínculo que une a padre e hija, que impregna los dos cuentos y trasciende en la ausencia que los atraviesa. En la operación de generalización advertimos que el vínculo entre una generación y otra está

1. “Para Alejandra, mi hija, que de pequeña fue, de alguna manera, todos los niños y niñas de estas historias irreales de la vida real”.

atravesado por distintas temporalidades y confluye en él la voluntad de memoria y justicia, de contar y reinterpretar la historia.

Para entrar en el texto advertimos que el título surge del primer relato y alude a una escena inicial para interpretar la transmisión como parte de lo que Jelin denomina la inercia social presente en las tradiciones y el vínculo intergeneracional que se establece entre padre e hija. El primer relato cuenta la historia de un compañero de celda que para hacer menos sombríos los encuentros con su hija que va a visitarlo, acepta la sugerencia del narrador quien le cuenta historias para que el vecino le transmita a su hija. En ese contexto y hacia el final del relato el narrador revela que su propia hija duerme con una piedrita bajo la almohada, que él le entregó en una de sus visitas. Esa escena hacia el final del primer cuento está atravesada por los códigos de la transmisión como parte de un legado que el narrador asocia con dos elementos: la narración y la literatura. Junto con la piedrita, el narrador le entrega a su hija una historia que resignifica el lazo intergeneracional:

—Tú recordarás que Pulgarcito, cuando se interna en el bosque, arroja miguitas de pan como señales para reencontrar el camino de regreso a casa ...

—Pero las palomas se comieron las migas y el sendero del retorno se esfumó ... Pero Pulgarcito no era tonto, se comió el pan y arrojó piedritas, que marcaron el camino de retorno ... Pues bien: aquellas piedrecitas, en su totalidad se han perdido. Solo se conservan tres; dos de ellas resguardadas bajo campana de cristal en el Museo Perrault de París.

—Esa ... Es la tercera, que descansa en tu mano. Llegó a las mías por misteriosas rutas. Y ahí la tienes. Cuídala. (54)

En esta escena confluye el legado en un objeto material y en el relato maestro que establece entre padre e hija el código de las piedritas que la niña guarda bajo la almohada, “para que papá encuentre el camino de regreso a casa” (55) agrega el narrador al final de la escena. En este texto no se mencionan las razones por las que los padres de los niños de ambas historias están presos y alejados de sus hijos, solo se cuenta cómo se ocupan de mantener ese vínculo contando nuevas historias como un modo de reponer la ausencia. En “Cuentos para las lágrimas de una niña” la ausencia se repone por medio de los relatos que se inventan para cada encuentro. En “Mi planta de color naranja” la ausencia se cuenta desde la experiencia del niño, sus sentimientos y preguntas como narrador protagonista para dar cuenta de la nostalgia ante la falta de su padre preso.

Como estrategia para profundizar en ese punto de vista este relato toma la escritura del diario personal e incluye las cinco cartas que el padre le envía a su hijo desde el encierro, que contiene cada una su propia leyenda. Así como en la literatura argentina para niños encontramos en la metáfora del elefante los modos de intervenir en las

formas políticas del mundo adulto, la analogía de la sociedad con el monte chaqueño y las modulaciones de lo monstruoso que sirven para establecer relaciones entre el pasado y el presente, distinguimos en la poética de Rosencof la metáfora de las piedritas como un recurso que nos permite representar la ausencia provocada por el encarcelamiento de la violencia política. Las piedritas representan la forma de mantener el contacto entre padre e hija, entre una generación y otra, por ese medio ambas partes transitan la ausencia, mantienen la comunicación y dan continuidad a la propia historia. Cada piedrita encierra una historia y repone la ausencia del padre o representa la posibilidad de su retorno. Un padre que no está muerto sino alejado de su hijo por la prisión, un padre que es narrador y provee a su hijo de relatos para reinventar el lazo y mitigar la ausencia. La narrativa para niños de Rosencof le otorga al lector un camino de relatos, donde la palabra es el pasaje a la imaginación y los relatos maestros pueden volver a inventarse. En estos términos esta metáfora también encierra una clave o una alternativa para repensar la relación del adulto con el niño, en términos del cuidado de la subjetividad del otro a través de la construcción de su imaginario.

¿Qué cuentan los relatos que tienen como marco estas situaciones de prisión y funcionan como enlaces para la preservación del vínculo con los hijos? Cuentan el mundo y representan la imaginación como una hoguera, como una forma de sobrevivir y reponerse al frío y a la oscuridad de la vida o del encierro, con el calor de los cuentos de fogón. Podemos inscribir los textos para niños de Rosencof mencionados antes en esta misma metáfora de las piedritas ya que recrean los relatos, sus personajes y las principales escenas; se encargan de presentar el mundo, de contar sus orígenes y develar sus misterios. Los textos de Rosencof presentan una mirada poética del mundo, la importancia de la utopía para conseguir los logros colectivos y la necesidad vital de imaginar como una forma de sobrevivir y contrarrestar las huellas del pasado. Desde esta perspectiva el autor construye una mirada del entorno atravesada por una sensibilidad particular para percibir la alteridad, de modo que la transmisión tiene que ver con esa forma de presentar al mundo mediada por el modo de contar.

CONCLUSIONES

Más allá de las diferentes formas de transitar la experiencia del pasado, como afectados directos o no, los autores del campo infantil asumen la tarea de contar y apelan a distintas figuras representativas de las formas de narrar la violencia política entramadas con la cuestión del transmisión. El recorrido por las poéticas de estos autores no presenta un mensaje unívoco, y por eso requiere de la actualización de los modos de leer para revelar

nuevas interpretaciones. La importancia de este cruce entre memoria e imaginación está en la posibilidad de la ficción de evocar nuevas ideas en el lector. Por eso, para cerrar este trabajo retomamos las ideas de Hassoun: “... lograr una transmisión equivaldría a preparar al niño para afrontar las dificultades de la existencia” (19). Los itinerarios de lectura propuestos aportan al imaginario colectivo en las figuras representadas y apuestan a la autonomía del lector para sentirse interpelados por la ficción. En Argentina y Uruguay la infancia encuentra en estos relatos una zona de narrativas, que desde el presente hacen de la literatura un vehículo del pasado y ponen en ella la expectativa de futuro al volver a contar la historia y abrir la puerta a nuevas construcciones de sentido, que emergen de manera voluntaria o involuntaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad. Juan Thomas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989. Impreso.
- Daona, Victoria. “Ficciones de encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)”. Tesis. Universidad Nacional de Tucumán, 2008. Impreso.
- . “Ficciones de encierro. (La escritura de Mauricio Rosencof)”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7-8.VI (2010):167-185. Impreso.
- Díaz Rönnér, María Adelia. “Literatura infantil de “menor” a “mayor”. *Historia Crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000. Impreso.
- García, Laura. “La poética de Gustavo Roldán: un colectivo de personajes. Las historias del Sapo”. *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños*. Valeria Sardi y Cristina Blake, comps. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. Impreso.
- . “Lo monstruoso en la literatura argentina para niños. Colección de lecturas para contar la violencia política”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 13-14 (2015): 187-201. Impreso.
- . “Memoria de elefante para la violencia política”. *El hilo de la fábula* 10 (2010): 75-84. Impreso.
- . “Memoria e imaginación. Colecciones de lectura para contar la violencia política en la literatura infantil argentina (1970-1990)”. *Estudios Sociales* 22.1 (2010): 163-185. Impreso.
- Hassoun, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Trad. Silvia Fendrik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales”. *Cuadernos del IDES* 2 (2003): 3-27. Impreso.
- . *Los trabajos de la memoria, memorias de la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana. “Introducción”. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Elizabeth Jelin y Susana Kaufman, comps. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006. 9-15. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. Impreso.

- Nofal, Rossana. "Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas". *Subjetividad y figuras de la memoria*. Elizabeth Jelin y Susana Kaufman, comps. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006. 111-129. Impreso.
- Petit, Michèle. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Trad. Rafael Segovia y Diana L. Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Trad. Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife, 1999. Impreso.
- Rosencof, Mauricio. *De puño y letra. Antología*. Hortensia Campanella, ed. Tafalla: Txalaparta, 1998. Impreso.
- . *Las cartas que no llegaron*. Uruguay: Alfaguara, 2000. Impreso.
- . *Los trabajitos de Dios*. Uruguay: Alfaguara, 2008. Impreso.
- . *Piedritas bajo la almohada*. Buenos Aires: Ediciones Santillana, 2002. Impreso.

MEMORIA Y NAUFRAGIO EN *FORMAS DE VOLVER A CASA* DE ALEJANDRO ZAMBRA

MEMORY AND SHIPWRECK IN ALEJANDRO ZAMBRA'S *FORMAS DE VOLVER A CASA*

LUISA FERNANDA BARRAZA CABALLERO*

MARÍA RITA PLANCARTE MARTÍNEZ**

Universidad de Sonora, México

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 25 de enero de 2015

RESUMEN

Este trabajo presenta una lectura interpretativa de la memoria en la novela *Formas de volver a casa* (2011) del escritor chileno Alejandro Zambra, con la intención de proponer la metáfora del naufragio y su imaginario como el eje que construye el sentido de pérdida representado en la obra. Esta metáfora se articula en tres aspectos tematizados en la misma: el cuerpo, el espacio y la escritura. Naufragio y memoria se desplazan a contratiempo en la novela de Zambra y crean una sinécdoque particular de la derrota política del sujeto contemporáneo.

Palabras clave: Alejandro Zambra, memoria, novela de la postdictadura, cuerpo, derrota política.

ABSTRACT

This essay focuses on an interpretative lecture about the representation of memory in Alejandro Zambra's *Formas de volver a casa* (2011). Thinking shipwreck metaphor and its imaginary as the axis that makes the sense of loss throughout the novel, this work analyses three thematic forms that give the idea of memory: body, space and writing. Shipwreck and memory move in counter rhythm in Zambra's novel, creating a unique synecdoche of the contemporary subject's political defeat.

KEYWORDS: Alejandro Zambra, memory, post-dictatorship novel, body, political defeat.

* asiul_f39@hotmail.com. Maestra en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Sonora.

** rplancar@capomo.uson.mx. Doctora en Literatura. Arizona State University.

Los graves conflictos políticos y sociales que aquejaron a algunos países del cono sur hacia el segundo tercio del siglo XX han dado lugar a un complejo conjunto de expresiones estéticas que problematizan, desde diversos registros discursivos, la ríspida vivencia histórica. En este sentido, la memoria —en variados tonos y acentos— adquiere un lugar protagónico, pues constituye una vía para reconstruir y reevaluar la relación imaginaria con un pasado que todavía no termina por resolverse.

Un corpus extenso de relatos latinoamericanos ha debatido en las últimas décadas y el comienzo del nuevo milenio acerca de cómo pensar un pasado traumático, cómo sobrevivir en las actuales condiciones políticas y cómo ajustarse (o no) a los nuevos tiempos: “Los perdedores, los derrotados políticos, son el objetivo de este trabajo: el perdedor y las múltiples opciones que se abren a partir de la derrota: esta figura interesa tanto en resultado como imagen que anuda el episodio de la pérdida a un después” (Amar 353). Más adelante continúa la idea:

El perdedor ético como una suerte de antihéroe de estos tiempos crepusculares, se destaca en la escena de la derrota política y desempeña una de las opciones más fuertes: se retira de la participación política dominada por los vencedores y hace de este repliegue su punto de resistencia, del retiro en soledad, y de la negativa a participar, o a la predilección por la distancia y la prescindencia como políticas alternativas al poder estatal. (330)

Esta conceptualización tiene que ver directamente con el papel del intelectual desde finales del siglo pasado. Como cualquier otro agente histórico, sufre los cambios de su historicidad a partir de los ochenta, años en los que se avecina el descrédito mundial en pro de las doctrinas del neoliberalismo. Un escenario de recambio de valores y políticas, una serie de textos literarios que van a reflexionar en torno a la reciente experiencia del escritor en el dos mil; estas escrituras de la derrota van a asediar, con tenaz insistencia, desde uno y otro flanco de los saberes de la literatura, los registros vigentes de diversas estéticas, los protocolos de variados géneros y discursos, para ensayar nuevas vías.

En el caso chileno, es de particular interés reconocer que las representaciones artísticas durante el período de la postdictadura optan, ya libres de la censura que caracterizó el periodo de Pinochet y de frente a la desacreditación de los discursos oficialistas de la memoria, por una narrativa diferenciada por la fragmentación de la escritura, por la atomización de la historia como relato épico en “petites histoires”, por la incursión en la experiencia personal, por la disgregación de temas, intereses, claves, lenguajes y modos narrativos; en otras palabras, por un discurso literario, que según Mario Lillo “no tiene pretensiones de aportar sistemáticamente, a la construcción de una identidad nacional, que una vez más hay que repensar y reformular por el descentramiento y la consecuente

crítica al logocentrismo” (45), sino a una memoria individual que desea mostrar las fracturas evidentes del discurso oficial. Como también lo menciona Claudia Gatzmeier:

Habiendo superado la primera fase de la postdictadura marcada por el traumatismo, la literatura de la memoria comienza a reconocer la ambivalencia de cualquier intento de recuperar memorias marginalizadas o calladas: la desmitificación de la historia oficial invita a la mitificación de la historia silenciada. El cambio de enfoque conlleva una orientación a hacia la historia de lo cotidiano, hacia la vida privada, hacia la historia en minúsculas en vez de la historia en mayúsculas. (11)

Con esta tendencia escéptica frente a la memoria histórica y oficial, emergen algunas manifestaciones ligadas a la repolitización de la subjetividad. La consecuencia lógica de esa actitud es el desplazamiento de la memoria y el duelo a la esfera privada y a minoritarios círculos de artistas e intelectuales dificultando, si no impidiendo, que se enfrentaran memorias en conflicto. Es esta memoria personal un recurso utilizado por los novelistas que marcan un Chile desgarrado por la confusión y la violencia.

Este trabajo presenta una lectura interpretativa de la memoria en la novela *Formas de volver a casa* (2011) del escritor chileno Alejandro Zambra, con la intención de proponer la metáfora del naufragio y su imaginario como el eje que construye el sentido de pérdida representado en la obra. Esta metáfora se articula en tres aspectos tematizados en la obra: el cuerpo, el espacio y la escritura. La primera forma del naufragio está representado en la memoria del cuerpo en relación con los relatos de filiación que buscan enfrentar el pasado con culpa; un segundo naufragio simbolizado en los espacios intersticiales que problematizan la identidad del sujeto al situarse entre la intimidad y la intemperie; y por último, un tercer naufragio que se figura en la autorrepresentación del yo y la escritura como procesos residuales de la memoria.

La memoria ha sido el concepto usado para interrogar las maneras como la gente construye, a partir de sus experiencias, un sentido del pasado mediatizado por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza. Es posible ver que la memoria adquiere dimensión política cuando se convierte en práctica. Elizabeth Jelin propone en su libro *Los trabajos de la memoria* el término “emprendedores de la memoria” como aquellos sujetos que actualizan el recuerdo, “la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que ‘trabajan’ sobre y con las memorias del pasado” (14). Naufragio y memoria se desplazan a contratiempo en la obra de Zambra y crean una sinécdoque de la derrota política del sujeto contemporáneo que intenta asumir una postura ética en el acto de recuperación de su pasado.

La interpretación del texto objeto de este trabajo se apoya en el pensamiento del filósofo alemán Hans Blumenberg, quien en su libro *Naufragio con espectador* (1979) elabora una propuesta hermenéutica de dicho imaginario como metáfora de la existencia humana. Con audaces reflexiones en torno al campo metafórico náutico —desde Lucrecio, Horacio y Zenón, pasando por Montaigne, hasta llegar a varios pensadores destacados del siglo xx entre los que destacan Schopenhauer y Nietzsche— Blumenberg realiza un recuento de las representaciones del naufragio dentro del pensamiento filosófico:

El naufragio es una suerte de ‘legítima’ consecuencia de la navegación, mientras que el puerto felizmente alcanzado o la apacible bonanza son sólo el aspecto engañoso de una tan profunda problematización. Pero la contraposición entre la metafórica de la tierra firme y del inestable mar, tomada como esquema rector de la paradoja de la metafórica existencial, hace esperar que tenga que existir también —como ampliación de las imágenes de tormentas marinas y naufragios— una configuración igualmente acentuada, en la cual el naufragio en el mar se asocia con el espectador no implicado en tierra firme. (17)

El naufragio se concibe igualmente como escenario en el que un espectador reflexivo, imperturbable, observa en la distancia la aflicción ajena. El estudio de Blumenberg relaciona todo naufragio con el arte teatral, pues compara el espacio marítimo con el del espectáculo puesto en escena, plagado de vastos y terribles peligros existenciales. El espectador mira, con curiosidad y desde la posición segura de la tierra firme, la escena sublime del desastre. En palabras del autor:

El espectador no disfruta de la sublimidad de los objetos que su teoría le revela sino de la autoconsciencia frente al torbellino de átomos en que consiste todo lo que contempla —incluido él mismo. El cosmos no es ya el orden cuya visión llena de felicidad a quien lo contempla. Es, en todo caso una garantía residual de que existe un suelo firme al que no llega el elemento hostil. (Blumenberg 38)

Siguiendo esta analogía del mar y el teatro, podría decirse que el espectador tiene la posibilidad de alcanzar una dimensión moral para convertirse en espectador estético: “La posición del espectador está determinada por la reflexión; le concede más que consuelo, le reconcilia con el *aspecto próximo de la historia*” (66). Esta posición que conmina a la reflexión y el deber de narrar lo sucedido contiene su carga ética, pues todo lo que sucede en espacio marítimo resulta un hecho no sucedido, no deja huella, no tiene memoria y es responsabilidad del espectador contar lo que se ha presenciado desde tierra firme.

El estudio del filósofo alemán está igualmente cimentado en una hermenéutica orientada a la filosofía del lenguaje. La representación de la inconceptuabilidad adscrita a la metáfora del naufragio se puede explicar por el intento del sujeto por

reconfigurarse a sí mismo luego del desastre, ya que para recuperar su identidad deberá apropiarse de la palabra para narrar su tragedia y rememorar sus experiencias, puesto que la emergencia del pasado en el presente resultará convincente solo cuando se organice mediante procedimientos, estrategias o formatos de la narración, y evidencie un *continuum* significativo e interpretable del tiempo. De ahí que deba entenderse que la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. Dice Paul Ricoeur al respecto que: “La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa. Es este proceso de autodestrucción o transformación el que impone una especie de giro a las palabras, una extensión del significado” (63).

Como sobreviviente perdido para la historia, el naufragio ha abierto una brecha que por una parte es una distancia geográfica (su símbolo es la isla desierta en medio del océano); y por otra, un quiebre en la historia que interrumpe el *continuum* de la vida, corta en dos el tiempo y pone a distancia el pasado y el futuro:

Sin duda lo que el espectador ve es su propio pasado, por cuanto ha podido llegar a ser espectador, pero aquello que ve está frente a él, en el futuro, como lo inevitable mismo que surge de la vida, la cual es un mar lleno de escollos y remolinos ... Ya no se necesita un navegante en peligro, porque él mismo [el espectador] proyecta el propio peligro pasado o futuro en la imagen de la furia del mar, el navegante en la propia barca no necesita ya un espectador en la vida, porque él mismo se ha convertido o se está convirtiendo en espectador. (Blumenberg 77)

Para el naufragio, el tiempo de la vida aparece ante su vista como un pasado encerrado, lejano, irrecuperable y perdido; se encuentra inserto en un presente eterno, en una especie de grado cero, desvinculado de la vida, de la historia, de todo centro. La historia sigue y continúa su curso y sabe que él está al margen, fuera de sus derroteros y sus repartos. El naufragio sufre una pérdida a nivel ontológico, pues ya no se reconoce en sociedad, su vida ha pasado a ser otra, insular, solitaria y fuera del curso social de la vida.

Con estas reflexiones sobre la metáfora náutica es posible entender que la fuerza de irrupción y disrupción del golpe militar trastocó el desarrollo lineal de la continuidad histórica y representó un naufragio simbólico en la realidad chilena. Ante ello quedaron las fracturas y residuos de una memoria silenciada que ha buscado emerger en el presente que se vive. De ahí que se pueda ver cómo el personaje principal de la novela, espectador del naufragio, necesita enarbolar la trama a través de los recuerdos de su infancia. A través de la narración de esa experiencia sin profundidad parece oírse una voz propia: hacer su historia y no la de los padres. Dice el narrador en primera persona de *Formas de volver a casa*:

Los padres abandonan a los hijos. Los hijos abandonan a los padres. Los padres protegen o desprotegen pero siempre desprotegen. Los hijos se quedan o se van pero siempre se van. Y todo es injusto, sobre todo el rumor de las frases, porque el lenguaje nos gusta y nos confunde, porque en el fondo quisiéramos cantar o por lo menos silbar una melodía, caminar por un lado del escenario silbando una melodía. Queremos ser actores que esperan con paciencia el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue. (Zambra 73)

Con esta cita se entrevé cómo desde un recuerdo inicial se evidencia la posición de un espectador pasivo, el cual desde la inocencia o la ignorancia de su edad, no se percata de la gravedad del naufragio. Como una necesidad propia, el personaje rememora sus primeras experiencias, que funcionan como el único reducto posible para llenar el vacío que produjo la culpa de un sujeto que no asimilaba la gravedad del desastre:

Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender. La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. ... Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en formas de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer. (Zambra 55-56)

Este vacío de experiencias infantiles intenta poblarse de remembranzas a través de sustitutos virtuales de la memoria. La fotografía reemplaza y se sobrepone al recuerdo como evidencia de lo que será interpretado para poder actualizar su pasado: “La vida es un enorme álbum donde ir construyendo un pasado instantáneo, de colores ruidosos y definitivos” (70). O que esos álbumes servían: “Para hacernos creer que fuimos felices cuando niños. Para demostrarnos que no queremos aceptar lo felices que fuimos” (127). A pesar de que la fotografía en esta novela no tiene ya la potencia estructurante de un recuerdo altamente traumático como en la época de la dictadura (la del significado profundo de una imagen del detenido-desaparecido), es posible ver que el álbum familiar es una especie de archivo que atestigua una cronología y una unidad narrativa. Las fotografías que aparecen ahí delatan a los personajes como refugiados en el marco tranquilizador de la privacidad familiar: “[Claudia] Sigue pasando las páginas como si no advirtiera mi presencia. Una manera obsesiva de volver al pasado. Ha revisado ya la mitad de los álbumes. Su mirada absorbe, devora las imágenes. A veces sonríe, a veces su rostro se vuelve tan serio que me invade la tristeza. No, no siento tristeza: siento miedo” (130).

El cuerpo, en este caso, parece ser sustituido por la imagen que aparece en las fotografías, generalmente relacionada con la ausencia de ese tiempo imposible de recuperar. El motivo más evidente en el que se representa la reescritura de la memoria, el palimpsesto del recuerdo, es la escena donde el niño protagonista deja su rastro sobre la cinta musical. La voz impostada que se graba sobre la de Raphael simboliza la memoria como un casete para borrar y reescribir en ella: en este caso, la voz que no había cobrado conciencia histórica de la dictadura debido a la limitación de su perspectiva infantil. Ya menciona Rubí Carreño al respecto que: “En ese intento de poner su voz por sobre la del otro –ni más ni menos que Raphael, y cantar encima, es una alegoría de la literatura como palimpsesto; el lugar donde no existe ni la primera ni la última palabra y los gestos pueden cambiar mil veces sin perder la belleza. Zambra reflexiona sobre la belleza y lo perezado de la mano de la melancolía” (149). Es posible ver estas yuxtaposiciones de imágenes apiladas en su memoria, en este caso resultantes de la reflexión desde su presente como adulto. El personaje comprende solo hasta entonces que la dictadura buscó la transitoriedad borrando el volumen y los pliegues de la temporalidad histórica ocasionada por ese naufragio. Pinochet y su padre resultan sujetos representados sin la complejidad de las palabras; son solo imágenes que se atiborran en su memoria:

En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba *sin decir palabra*, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca. (Zambra 21)

En esta novela la memoria significativa radica en la conexión del mundo de los recuerdos más allá de las formas de la memoria virtual, es decir, con aquellas correspondientes a las irrupciones de la memoria en el cuerpo y la memoria involuntaria de la cicatriz. El cinturón de seguridad como marca indeleble en el cuerpo del padre es un signo que se retrotrae al presente y sobrepasa la imagen virtual: “Un viejo camión que entró contra el tránsito lo chocó y mi papá estuvo a punto de morir. Recuerdo todavía cuando me mostró la marca que le dejó en el pecho el cinturón de seguridad. Me habló entonces sobre prudencia, sobre el sentido de las normas” (Zambra 147). El deber de apegarse a la normativa imperante aparece representado en el padre. De manera análoga, si no hubiera seguido la preceptiva imperante durante la represión, este hubiera muerto en manos de la dictadura: “Desde entonces, cada vez que veo un Peugeot 404 recuerdo esa imagen ingrata. Y la marca, también, cuando íbamos a la piscina o a la playa. No

me gustaba ver a mi padre en traje de baño. No me gustaba ver esa marca surcándole el pecho, esa evidencia, esa banda horrible que quedó en su cuerpo para siempre” (147).

La memoria no es más que la de los padres, la del discurso que la familia impuso a los protagonistas de los relatos. Hacia dónde volver, desarraigo, imposibilidad de poner al mundo en paréntesis, son temáticas frecuentes en la novela de Zambra en donde el cuerpo está a caballo entre la virtualidad de la imagen y de la cicatrices que reactualizan el pasado. Los recuerdos aparecen de manera ambigua, llegando a “hacer/ser” experiencias impostadas, pero que en su articulación posterior ingresan a la memoria como tramas llenas de sentido.

La primera parte de la novela parece ser una especie de relato en el cual el narrador cuenta la vivencia infantil de su primer enamoramiento y las condiciones dictatoriales en las que él, sin conocer, vivía:

Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa (23) ... Vivo en la villa de los nombre reales, dijo de nuevo, como si necesitara recomenzar la frase para continuarla: Lucila Godoy Alcayaga es el verdadero nombre de Gabriela Mistral, explicó, y Neftalí Reyes Basalto el nombre real de Pablo Neruda. Sobrevino un silencio largo que rompí diciéndole lo primero que se me ocurrió: vivir aquí debe ser mucho mejor que vivir en el pasaje Aladino. (29)

Como se puede ver, los lugares referenciados en *Formas de volver a casa* se desplazan en dos registros, espacio público y espacio privado, en un ir y venir que poco o nada pueden dejar a la identidad del sujeto. Es por esta indeterminación espacial, recordemos que metafóricamente el naufragio abre una brecha geográfica para dar paso a un espacio caótico, onírico, fuera de los derroteros y repartos del mundo real, por la cual el narrador personaje habla de las calles como lugares movibles, difusos, etéreos, calles que intentan perderse y encontrarse en esos círculos y trayectos caóticos que pretenden extraviar el camino, y asimismo, el recuerdo. Es importante pensar esas calles dentro de su particular contexto referencial: el de las villas de la zona de Maipú durante la dictadura. Menciona Bielke en su estudio sobre los espacios en las novelas de Zambra:

La casa paterna, situada en el barrio de Maipú de los años 80, forma el centro alrededor del cual se construye una novela sobre la dictadura chilena. La blancura –blanco invierno– y las flores del antejardín forman claramente una frontera entre la vida privada y el mundo político de la dictadura. Cómo cada fachada se dirige hacia el mundo exterior, proclamando un mensaje de inocencia, de discreción, de apoliticidad. (4)

Dichos lugares pertenecen a la clase media baja santiaguina, a una familia que vive en las nuevas villas construidas en la entonces periferia de la ciudad por el gobierno de

Pinochet, cuyas casas son “una fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable” (30); una de esas “nuevas familias”, dice el narrador, “familias sin historia, dispuesta o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía” (Zambra 29). Respecto a los espacios, Bielke continua su análisis puntualizando que la casa se constituye a partir de dos elementos claves: “primero, tenemos la casa sinónimo de dominio y protección, un centro interior, que debe ser protegido, y el caos del mundo exterior. El segundo significado va en relaciones de apertura de esta frontera, como un lugar desde donde se inicia el descubrimiento del mundo” (2). En términos de la metáfora del naufragio, la casa representa la tierra firme, mientras que la calle funge como el espacio turbulento. Sin embargo, la descripción espacial que hace Zambra parece anular las dicotomías al presentar espacios intercambiables que no adquieren distinción subjetiva.

Esta desestabilización del espacio público y privado se ve claramente simbolizada en el escenario en quiebre del terremoto, que une e hilvana los dos tiempos del recuerdo enunciado, del presente que narra y el pasado que rememora. Estos detalles proporcionados por los dos sismos, que abren y cierran el relato, tienen la intención del reconocimiento del sujeto dentro ciertas coordenadas temporales y espaciales. Dicho fenómeno natural cuestiona el espacio abierto-cerrado¹: el terremoto los condujo a que “Si había algo que aprender, no lo aprendimos. Ahora pienso que es bueno perder la confianza en el suelo, que es necesario saber que de un momento a otro todo puede venirse abajo” (Zambra 20). El trastocamiento de las perspectivas ocasionado por el doble terremoto (geográfico y político) volvió a desordenarlo todo, haciendo vacilar la certeza de las denominaciones previamente clasificadas en el archivo de la memoria chilena.

Este efecto de inestabilidad espacial pretende poner en jaque la condición del lugar que se habita, ayudando a plantear la metáfora del naufragio con la pérdida de un espacio inamovible de identidad al estar a la deriva. Al respecto menciona Rossana Cassigoli que “La sensación de ser la misma persona representa la experiencia básica del yo: la identidad personal se explica esencialmente en términos de memoria, de lo recordado y de lo recordable. La frágil identidad personal depende de que el orden de los propios dominios no se

1. Ya menciona Macarena Areco que según a la novela *lumpen* o de la *intemperie*, le sale al paso una novela de la intimidad hegemónica en el periodo, dentro de la cual se pueden mencionar el texto de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, y sus otras dos novelas anteriores. Novela de la intemperie/Novela de la intimidad parecen ser denominaciones temáticas que dialogan con el concepto de Novela de la orfandad propuesto por Rodrigo Cánovas, el cual a su vez, continua el ordenamiento diacrónico de la narrativa chilena del siglo xx formulado por José Promis. En este marco, la orfandad sería la modalidad propia de los ochenta y noventa a la que seguiría la dicotomía intimidad/intemperie. Es decir, la continuidad de la memoria dictatorial es inminente, las formas estéticas y éticas de representación de esas relaciones simbólicas con la realidad son precisamente las que han variado en los últimos cuarenta años.

trastorne de la noche a la mañana” (96). Abrevando de lo anterior, se podría aventurar que el hecho de que la integridad de los binomios resulte siempre cuestionada, produce una crisis en los personajes que se ven despojados de pronto de marcas identitarias dentro de los dominios que, hasta ese momento, les eran reconocidos como propios.

Al presentar el relato desde la perspectiva de una primera persona, el texto hace posible la reflexión en cuanto a la tematización de la escritura y la posición del intelectual respecto de ella. Desde el ámbito privado y familiar, la recuperación narrativa de sus recuerdos parece ser una especie de imperativo de parte del protagonista: “en lugar de gritar, escribe libros” (Zamora 55). O también menciona: “Escribo este libro sólo para recordar esas conversaciones ... Me cuesta recordar” (28). El presente eterno permite entreverar ese deseo de que el tiempo estático con Claudia continúe hasta el infinito, no por una historia de amor, sino “por amor al recuerdo” (122). Dice el protagonista: “Siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en unas pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande. Ya no pienso eso” (83), en una especie de proceso catártico, confesional, donde el escritor cuestiona su papel respecto al recuerdo y sus formas de reactualizar la experiencia:

Me quedé pensando en eso y me desvelé. Es verdad. Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. (Zamora 150)

Al comienzo de la segunda parte, titulada “La literatura de los padres”, tenemos, en una especie de ficcionalización de la escritura, las reflexiones que el mismo narrador hace de su novela en devenir, la cual resulta ser la primera parte del libro que como lector tenemos en las manos, es decir, la parte de “Personajes secundarios”. En una especie de intratextualidad que funciona como cajas chinas, el narrador comienza a hablar de su novela diciendo: “Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos” o más adelante, “Me siento demasiado cerca de lo que cuento, he saqueado la memoria” (64). La continua autorreflexión de la escritura que se hace en la novela permite que las instancias autor-narrador-personaje parezcan difusas y permeables. En la primera parte es posible presenciar el relato del que metaficcionalmente la instancia narrativa hablará en la segunda parte: el personaje principal explica a su hermana de qué trata su libro nuevo: “sobre Maipú, sobre el terremoto de 1985, sobre la infancia”, y en donde “los personajes secundarios son los que tienen más relevancia en la novela” (81). En esta novela se plantea el deseo de reescribir un pasado, de volver a él y resguardarse

aunque se sepa de antemano que esa escritura mnemónica será siempre vicaria y que pretender lo contrario llevará a su fracaso.

En esta acción que conlleva tanto la imposibilidad escritural como memorística, se plantea al menos entender el papel anacrónico de quien escribe y que da la impresión de: “Que sabemos poco. Que antes sabíamos más, porque estábamos llenos de convicciones, de dogmas, de reglas. Que amábamos esas reglas. Que lo único que verdaderamente habíamos amado era ese puñado absurdo de reglas. Y ahora entendemos todo. Entendemos, en especial, el fracaso” (160). Al hablar en plural, como si fuese un síntoma de toda una juventud, el narrador protagonista de *Formas de volver a casa* desarrolla la idea de una generación derrotada en cuanto a la reformulación del recuerdo. Así como el náufrago, que posterior al desastre busca restituirse en el *continuum* de la vida, el personaje ve como único reducto posible la estructuración de ese “libro de recuerdos” en donde ya no se busca “proteger” las memorias individuales, sino encontrar la historia que le permita comprenderse a partir de las vivencias con el otro.

La derrota de la representación y el carácter melancólico de estos textos se reducen a un problema generacional sintetizado en la dificultad de manejar el vacío en el que consiste la herencia de los padres. En conjunción con esta propuesta, Lorena Amaro adscribe esta derrota política como producto de una culpa intrínseca de los escritores jóvenes que vivieron su infancia en dictadura. Estas formas analizadas por Amaro sobre los recit de filiación de esta generación más reciente que podrían llamarse “los culpables” cobran como particular técnica y forma narrativa la de la autobiografía novelada, o al menos, una clara evidencia de la voz narrativa en primera persona que presenta vínculos textuales que pueden asociarse a la voz autoral, respectivamente. De esta forma la ficción se extrapola al ámbito político más inmediato, el de la figura del escritor en el dos mil, envuelto en el devenir mediático y la globalización cultural. Lo que busca Zambra con esta poética de la memoria naufragada es enarbolar un discurso específico: no el del fracaso aislado, leído como desinterés o pasividad, sino que es posible comprender este como el espacio de la resistencia. La escritura del naufragio permite situarse en la reflexividad de los discursos políticos, que en el caso de la narrativa de Zambra se juega, parodia y estetiza.

De ahí la novela de nuestro interés dé cuenta de una pérdida, de un vacío, sin que se sepa muy bien qué se ha perdido, qué es lo que no se puede representar: “El colegio cambió mucho cuando volvió la democracia: Entonces yo empezaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, que no era ni bueno ni malo” (68). *Formas de volver a casa* alegoriza la recuperación del pasado en tiempos de relativo olvido, pone de manifiesto una experiencia pasada ante los ojos del presente y toma

una conciencia ética y política frente a un acontecimiento crucial de la historia chilena. Respecto a estas representaciones del pasado reciente, Ana María Amar reflexiona sobre la utopía y la derrota en la literatura a principio del milenio conceptualizando estas narrativas en relación con su dimensión política y su anclaje histórico. A pesar de que el estudio de Amar se centra principalmente en los “perdedores éticos”, los cuales aparecen configurados como personajes que plantean desde su atalaya marginal una lucha utópica de sus ideales y su capacidad de memoria; y en los “vencedores” como aquellos que traicionaron o sucumbieron ante el oficialismo y el olvido, cobra interés para el presente trabajo la conceptualización de lo que ella denomina como “perdedores lábiles”. Este tipo de personajes han perdido su identidad y se presentan a sí mismos “porosos, incapaces de enfrentarse con su imagen en el espejo, con su identidad cuestionada; sus narraciones muestran un lado oscuro y de ese modo permiten reconocer en ellos las marcas del horror, de la traición, de la muerte” (Amar 170). Estos perdedores en los intersticios, que semejarían a la propuesta interpretativa de la metáfora del naufragio, tienen:

Del mismo modo, el desencanto y la desilusión (que en ocasiones adquieren las formas de la ambigüedad) construyen perdedores sin rumbo, que han abandonado las posturas antagónicas y en los que la derrota se ha despojado de todo sentido utópico o heroico. En esta narrativa, el sujeto de enunciación, las posiciones del discurso, la de la escritura, han cambiado y por lo tanto, la representación y el sentido del perdedor han sufrido una mutación dramática. (Amar 174)

Estos sujetos —representados en la conciencia ficcional del protagonista de la novela de Alejandro Zambra— ya no se ubican en posiciones binarias, sino que se plantean como casos especiales y paradigmáticos en la intersección de dos visiones éticas y políticas de un acontecimiento. Será a través de la representación de la clase media despolitizada y su desencanto manifiesto frente a los proyectos democráticos y conciliadores de finales y principios de este siglo, como la novela *Forma de volver a casa* funciona en una sinécdoque particular de la generación de escritores jóvenes que no corresponde a la de aquellos intelectuales de los 60, sino a una generación reciente que vive en el fracaso heredado de sus padres, de la falsa democracia y el olvido estandarizado. Desde esta posición lábil, el desencanto y la desilusión adquieren formas de la ambigüedad que al mismo tiempo son producto del juego incierto de la voz narrativa:

Estas últimas novelas del desencanto, generan en los relatos perspectivas ambiguas, equívocas que terminan por parecerse a la indiferencia o incluso a la aceptación del espacio de los vencedores. Perder, participar de la condición de derrotado, sólo se admite entonces en la medida en que la decepción

permite ubicarse en el confortable espacio del escepticismo, una forma de neutralidad que se acerca “peligrosamente” a los ganadores. (Amar 218)

Como antihéroe caracterizado por la derrota, el personaje-náufrago de *Formas de volver a casa* lleva en su capacidad de resistencia la orgullosa aceptación de la derrota a través de “la evidencia de los hechos” en su aparente forma autobiográfica. Este relato de filiación ligado a la memoria del cuerpo, a la configuración intersticial de los espacios intemperie/intimidad y a las estrategias de autorrepresentación del escritor y el campo cultural del dos mil, configura un personaje-náufrago de la memoria que ante la inminente derrota se permite enarbolar una postura ética y política muchas veces paradójica y vicaria a través de los silencios, las rupturas y las sustituciones del conflictivo trabajo del recuerdo a través del cuerpo, el espacio y la escritura misma.

Este fracaso como pulsión creativa a nivel de imaginario —la caída, la derrota, el desencanto, la melancolía, el derrumbe, el colapso²— se ve concretado en la representación de la memoria que Alejandro Zambra construye en su novela. Desde una consideración ética y política, podríamos pensar que la ambigüedad, el desencanto y el escepticismo que menciona Amar como característico de esta última y más reciente camada de “perdedores”, permiten abordar estas prácticas residuales de la memoria desde una posición epistemológica que representa al sujeto contemporáneo. Con estas particularidades analizadas, se podría pensar que este texto no intenta obtener una justicia anacrónica, sino cuestionar desde su propia voz las memorias en conflicto que siguen develando la contingencia del pasado en el presente en devenir.

2. De este modo, dos rasgos caracterizan el viraje ético que propone Jacques Rancière: primero, es una reversión del curso del tiempo: el tiempo volcado hacia el fin a realizar un progreso o emancipación, es reemplazado por el tiempo tornado hacia la catástrofe que está detrás de nosotros. Esta nivelación de las formas mismas de la catástrofe se encuentran en lo ordinario de nuestra existencia democrática y liberal (34). “Por lo que nada separa ya la representación ficcional de la presentación de lo real, que el problema se plantea. El problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin” (41). La multiplicación de los medios de representación hace de todo arte moderno sea un arte constitutivamente dedicado al testimonio de lo irrepresentable.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de los perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010. Impreso.
- Amaro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del ogro: relatos de filiación en la Literatura Chilena reciente". *Literatura y Lingüística* 29 (2014): 96-109. Web. 15 de diciembre de 2015. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100007&script=sci_arttext>
- Areco, Macarena. "Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros". *Chile en el siglo XXI: ¿Nuevos recorridos artísticos, nuevos caminos históricos?* Laetitia Boussard y Benoit Santini, eds. Santiago de Chile: Piso Diez, 2013. (269-300). Impreso.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto propio, 2013. Impreso.
- Cassigoli, Rossana. *Morada y memoria*. México: Gedisa, 2011. Impreso.
- Gatzmeier, Claudia. "Hacer memoria en el Chile actual. Historias e Historia. (Re) construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos". *Taller de Letras* 49.2 (2011): 109-122. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso
- Lillo, Mario. *Silencio, trauma y esperanza: novelas chilenas de la dictadura 1977-2010*. Santiago: Ediciones UC, 2013. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago: Palinodia, 2005. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Willem, Bieke. "Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra". *Acta Literaria* 45 (2012): 25-42. Web. 15 de diciembre de 2015. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482012000200003&script=sci_arttext>
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

***Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII*. Ed. Hugo Hernán Ramírez. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 249 pp.**

JUAN SEBASTIÁN CRUZ CAMACHO
Universidad de los Andes/Universidad Central

Once años le han bastado a la Biblioteca Indiana de Iberoamericana-Vervuert para llegar a ser un referente indispensable en materia de recuperación, difusión y análisis de las obras literarias coloniales del Nuevo Mundo. En principio, la incorporación de *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII* en este catálogo es motivo de celebración por dos razones: de los 39 títulos que hasta ahora integran la colección, este editado por Hugo Hernán Ramírez es el tercero dedicado al teatro, fenómeno sobre el cual se conservan escasos documentos a pesar de su función capital en la cultura colonial; también la publicación, como advierte su preparador en la sección “Criterios de esta edición”, sirve para rectificar una versión previa del documento impresa con sumo descuido hace tres años por el Ministerio de Cultura de Colombia. A causa de sus múltiples inconsistencias, dicho volumen —bajo su impreciso título *Becas de investigación teatral 2011*— habría perpetuado el silencio y el polvo acumulado durante siglos sobre este texto presumiblemente representado en el convento de La Candelaria cerca de Villa de Leyva (Boyacá) el Día de San Juan en 1636.

Una fiesta teatral supone la primera publicación autónoma y esmerada de uno de los secretos mejor guardados del teatro neogranadino: las ocho piezas dramáticas intercaladas en la vigésimo primera mansión de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, miscelánea barroca compuesta por Pedro de Solís y Valenzuela. La fiesta, que según el narrador ocupó tres días y llegó a convocar a todos los habitantes de la comarca, incluye sucesivamente: un misterio del bautismo de Cristo, un romance y dos chanzonetas dedicadas a San Juan Bautista, una danza de gitanas al Santísimo Sacramento, unas octavas a un sacerdote, un auto sacramental y un certamen poético. Las tres obras de mayor ambición teatral (el misterio, la danza y el auto) son atribuidas por el narrador a fray Juan del Rosario, quien además funge como director de escena; las piezas restantes —más recitativas que propiamente teatrales— son obra de otros personajes de *El desierto prodigioso* reunidos para la ocasión, de manera que son espectadores y coautores de la fiesta: Fernando Fernández de Valenzuela, Pedro de Solís y fray Antonio de Santa Cruz¹.

1. A propósito de estos tres personajes: el primero de ellos, Fernando Fernández de Valenzuela, es conocido por haber sido el autor de la *Laurea crítica* (1629?), sátira contra el gongorismo que según especialistas como Juan José Arrom, Fernando González Cajiao y Carlos José Reyes es la primera obra teatral colombiana. Sin embargo, Ramírez en su introducción y sin la justificación debida, sostiene que *Una fiesta teatral* (1636) es la “primera obra teatral representada en la actual Colombia, o al menos la primera obra de la cual tenemos testimonio” (12).

Evidentemente, por su contenido sacro y el hecho de haberse representado en el interior de un convento, las ocho piezas que componen el libro responden a la categoría de teatro religioso. Pero al juzgar las obras no quiero caer en el cliché según el cual todo el teatro colonial tenía la única función de evangelizar a la población infiel (empezando porque los asistentes a esta fiesta se identifican ya como feligreses católicos, es decir, se trata de una población ya evangelizada). Más bien quiero llamar la atención sobre sus aspectos “anómalos” a la luz de la norma estética áurea peninsular, es decir, las variaciones históricas, tonales, espectaculares y estilísticas en las cuales radican los gestos originales de esta fiesta neogranadina.

Llama la atención que la celebración no empieza con una loa, como era habitual, sino con un autodenominado misterio (v. 815). Además de la autorreferencialidad, característica típicamente barroca, conviene recordar que en el siglo XVII este género medieval ya estaba prácticamente agotado en Europa; y no solo por motivos históricos Del Rosario lleva a cabo un anacronismo significativo al escenificar el bautismo de Cristo, sino que además sorprende variando el tono tal vez con la intención de reinventar el género: concluidos los lamentos de María y José por la partida de Cristo que abren la escena, la entrada de Nicanoro y Abdías, acompañada de música, hace que el tono del misterio cambie de melancólico a festivo. En cuanto a la danza, un detalle escénico resulta significativo: la tercera gitana le ofrezca manzanas a Dios (v. 31), fruta que arrastra una serie de significados maléficos dentro de la iconografía católica, pero aquí, por efecto del exuberante entramado espectacular criollo, deja de ser un índice metafísico del mito de Adán y Eva para convertirse en un símbolo concreto de la prodigalidad del campo.

En lo concerniente al auto sacramental diversos aspectos resultan notables: la mezcla de estilos entre lo cómico y lo elevado, que se hace evidente al combinar personajes tipo (el rufián, el estudiante, el soldado, el mercader, el galán) con otros de naturaleza alegórica (Desconsuelo, Temor, Desesperación, Fe, Esperanza, Amor); también hay pasajes en lengua latina con aspiraciones místicas y otros en lengua vulgar con ánimo de farsa; igualmente, se alternan situaciones picarescas (de capa y espada, galantes y de escarnio) con otras trascendentales (el abatimiento de la fe, el perdón de los pecados y la transubstanciación). La Esposa, protagonista de la pieza, va por todo el reino buscando a su esposo (Jesús) entre lamentos y sollozos; Lucifer ha tramado que ella se encuentre con sucesivos pretendientes, los cuales acaba rechazando tras intentar evangelizarlos, y a causa de su insólito comportamiento es considerada loca, beoda e incluso poco virtuosa. Finalmente, y aquí convendría hablar más de una inédita transformación de estilos y no de mezcla, al descubrir la hostia consagrada en una custodia la esposa redime su pesar y los pecados tanto artísticos de la pieza como morales de los demás personajes; podría

hablarse aquí de un *coup de théâtre* que por efecto irónico depura todo lo cómico y eleva al drama hacia el estatuto trascendental al que aspira todo auto sacramental.

En cuanto al rigor ecdótico de Ramírez, conviene destacar que sus notas al pie de página trazan una eficaz malla de protección para todo equilibrista que quiera arriesgarse a recorrer esta obra. Las notas preparadas por el especialista se dividen en cuatro tipos: las de traducción, debidas a Emperatriz Chinchilla y Liliana Galindo, quienes ofrecen sus versiones de las réplicas en latín; las terminológicas, que explican pasajes lingüísticos oscuros de la mano de Covarrubias, el *Diccionario de Autoridades*, el DRAE y el CORDE; las eruditas, que rastrean los ecos bíblicos y a veces ofrecen exégesis; y las más importantes: las escenológicas, en las cuales Ramírez hace explícitas las didascalias implícitas del texto y así ofrece en potencia una propuesta de montaje. En consecuencia, la edición resulta provechosa para al menos tres tipos de lectores: los entusiastas, que podrán entender de qué se trata esta fiesta; los hipotéticos directores de teatro, que contarán con una guía para la escenificación; y los investigadores, que sabrán formular sus hipótesis apoyándose en el editor o refutándolo.

En su *Historia del teatro en Colombia* (1986), Fernando González Cajiao despacha en cuarenta páginas despectivas el capítulo correspondiente al teatro colonial (en el cual, además, no aparecen siquiera mencionadas las obras de fray Juan del Rosario). Tal vez de ese estudio que exige renovación provenga una idea convertida ya en lugar común de la crítica nacional: el teatro colombiano colonial carece de documentos, identidad y calidad. La publicación de *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII* invita a replantearnos la supuesta condición enclenque de nuestra tradición teatral, demuestra que la literatura colonial es un fértil campo de investigación y pone de manifiesto las bondades del rigor analítico que tanta falta hace en los estudios literarios colombianos.

Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. *El segundo grado de la ficción: estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea* (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT; Universidad de Antioquia, 2014. 338 pp.

MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES

Universidad de los Andes

El segundo grado de la ficción, de Alba Clemencia Ardila, tiene dos objetivos: referir los estudios sobre la metaficción en Colombia para actualizar este concepto a través de referentes europeos, especialmente Paul Ricoeur (Primera Parte); y, a partir de esta actualización, evidenciar cómo se presentan los mecanismos metaficcionales en novelas de tres autores colombianos: Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince y Darío Jaramillo Agudelo (segunda parte).

En la primera parte, desde el presupuesto de que la metaficción es una ficción que se sabe ficción y por eso le evidencia al lector su carácter ficticio (17), Ardila contextualiza las dos corrientes teóricas que abordan el tema en los años setenta y menciona sus correspondientes metodologías: la escuela anглоamericana (William Gass, Robert Scholes, Robert Alter, Steven Kellman, Raymond Federman y Michel Boyd), que entiende la metaficción como un fenómeno renovador que responde al agotamiento de formas canónicas y por ende la estudia de manera sincrónica como un rasgo de lo posmoderno; y la escuela europea (Roland Barthes, Gérard Genette), que considera la metaficción como una técnica narrativa presente desde el *Quijote* y por ello la estudia de manera diacrónica prestandole principal atención a sus estructuras formales.

En este marco se circunscriben, en los años noventa, las propuestas de Álvaro Pineda y Jaime Rodríguez, “pioneros en la consideración de una literatura colombiana posmoderna y metaficcional” (50). Para Pineda la metaficción surge cuando la trama problematiza los límites entre la ficción y la realidad y la diégesis evidencia su carácter ficticio (44). Para Rodríguez la metaficción es uno de los principales procedimientos discursivos y compositivos de la literatura posmoderna colombiana (45) y presenta nuevas funciones comunicativas del relato literario, como la tematización de los procesos de escritura o expresiones de autoconciencia (47).

Para Ardila, la proliferación de novelas metaficcionales en el nuevo milenio llevó a teóricos españoles a resemantizar y ampliar la noción de metaficción (Antonio Gil, Francisco Orejas, Domingo Ródenas, Patricia Cifre, Catalina Quesada y Jesús Camarero). Tras recoger los resultados de estas investigaciones, para establecer cinco

principios metaficcionales que rompen la ilusión mimética (79), Ardila señala que la metaficción: 1) no depende de su pertenencia a un movimiento cultural o estético; 2) emplea fenómenos textuales, figuras retóricas o estrategias narrativas; 3) sus temas centrales son los procesos de creación y la relación ficción-realidad; 4) es referencial; y 5) debe manifestarse expresamente (86).

Los puntos 4 y 5 son fundamentales para Ardila y por ello los pone en diálogo con la propuesta hermenéutica de Paul Ricoeur sobre la dimensión referencial del texto literario; la intención es profundizar en cómo se configura, se comunica y se le otorga significado a la referencia en el texto metaficcional. Para Ricoeur la dimensión referencial se presenta cuando: 1) las estrategias discursivas y narrativas construyen una referencia ostensiva; 2) se redescubre el mundo literario y la referencia se circunscribe a este mundo; y 3) el lenguaje acude al propio mundo del texto para ser entendido (89). A partir de Ricoeur, Ardila diferencia tres instancias de producción de la metaficción: 1) la autoconsciencia, que revela procesos de autofiguración pues el narrador, el personaje o el autor se indagan a sí mismos; 2) la autorreflexividad, presente en estructuras especulares (encaje, *myse en abyme*), que revela cómo la ficción hace ficción sobre o dentro de la ficción y que reflexiona sobre los procesos de creación de la novela misma; y 3) la autorreferencialidad, en donde se problematiza la relación ficción-realidad, se circunscribe al lector en el ámbito del texto mismo y se da pie a la intertextualidad y la extratextualidad (102).

En la segunda parte de su libro, Ardila explica cómo la autoconsciencia, la autorreflexividad y la autorreferencialidad están presentes en la narrativa colombiana contemporánea del periodo 2000-2010. Para ello analiza las novelas *La rambla paralela* (2002) de Fernando Vallejo, *Basura* (2000) de Héctor Abad Faciolince y *Memorias de un hombre feliz* (2000) y *El juego del alfiler* (2002) de Darío Jaramillo Agudelo.

Para Ardila, el narrador de *La rambla paralela* es un personaje que construye una figuración del yo: "... se representa a sí mismo de una forma híbrida, esto es, acudiendo a datos referencialmente verdaderos, de naturaleza ostensiva, e inventando otros" (138). El empleo de la autorreferencialidad le permite al lector esbozar una imagen de autor a partir de que el narrador-personaje asume una postura radical, se expresa sin censura, no cree en una entidad superior y sobre todo, como base de su proyecto escritural, muestra su mundo afectivo de amores y odios.

En el caso de *Basura*, Abad Faciolince hace uso de la autorreflexividad. En la novela el narrador y el personaje Davanzati se definen gracias a la escritura y la lectura: ambos son escritores, y mientras Davanzati reflexiona sobre el oficio de escritor que lo lleva a desechar sus cuentos y novelas, el narrador rescata esos borradores, los lee, los comenta y los reescribe, lo que lo convierte en el lector modelo que oficia como juez

de estos papeles. En la novela la intertextualidad también está presente por medio de citas directas o indirectas a autores como José Asunción Silva, Gabriel García Márquez, Miguel de Cervantes Saavedra... (209). En *Basura* a partir “de la lectura de otros textos y de la escritura de los demás es posible crear una nueva obra y erigirse a sí mismo como autor de una novela cuyo tema es la literatura misma” (241).

Finalmente, las estrategias más empleadas por Jaramillo en *Memorias de un hombre feliz* y *El juego del alfiler* son la autorreflexividad y la autorreferencialidad. En *Memorias* por medio de comentarios explícitos se construyen referencias internas en el relato sobre el oficio de escribir que buscan convertir al lector en cómplice del asesinato que el narrador le confiesa. *El juego*, por su parte, es una novela con cartilla que revela dos historias paralelas: una de mafia en la que se ve inscrito el Darío personaje y la otra que muestra las reflexiones sobre escribir del Darío autor que dan pautas de lectura para abordar la obra. Ambas novelas enseñan los procesos de escritura de la novela de las que se sirve el autor para configurar un mundo posible.

Tras leer *El segundo grado de la ficción* es fácil entender por qué la Universidad de Antioquia le otorgó el *Magna cum laude*, en 2013, a la tesis doctoral sobre la que se sustenta el libro: es un estudio serio sobre la metaficción en Colombia desde el campo teórico y desde el campo de la producción literaria. Ardila parte de hacer una reseña de los principales trabajos teóricos sobre la metaficción en Colombia, pero no se queda resumiendo a los autores, sino que los ancla a los referentes que ellos emplean de las escuelas angloamericana o europea. Igualmente, no repite unos postulados, sino que aporta a la comprensión teórica de la metaficción, tanto porque hace fácil su entendimiento como porque le da un giro a partir de la dimensión referencial estudiada por Ricoeur. Por otro lado, en el estudio de las cuatro novelas, Ardila no desconoce que estos textos están inscritos en un proyecto estético más amplio y en una tradición cultural. Sin embargo, me queda un sinsabor: el análisis se queda corto al evaluar los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (2000-2010), porque las novelas son de autores antioqueños y pertenecen a los dos primeros años de la década estudiada.

NORMAS PARA LOS AUTORES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica artículos originales e inéditos producto de una investigación en el área de los estudios literarios. Se recibirán artículos en español y en inglés. Los artículos que se presenten a la convocatoria de la revista no deben estar en proceso de evaluación por parte de ninguna otra publicación. Solo se recibirán artículos a través del medio digital.

Tiempos y proceso editorial

Recibidos los artículos, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos. Una vez obtenido el visto bueno del Comité Editorial, el documento pasará a la evaluación de dos jurados anónimos y externos. Los resultados de la evaluación se darán a conocer mediante una carta de aceptación, de aceptación con cambios o de rechazo, que será enviada a los autores a través de correo electrónico. En caso de rechazo, *Perífrasis* se abstiene de justificar las evaluaciones hechas por los pares.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez evaluados los cambios se informará al autor sobre la aprobación final y las fechas de publicación a través de correo electrónico. Durante los tiempos de evaluación *Perífrasis* podrá contactar a los autores a través de correos electrónicos y llamadas personales.

El Comité Editorial de *Perífrasis* determina, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. Asimismo decidirá qué artículos pueden ser publicados en números futuros. Se reserva de la misma manera la decisión sobre la corrección de estilo en los casos que considere necesario, que a su vez será presentada a consideración del autor.

Artículos aceptados para publicación

Una vez el artículo sea aceptado para su publicación, el autor debe firmar una autorización a la Universidad de los Andes para la cesión de sus derechos tanto en la versión impresa de la revista como en la versión digital.

Si el artículo quiere incluirse en otra publicación, el autor debe esperar seis meses a partir de la publicación en *Perífrasis* para hacerlo. Debe considerar además que en la futura publicación *Perífrasis* aparecerá como la publicación original. Igualmente debe solicitarse una autorización escrita al Comité Editorial y a la dirección de la revista para tal efecto. Por último, los autores de los artículos aceptados para publicación recibirán dos ejemplares de la revista en la que participaron.

Parámetros de presentación de los artículos

La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse de que sus derechos de uso estén vigentes.

La extensión de las reseñas no debe superar las 4 cuartillas y estas deben cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos. Asimismo, los textos reseñados no deberán superar los 3 años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la respectiva reseña.

Perífrasis basa su estilo de edición en la séptima versión de la MLA y todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

— Uso de la fuente Times New Roman a 12 puntos, doble espacio y con márgenes de una pulgada.

— En la primera página del artículo deben aparecer en inglés y en español el título, un resumen que no supere las 100 palabras y cinco palabras clave.

— Para asegurar la imparcialidad en la evaluación, el nombre del autor no debe aparecer en ninguna de las páginas del artículo. Los datos de contacto (nombre, direcciones, teléfonos fijos y móviles, dirección de correo electrónico) y filiación académica del autor (institución a la que pertenece) deben ir en un archivo diferente.

— Ya aceptado el artículo, el autor debe enviar por correo electrónico su hoja de vida actualizada (títulos, estudios, cargo actual, instituciones a las que pertenece y todas las publicaciones hechas en los últimos tres años en libros y revistas). Igualmente debe indicarse el proyecto de investigación en el cual se inscribe o de la que se deriva el artículo.

SUBMISSION GUIDELINES

Perífrasis publishes original and previously unreleased articles, in Spanish and English, which are product of an investigation in the area of literary studies. Articles submitted for the journal's call must not be in current evaluation process by any other publication and will only be received in digital form at the following e-mail address: revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Timeline and Editorial Process

Once the articles are received, the Editorial Board will evaluate their basic compliance with the editorial requirements of *Perífrasis*. Once approved by this committee, the document will go on to evaluation by two external anonymous judges. The Editorial Board will determine, based on the evaluators' verdict, if an article will be published or not. Moreover, it will decide what articles can be published in future issues. During reviewing times, *Perífrasis* may contact the authors through e-mail and personal phone calls.

Results of the review will be announced through a letter of acceptance, acceptance with changes, or rejection, which will be sent to the authors by e-mail. In case of rejection, *Perífrasis* keeps from justifying the evaluations made by peers. If an article is accepted and changes are requested, the author will have two weeks to work on them. Once these changes are reviewed, the author will be informed about the final approval and publishing dates. The Editorial Board reserves the right to decide on copyediting when it deems it necessary. This will also be submitted to the author for consideration. Authors of accepted articles will receive two copies of the journal where they participate.

Articles Accepted for Publication

Once an article is accepted for publication, the author must sign a consent form for the transfer of rights to Universidad de los Andes for the printed version as well as the digital version of the journal. If the author would like to include the article on a different publication, he or she must wait at least six months from the publication date of *Perífrasis* to do so. The author must also keep in mind that in the future publications *Perífrasis* will be listed as the original publication. Furthermore, written authorization must be requested from the Editorial Board and the journal's directors to that end.

Article Presentation Parameters

Article length must be between 12 and 20 pages (letter size), including footnotes. Charts, tables, and images are not part of an article's length; in order to use them, the author must make sure that their copyright is still valid. Review length must not exceed 4 pages, and reviews must comply with the same editorial requirements as articles. Moreover, reviewed texts must not exceed three years of antiquity compared to the journal issue where the review would be included.

Perífrasis bases its editing style on the seventh edition of the *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, and all articles must comply with the following rules:

—Format: Times New Roman 12-point font, double-spaced, with one-inch margins.

—The article must include on its first page an abstract in English and Spanish no longer than 100 words, and five keywords.

—In order to ensure impartiality in the evaluation, the author's name must not appear in any of the article's pages. The author's contact information (name, address, phone numbers, e-mail address, etc.) and academic affiliation must go on a separate file.

—Once an article is accepted, the author must send by e-mail his or her updated CV (titles, studies, current position, institutions he or she belongs to, and all publications done in the last three years in books and journals). The research project he or she belongs to and from which the article derives must also be specified.

DECLARACIÓN DE ÉTICA

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica es la revista del Departamento de Humanidades y Literatura, de la Facultad de Artes y Humanidades en la Universidad de los Andes. La revista se encuentra ubicada en la Carrera 1 18A 12, oficina N.º 202 y el teléfono de contacto es: 3 39 49 49, ext. 4783. Su dirección electrónica es: <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/>, el correo electrónico: revistaperifrasis@uniandes.edu.co y su estructura la siguiente: un editor, un asistente editorial, un comité editorial y un comité científico que garantizan la calidad y pertinencia de los contenidos de la revista.

Publica artículos inéditos producto de una investigación en el área de los estudios literarios, en español y en inglés. Los artículos que se presenten a la convocatoria de la revista deben ser originales y no deben estar siendo evaluados por ninguna otra publicación.

Responsabilidades del autor

Los autores deben remitir sus artículos a través del correo electrónico: revistaperifrasis@uniandes.edu.co en las fechas establecidas por la revista para la recepción de los artículos. Deben firmar la *Declaración de responsabilidad*, en la que asumen la responsabilidad por el contenido del artículo y declaran que los artículos son originales e inéditos, que han obtenido los permisos correspondientes para reproducir en el artículo material que no es de su autoría y que han reconocido las fuentes de este.

La revista tiene normas para los autores en español e inglés, que contienen las pautas para la presentación de los artículos y reseñas, así como las normas de edición. Se pueden consultar en la sección Normas de su página web y en la versión impresa de la revista.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez el artículo sea aceptado para su publicación, el autor debe firmar una autorización a la Universidad de los Andes para la cesión de sus derechos tanto en la versión impresa de la revista como en la versión digital. En este mismo documento los autores confirman que el texto es de su autoría y que se respetan los derechos de propiedad intelectual de terceros.

Responsabilidades editoriales, revisión por pares y responsabilidad de los evaluadores

Recibidos los artículos, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos editoriales de *Perífrasis*. Una vez obtenido el visto bueno de este comité,

el documento pasará a la evaluación de dos jurados anónimos y externos. El Comité Editorial determinará, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. En caso de rechazo, *Perífrasis* se abstiene de justificar las evaluaciones hechas por los pares. Asimismo decidirá qué artículos pueden ser publicados en números futuros.

Tan pronto un número de la revista salga publicado, el editor tiene la responsabilidad de su difusión y distribución a los autores y a las entidades con las que se hayan establecido acuerdos de canje, así como a los repositorios y sistemas de indexación nacionales e internacionales. Igualmente, el editor se ocupará del envío de la revista a los suscriptores activos.

ETHIC GUIDELINES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica is the journal of Universidad de los Andes' Humanities and Literature Department. It is located in Carrera 1 18A 12, of. N.º 202 and its contact telephone is: 3 39 49 49, ext. 4783. *Perífrasis*' web site is: <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/>, and its e-mail address: revistaperifrasis@uniandes.edu.co. The structure of the journal is as follows: an editor, an assistant editor, an editorial board and a scientific board, who support the quality and pertinence of the journal's content.

Perífrasis publishes previously unreleased articles, in Spanish and English, which are product of an investigation in the area of literary studies. Articles submitted for the journal's call must be original and not being in current evaluation process by any other.

Author Responsibilities

Authors must submit their articles in digital form at the following e-mail address: revistaperifrasis@uniandes.edu.co within the timeline set by the journal and must sign the *Responsibility Form*. In this form authors take responsibility for the content of the article and declare that their papers are original works, that have obtained the permission to reproduce material which is not their property, and that they have recognize its source.

Perífrasis has a Submission Guidelines in English and Spanish that can be consulted in the web site or in the printed version of the journal.

If an article is accepted and changes are requested, the author will have two weeks to work on them. In case of rejection, *Perífrasis* keeps from justifying the evaluations made by peers. Once an article is accepted for publication, the author must sign a consent form for

the transfer of rights to Universidad de los Andes for the printed version as well as the digital version of the journal. In this consent the author must specify the article authorship and that the article respects the intellectual property rights of third parties.

Editorial Responsibilities, Peer Review and Evaluators Responsibilities

Once the articles are received, the Editorial Board will evaluate their basic compliance with the editorial requirements of *Perífrasis*. Once approved by this committee, the document will be sent to evaluation by two external anonymous judges. The Editorial Board will determine, based on the evaluators' verdict, if an article will be published or not. Moreover, it will decide what articles can be published in future issues. During reviewing times, *Perífrasis* may contact the authors through e-mail and personal phone calls.

As soon as an issue of the journal is released, the editor has the responsibility of its diffusion and distribution to authors, the institutions with whom exchange agreements have been established, as well as national and international indexation systems, repositories and databases. The editor also will be in charge of sending the journal to active subscribers.

Convocatoria

4 de abril a 4 de julio de 2016

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

La convocatoria para el decimoquinto número de **perífrasis** se abre a la comunidad académica el día 4 de abril de 2016. El cierre de la aceptación de documentos tendrá lugar el día 4 de julio de 2016. Todos los artículos deben ser enviados al correo revistaperifrasis@uniandes.edu.co

El objetivo de la revista es publicar artículos originales e inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

Editora General: Francia Elena Goenaga

Asistente Editorial: Margarita Pérez

<i>Comité Editorial</i>	<i>Comité Científico</i>
-------------------------	--------------------------

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JÉRÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
LILIANA RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
HUGO RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÜNERA CAVADIA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Para conocer las normas para los autores ver documento adjunto
revistaperifrasis@uniandes.edu.co
<http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co>

SUSCRIPCIONES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica dos números anualmente y realiza sus suscripciones a través de la librería de la Universidad de los Andes: <http://libreria.uniandes.edu.co/>

Valor del ejemplar: \$20.000

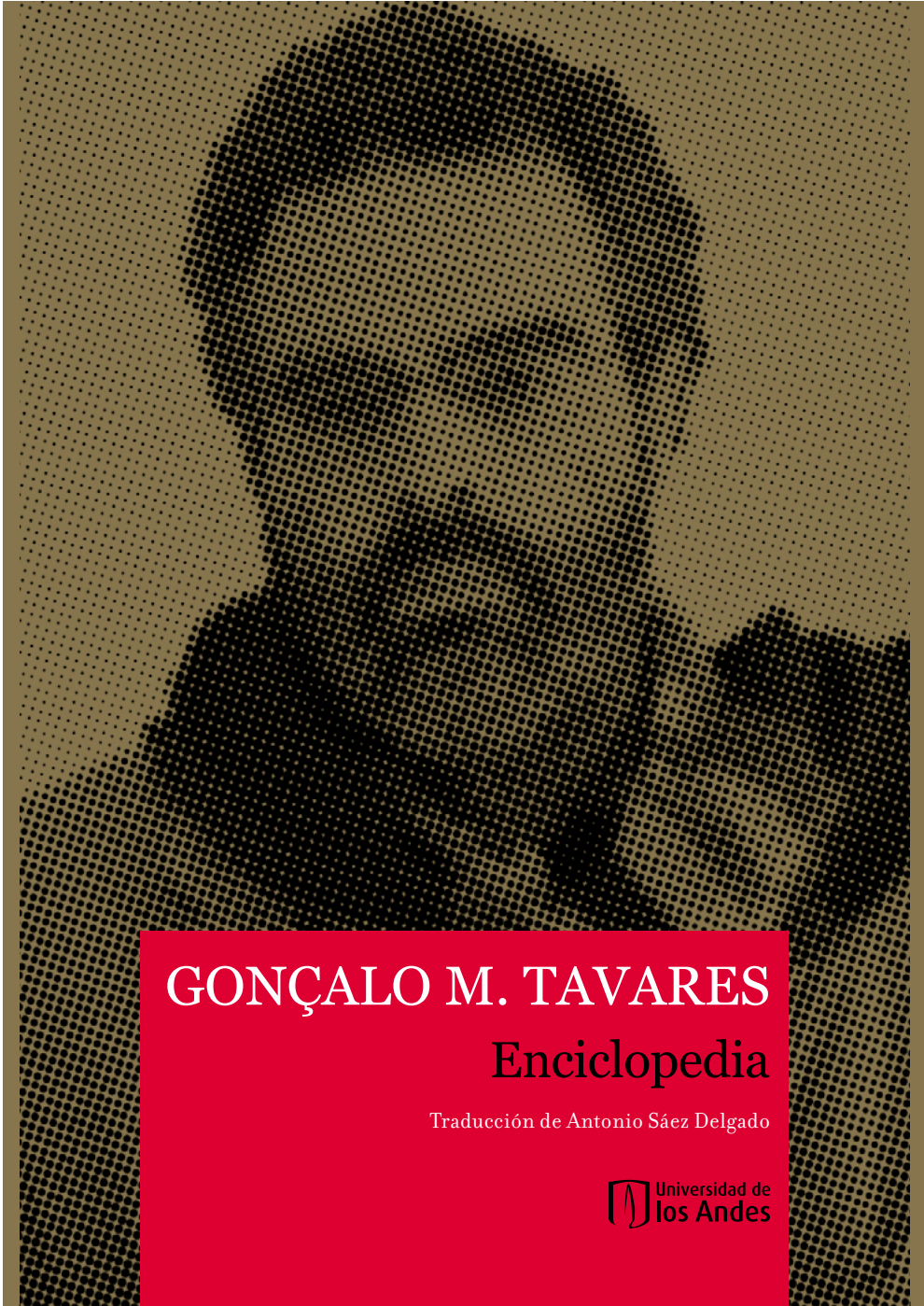
Valor de la suscripción por un año (2 ejemplares): \$35.000*

Valor de la suscripción por dos años (4 ejemplares): \$50.000*

* El valor de la suscripción no incluye el costo del envío. Para mayor información sobre los costos y las suscripciones visite <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co> o escribanos a: revistaperifrasis@uniandes.edu.co

COLECCIÓN DEPARTAMENTO DE
HUMANIDADES Y LITERATURA 2015 -2

LABIRINTO

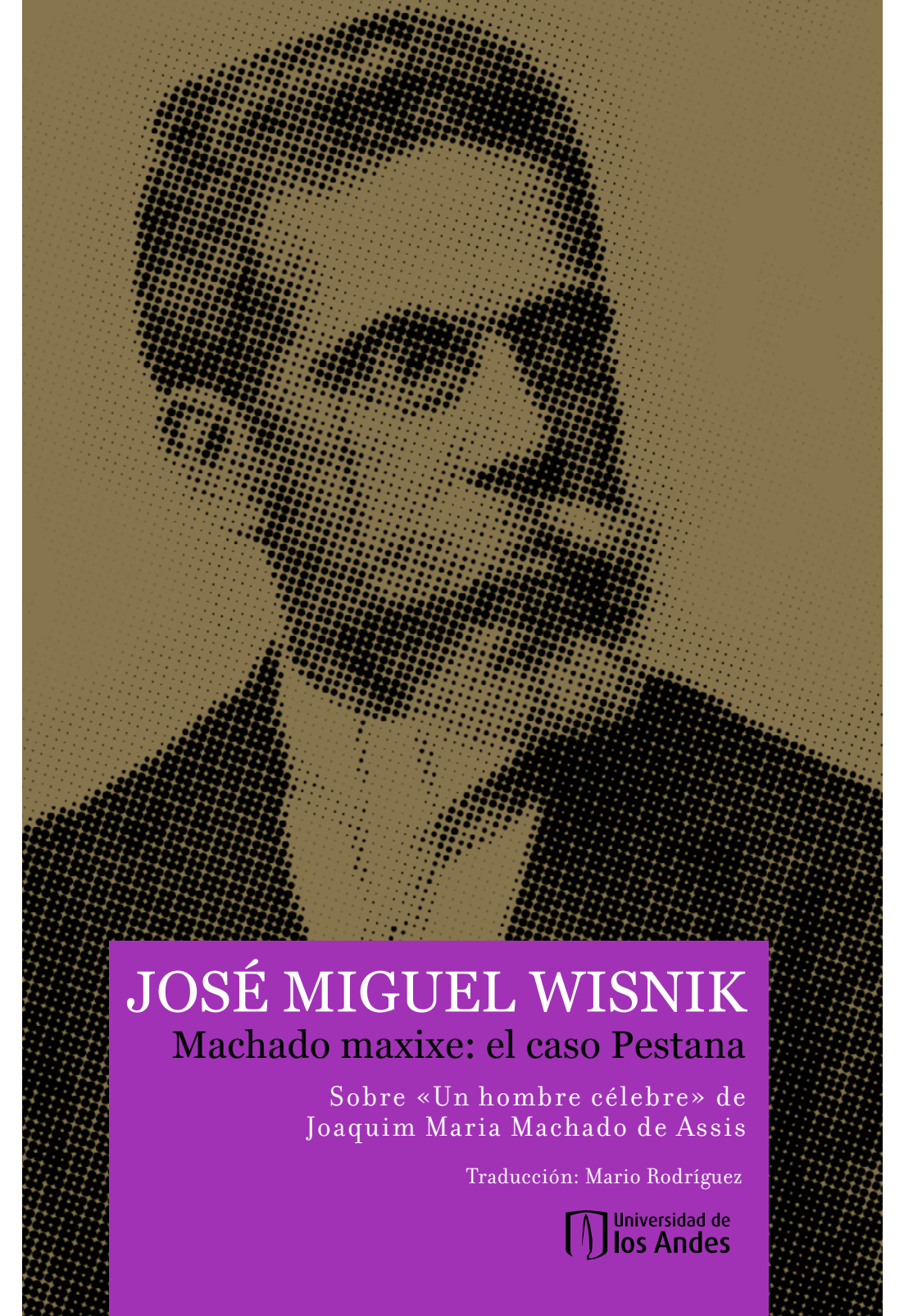


GONÇALO M. TAVARES

Enciclopedia

Traducción de Antonio Sáez Delgado

 Universidad de
los Andes



JOSÉ MIGUEL WISNIK

Machado maxixe: el caso Pestana

Sobre «Un hombre célebre» de
Joaquim Maria Machado de Assis

Traducción: Mario Rodríguez

 Universidad de
los Andes

PREGRADO EN LITERATURA

Acreditación de Alta Calidad, 8 años, CNA

Los egresados cuentan con las herramientas necesarias en las áreas teórica, crítica e investigativa para desempeñarse idóneamente en diversos espacios laborales: la investigación, la gestión cultural, la edición, el periodismo cultural y la docencia, entre otros.

El currículo ofrece al estudiante cursos en las áreas de literaturas hispánicas y no hispánicas, teoría crítica y literaria, lingüística, lenguas clásicas y metodología de investigación. Adicionalmente incluye talleres de creación, de edición y de docencia, así como talleres de periodismo cultural y cursos de gestión cultural.

Opciones de Grado. En concordancia con el currículo, los estudiantes del Programa de Literatura cuentan con varias opciones para cumplir su requisito final de grado, opciones que les permiten explorar su futuro académico o laboral antes de graduarse: Investigación (trabajo de grado; programa co-terminal con la Maestría en literatura; asistencia de investigación) y práctica de grado (gestión cultural; edición; periodismo cultural; docencia).

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>

Correo Electrónico: infhumli@uniandes.edu.co

Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2507

Oficina de Apoyo Financiero

<https://apoyofinanciero.uniandes.edu.co/>



**Universidad de
los Andes**

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Los estudios de posgrado en Literatura de la Universidad de los Andes, además de ofrecer una amplia formación en las áreas de la literatura colombiana y latinoamericana, comprenden un alto componente teórico y crítico y abren el espectro hacia literaturas en otras lenguas, permitiendo el acercamiento a una diversidad de propuestas teóricas y textos literarios.

MAESTRÍA EN LITERATURA

SNIES 52330

Nuestra Maestría en Literatura está dirigida a profesionales de los estudios literarios, de disciplinas afines dentro de las artes, las humanidades y las ciencias sociales, educadores y profesionales de otros campos que puedan demostrar un conocimiento de la disciplina. La Maestría se ofrece en dos modalidades: profundización e investigación.

El egresado del programa reúne las habilidades analíticas y metodológicas propias de la investigación en Literatura. El carácter de investigador y crítico le abre la posibilidad de desempeñarse en las áreas de la docencia, el sector editorial y la crítica literaria y cultural especializada, así como la posibilidad de continuar con estudios de doctorado.

DOCTORADO EN LITERATURA

SNIES 91508

Nuestro Doctorado en Literatura busca formar investigadores y docentes especialmente preparados para el ámbito de la educación superior y de la producción académica de alto nivel, capaces de generar, transferir y emplear conocimientos propios del campo de los estudios literarios en áreas relevantes para el país y para América Latina.

Líneas de investigación: Teoría literaria moderna y contemporánea, Estudios comparados, Edición crítica, Estudios de género, literatura y cultura, Estudios del siglo XIX, Poéticas de la traducción, Escrituras autobiográficas, Renacimiento y Barroco, Estudios afrodescendientes, Estudios indígenas, Literaturas del Caribe (hispano y no hispano), entre otras.

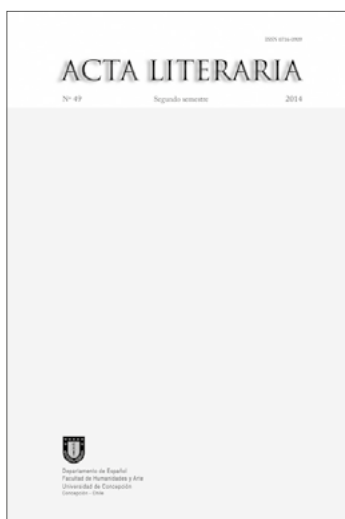
* Nuestros programas de posgrado cuentan con la figura del Asistente Graduado, la cual le permite al Departamento de Humanidades y Literatura financiar los estudios de un número limitado de estudiantes. Esta ayuda financiera se asigna por concurso, de acuerdo con los méritos académicos de los estudiantes.

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>
Correo Electrónico: malite@uniandes.edu.co
Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2503

Universidad de los Andes, Personería Jurídica, Resolución 28 de febrero de 1949, Ministerio de Justicia

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com