

Fernanda Elisa Bravo Herrera - María Soledad Blanco  
(editoras)

# (H)ilaciones

## LECTURAS COMPARADAS

Género(s), Viajes e Intertextualidades



**tiraxi**ediciones



# **(H)ILACIONES**

## **LECTURAS COMPARADAS: Género(s), Viajes e Intertextualidades**

Fernanda Elisa Bravo Herrera – María Soledad Blanco  
(Editoras)



**tiraxi**ediciones



# **(H)ILACIONES**

## **LECTURAS COMPARADAS: Género(s), Viajes e Intertextualidades**

Fernanda Elisa Bravo Herrera – María Soledad Blanco  
(Editoras)



**tiraxi**ediciones

*(H)ilaciones. Lecturas comparadas: género(s), viajes e intertextualidades*  
Fernanda Elisa Bravo Herrera; María Soledad Blanco (editoras)  
1a edición – San Salvador de Jujuy  
Tiraxi Ediciones, 2022.

Libro digital, PDF, descarga y online.

ISBN 978-987-8936-11-6

1. Literatura Comparada. 2. Análisis Literario. 3. Crítica Literaria. I. Bravo Herrera, Fernanda Elisa, ed. II. Blanco, María Soledad, ed.

CDD 809.9



**Corrección editorial**

Prof. Mónica Gabriela RIVERA  
Prof. María Belén ROJAS NASER  
Prof. Sofía Judith CONDORÍ

© Diseño de Tapa sobre imagen extraída de  
<https://todo-amigurumi.com/fondos-con-lana/>

## Palabras preliminares

María Soledad Blanco  
Universidad Nacional de Jujuy

Fernanda Elisa Bravo Herrera  
CONICET – Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, UBA

*...la literatura comparada es una forma específica de interrogar los textos literarios en su interacción con otros textos, literarios o no, y otras formas de expresión cultural y artística.*

Tania Franco Carvalhal<sup>1</sup>

Los estudios de literaturas comparadas están próximos a cumplir 30 años de institucionalización en la Argentina, si tomamos como hito fundacional la creación del Centro de Estudios e Investigaciones de Lenguas y Literaturas Comparadas, en 1995, dentro de la Universidad Nacional del Litoral, a propuesta de la precursora Adriana Crolla. Este proyecto se inserta en un largo proceso de indagación alrededor de la literatura que inicia en el siglo XIX en el ámbito francés y que logró consolidarse en América Latina, con una pluralidad de voces asentadas en el territorio y con una mirada atenta a nuevas realidades. Fundamental en este proceso fue la labor incansable, aguda, sensible de Tania Franco Carvalhal que enriqueció la formación y consolidación de la literatura comparada como disciplina académica, con tradición propia, en diálogo con las escuelas y corrientes, con las lecturas de Europa y Estados Unidos. Autonomía y diálogo fueron, pues, los rasgos que caracterizaron a los estudios de las literaturas comparadas, así como la búsqueda incesante de interrogantes y reflexiones que permitieran comprender cuestiones como lo nacional, lo cosmopolita, lo transnacional, los contactos culturales, las fronteras de los géneros literarios, las potencialidades de los temas y los mitos, los diálogos con otras disciplinas y lenguajes artísticos, los desplazamientos y las traducciones. A estas cuestiones, para enriquecer el espacio de las literaturas comparadas se sumaron estratégicamente la tematología, la traductología, la imagología y los estudios culturales, los estudios poscoloniales

---

<sup>1</sup> Franco Carvalhal (1996, p. 102).

/ decoloniales, las teorías desde el feminismo y los *gender studies*. Se constituyó así un espacio rico en desafíos y potencialidades, prometedor y abierto a continuas indagaciones y reflexiones.

En 2020, en plena pandemia y como forma de ofrecer espacios de contacto y de acercamiento en medio de las condiciones de aislamiento y de incertidumbre, desde la Universidad Nacional de Jujuy se organizaron dos cursos en el marco de esta disciplina. El primero, dictado por Fernanda Bravo Herrera, se tituló “Problemáticas y espacios de la Literatura Comparada. Viajes, migraciones y exilios” y contó con la participación como escritora invitada de María Rosa Lojo; el segundo, dictado por Soledad Blanco, fue “Literaturas Comparadas: culturas, artes y lenguajes”. Este último, en el marco de la Maestría en Estudios Literarios de Frontera. La cantidad de inscriptos, así como la calidad de los trabajos presentados para su aprobación, dan cuenta de la consolidación, 25 años después, de las Literaturas Comparadas como disciplina que se nutre de la Teoría Literaria, la Historia de la Literatura, los Estudios Culturales, entre otros. Expansión y consolidación que para nada resultan extrañas, puesto que los estudios comparados proporcionan un marco teórico y metodológico acorde a nuestros tiempos, en los que las fronteras entre las artes, los géneros literarios, los países, las disciplinas, se ven resignificadas. Vivimos en un mundo en el que las lenguas, las literaturas y las culturas se entrecruzan, y los estudios comparados brindan las herramientas interpretativas que posibilitan vincular la literatura con otras formas de producción cultural (como el cine, por ejemplo), trascender las fronteras nacionales y regionales, adoptar una perspectiva multicultural, intercultural, interdisciplinaria y global. El interés y las inquietudes de quienes participaron, proponiendo espacios y problemáticas que abrían a más reflexiones, impulsaron el proyecto de esta publicación colectiva que da cuenta tanto de las actividades académicas en el marco de dichos cursos, como del espacio rico que, en forma extendida, se manifestó. Como aporte al análisis comparativo de los sistemas de valores y creencias del mundo a través del estudio de textos literarios de varias tradiciones culturales, decidimos publicar en formato libro una selección de los trabajos presentados en el marco de ambos cursos, los cuales abordan una amplia gama de temáticas, siempre asentados epistemológicamente desde el comparatismo.

Trazamos tres ejes de lectura, que no son únicos ni restrictivos, pero que permiten apreciar la amplitud y amalgama, simultáneamente, de las Literaturas Comparadas, y comprenden: Feminismo(s) y *gender studies*; Viajes, exilios y migraciones; Intertextualidades, reescrituras y traducciones. De esta manera, con estas tres líneas se abordan las problemáticas vinculadas con la teoría de género y el feminismo declinadas desde la literatura comparada, los contactos culturales y las imágenes del otro (así

como las proyecciones identitarias) que se establecen a partir de los múltiples desplazamientos y, finalmente, las diferentes relaciones textuales, discursivas y literarias que permiten concebir los espacios en su capacidad semántica.

La pluralidad de voces evidencia la potencialidad de este espacio, que se presenta abierto a nuevos recorridos, a múltiples intercambios, a amplios desarrollos. Queda, pues, aceptar este desafío y comprender, como lo señaló Adriana Crolla, que

Hoy más que nunca los comparatistas debemos aceptar que el especial noema de este campo disciplinar (su sempiterno problema de la identidad y delimitación del campo y objeto de estudio), no nos exime, sino todo lo contrario, de buscar las razones, nuestras razones, (que por supuesto deben ser múltiples y variadas) y aceptar que es justamente esa “quête” permanente, inasible y fugitiva, ese estar *in progress* y en busca de nuevas relaciones e incorporaciones, lo que le otorga el vitalismo necesario y la apertura movilizante. (2011, p. 10)<sup>2</sup>

## Referencias

- Crolla, A. (Ed.) (2011). *Lindes actuales de la literatura comparada*. Universidad Nacional del Litoral.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura Comparada*. Ediciones Corregidor.

---

<sup>2</sup> Cursiva en el original.



## Agradecimientos

A la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy que, desde su posición geográfica, cultural y epistemológicamente fronteriza nos apoyó no sólo en la realización de estos cursos sino también en la publicación.

A cada uno de los participantes en los cursos, muchos de ellos, colegas que enriquecieron los encuentros con sus diálogos y sus propuestas, creando lazos más allá de los académicos.

Al equipo de edición y corrección, que realizó un trabajo minucioso y profesional y que permitió que esta publicación sea siempre cuidada en los detalles.

A María Rosa Lojo, que participó en uno de los encuentros online, durante la pandemia, compartiendo sus experiencias como escritora y como lectora, haciéndonos sentir su cercanía, sensibilidad y lucidez.

A Adriana Crolla, no solo por las puertas abiertas, sino por ser un pilar de apoyo constante para el comparatismo en la Argentina. Con humildad y generosidad, participó de los cursos y de esta publicación enriqueciendo la reflexión.



# **Feminismo(s) y gender studies**



# Sobre *chongos* y *taxi boys*: de la otredad a la auto-representación

Gabriel Edgardo Acosta  
Universidad Nacional de Salta - Sede Regional Tartagal

*Por Literatura comparada debemos entender un esfuerzo por superar el nacionalismo cultural, un intento de desentrañar las propiedades de la creación artística, las causas de las metamorfosis de ciertas imágenes y formas, el funcionamiento en general de la imaginación poética.*

Claudio Guillen

## Introducción

Imágenes, palabras, discursos. Representaciones que luchan por imponer un/su sentido. Unos conscriptos acodados a la barra de una cantina, abriéndose paso entre una multitud de iguales para llegar a la mesa con las porciones de pizza y las cervezas, golpeando el piso de madera como “potros” para lucirse. Un “guacho”, pidiéndole a su “guachin” que le “haga un hijo”, que lo “shene” de su “pija” y “leche por el culo”, que lo deje “mogólico a pijazos”. Un joven universitario de clase media paseando por la ciudad, deteniéndose a ver a los muchachos a la salida del colegio y pensando en su incipiente potencia de “reproductores”. La plaza Miserere, la estación ferroviaria de Once, un mundo de gente que va y viene, vendedores, pastores evangélicos, prostitutas/os. Un muchacho entra en el baño, se ubica en un mingitorio, a dos de un hombre mayor, exhibe su pija dura. Se miran, asienten. Terminan en un *telo* (no hacen falta las palabras).

Imágenes, palabras, discursos, representaciones, amores, odios, deseos, necesidades, *chongos*, *putos*, *taxi boys*, maricas, *cabecitas negras*, *cafishos*. Una novela, un cuento, una película, un manojito de poesías y dibujos. Representaciones que luchan por imponer un sentido. *Todas las obras acabadas* (2020) de Ioshua; *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo; *Miserere* (2020) de Francisco Ríos Flores; “La narración de la historia” (1959) de Carlos Correa.

El presente trabajo forma parte de un proyecto más amplio cuya temática está centrada en las representaciones del homosexual masculino en

la literatura argentina desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, y se basa, principalmente, en los postulados de la Literatura comparada, y más específicamente en la confluencia entre tematólogía e imagología<sup>1</sup>. Praver (1973) identifica cinco tipos de investigación tematólogica, entre las cuales la tercera es la representación literaria de personajes tipos. Desde esta perspectiva el personaje tipo es un complejo semántico o macrosigno, compuesto por un grupo de unidades más pequeñas, unificadas por un nombre propio. En esa línea se inscribe nuestra investigación.

En esta oportunidad nuestra tarea se limitará a realizar un análisis de carácter descriptivo, explicativo y comparativo, y nos focalizaremos en la representación del *chongo* en la literatura argentina, desde su aparición, en la década del sesenta del siglo XX, que consideramos como una representación a partir de la otredad, hasta la autorrepresentación que se concretará recién a finales del siglo XX y primeras décadas del XXI.

En este sentido, podemos comenzar formulando algunas preguntas que guiarán nuestro análisis, no porque deban ser respondidas como si formaran parte de un cuestionario, sino para acompañarnos en el recorrido, iluminando nuestras indagaciones y posteriores conclusiones: ¿El *chongo* constituye un tipo, un estereotipo, una caricatura, etc.? ¿Aparece como personaje principal o secundario? ¿Se focaliza desde él o sobre él? ¿Tiene voz o es hablado? ¿Se auto-representa o es representado? ¿Desde dónde se lo representa?, entre otras.

## **De la literatura a la teoría y viceversa**

Siguiendo a Claudio Guillen, podemos afirmar que en la Literatura Comparada se pone de manifiesto la “conciencia de una tensión entre lo local y lo universal; de lucha y de dialogo entre la unidad de la imaginación poética y la diversidad de sus distintas manifestaciones” (1980, p.26-29). Es en esa tensión permanente entre regularidades y fundamentos, entre la ineludible historicidad de la literatura y de la sociedad que se mueve nuestro análisis.

En muchas ocasiones, a lo largo de la historia, se han planteado cuestiones en los textos literarios, con anterioridad a que se manifiesten o materialicen en conceptualizaciones teóricas. Solo con posterioridad aparecen como discusiones o planteos teóricos en textos de filosofía, sociología, geografía, historia o en los de estudios literarios. Didier Erribon plantea

---

<sup>1</sup> Tematólogía que se encarga del análisis de los temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones tanto internas como externas, es decir, su recurrencia en otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores o posteriores. Imagología que se preocupa por la construcción y representación de la alteridad, la otredad, en los textos literarios y a partir de los mismos realizar la reconstrucción de los imaginarios sociales que les dieron origen.

que “Los grandes escritores suelen ser grandes teóricos”, y que existe en “la crítica una fuerza particular que transforma las percepciones de lo real y, por lo tanto, de lo real en sí mismo” (2017, p.13).

El cuento “La narración de la Historia” de Carlos Correa se publicó por primera vez en la Revista *CENTRO* del centro de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en 1959, provocando un escándalo que llevó a su secuestro por parte de la Justicia, y con el escritor acusado de publicación obscena. ¿Por qué el escándalo? Porque contaba minuciosamente el primer “levante” homosexual callejero de la literatura argentina. Porque los homosexuales no eran presentados (como sí lo habían sido en todo el devenir de la literatura argentina) como criminales o marginales, no eran tratados como anormales o enfermos. Entre los tabúes que se rompían en este relato, no solo estaba el de la homosexualidad, sino también, el de las clases sociales de pertenencia de los protagonistas: un estudiante universitario de clase media y un “cabecita negra” de los suburbios de la gran metrópoli, es decir, un *chongo*.

Ernesto es un joven universitario de clase media, vestido con un traje gris, camisa blanca y corbata azul, amante del cine y caminante incansable, resignado a tener que casarse con una mujer algún día, “una mujer casi sin pechos y que se deje amar con indiferencia” (Correa 1959,p.7). Sin embargo, él no puede dejar de mirar a los hombres jóvenes con los que se cruza en sus paseos: “volvió a observar a los estudiantes que seguían en la esquina; conversaban sonriendo y con ademanes desenvueltos y enérgicos. Se quedó inmóvil, mirándolos. ¡Dios mío! Ya tenían ese aspecto de reproductores. Cuando se pongan a engendrar (...) ¿cómo impedirlo?” (1959, p.7). Así, en su encuentro con el “muchacho morenito”, lo describe con precisión antropológica o policíaca:

(...) campera de cuero amarillo, camisa desprendida en el cuello, blue jeans, medias negras y mocasines castaños, sonreía ampliamente (...) (1959,p.7); era santafesino (...) Tenía 17 años (...) (1959, p.8); (...) las uñas sucias, una boca de labios gruesos y largos, dientes muy blancos y un suave bigote (...) (1959,10); (...) en las relaciones sexuales era macho y no otra cosa (...) tenía esa mirada penetrante que poseen los hombres y de la que carecen los invertidos<sup>2</sup> (...). (1959, p.8).

---

<sup>2</sup> Didier Eribon (2017) analiza la aparición de la Teoría del invertido, en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, según la cual el homosexual masculino -o mejor dicho el invertido- tendría un alma de mujer encerrada en un cuerpo de hombre y, por lo tanto, sería en cierto modo más una mujer que un hombre, o incluso sería una mujer pese a la apariencia masculina.

En este cuento, ya se encuentran configuradas casi todas las características del *chongo*: joven, *cabecita negra* de los suburbios, clase baja, cumple el rol del macho en la relación sexual, la mayoría de las veces, sin un oficio o trabajo fijo, alterna las relaciones sexuales por placer o por conveniencia, sin ningún tipo de prejuicio, son algunos de los rasgos que presenta. La construcción discursiva del *chongo* se realiza desde la otredad, en este caso desde la perspectiva del estudiante universitario. No está marcada aquí, todavía, la asociación entre el *chongo* y el prostituto. Aunque sí se señala que a veces se acuesta por intercambio de favores tales como dinero, comida, un lugar donde dormir, etc.

Los primeros intentos de conceptualización teórica del *chongo* como categoría sociocultural, podemos encontrarlos en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de Juan José Sebrelli, cuya primera edición data de 1964. En nuestro caso, trabajaremos con la reedición del 2003, que incorpora el estudio “Buenos Aires, una ciudad en crisis”. Sebrelli realiza aquí un análisis sociológico de Buenos Aires:

(...) una descripción crítica de la vida cotidiana, privada, íntima, de las distintas clases sociales (...) y de la alienación que deforma los modos particulares que cada una de ellas tiene de trabajar, de amar, de sentir, de divertirse, de pensar. (2003, p.43).

### **La teoría sociológica: Las clases sociales**

Si bien Sebrelli realiza una descripción y análisis de todas las clases sociales, para nuestro trabajo nos focalizaremos en la clase media y la clase trabajadora. Es en la primera donde el autor está posicionado: “la clase media era mi propia clase; (...) las clases populares y el lumpenaje, los encontré, ante todo, en Constitución (...) (donde) aprendí a detectar un submundo oculto: esa sociedad negra de prostitutas, vagabundos, homosexuales, desocupados o marginales del delito”. (2003, p.21)

Sebrelli caracteriza a la clase media, y a la clase obrera o proletariado, haciéndolas funcionar a una como la imagen especular de la otra. Describe a la primera por su necesidad de aparentar, la doble moral y la hipocresía, adhiriendo a los lineamientos más férreos de la moral conservadora que, en el caso de Argentina, están representados por dos instituciones: la Iglesia Católica y el ejército. A estos se sumará, más tarde, la policía como brazo ejecutor de la represión del estado: “lo que contaba (...) era la reputación, la apariencia, lo que los demás pensarán de ella, dependía estrechamente del prójimo, vivía dominada por el temor “al qué dirán”, al rumor y al escándalo (...)”. (2003, p.84).

En cambio, caracteriza a la clase obrera por su “paganismo sexual”, aunque en la revisión del 2003 considerará a esa postura como apresurada: “sufrían menos inhibiciones (...), el control familiar era menor (...), el joven de clase baja descubría precozmente el sexo, por lo que su sexualidad permanecía fundamentalmente pagana (...)”. (2003, p.85).

Es a partir de este juego especular y de la atracción de los opuestos, que se originará la palabra *chongo* y la figura que lo representa. El término *chongo* era en sus orígenes una expresión lunfarda que designaba al obrero, y con el paso del tiempo se convirtió en sinónimo del homosexual activo. De allí a la asociación con la prostitución masculina (explícita o no) hay solo un paso. En ese ambiente de represión de los deseos y enmascaramiento de las acciones, solo es aceptable el ejercicio del rol activo en la cópula sexual entre hombres. Tal como sucedía entre los romanos, no importaba con quien el *vir* tenía relaciones sexuales; lo que lo definía era su rol: el macho era activo mientras, claramente, el pasivo se asimilaba a la mujer. Concepción que mantiene su vigencia a mediados del siglo XX, ya que los invertidos tendrán todos los defectos de las mujeres, pero ninguna de sus virtudes: cobardes, inútiles, embusteros, chismosos e intrigantes, holgazanes, ladrones, con una absoluta falta de sentido de la moral (Sebrelli, 1997, p.288-289).

Este *chongo* es caracterizado como un estereotipo de la masculinidad, una caricatura del macho que se jacta de su heterosexualidad. En este sentido, el hecho de cobrar por las relaciones sexuales con su amante masculino forma parte de la misma exageración de masculinidad. Lo que se pretende es demostrar la inexistencia del deseo: “el ideal de la masculinidad pura es una reacción sobre compensatoria ante sus terrores a la debilidad, a la blandura, a la pasividad, a la sumisión, a la dependencia”. (Sebrelli, 1997, p.352-353).

Un punto interesante que plantea Sebrelli es la comparación del *chongo* con otras figuras similares en el resto del mundo: *hustler*, *malandra* o *miche*, *chulo*, *chapero*, entre otras. Cada uno, con sus particularidades, señala a muchachos jóvenes de clases bajas que adoptan el rol del homosexual activo, híper masculinizado, y que cobran a sus amantes, ocasionales o habituales, ya sea en dinero, en especies, o ambas a la vez.

Al respecto, es posible rastrear en escritores de distintas nacionalidades, especialmente ingleses y franceses, los orígenes de esta relación particular entre jóvenes de las clases obreras, populares, bajas y miembros de la burguesía y de la aristocracia, como en los casos de Oscar Wilde, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Constantin Kavaffis, E. M. Foster, Christopher Isherwood, Pier Paolo Pasolini:

Existe ya, desde la constitución de lo que podría llamarse una cultura homosexual, una imbricación entre la cultura de elite y la de las clases populares en la vida, y a menudo en la obra, de numerosos autores (...) (Melo, 2011, p.326-336).

Es así cómo podemos ver que la figura del homosexual masculino de clase baja tiene un largo recorrido en la literatura inglesa y francesa, anterior a su aparición en la literatura argentina, a finales de la década del 50. Relaciones sexuales y relaciones de clase se mezclan de manera asidua; y si bien los contextos y las épocas cambian, lo que parece mantenerse como constante es la estereotipación de la masculinidad del joven proletario, el cumplimiento de un rol activo, de macho, y el intercambio de favores sexuales por dinero u otro tipo de beneficios.

### ***La brasa en la mano. Recuerdos del pasado***

Si bien *La brasa en la mano* se publicó en 1983, casi en paralelo con el retorno de la democracia a la Argentina, la obra se escribió en 1962 y, en las propias palabras del autor, está situada en los primeros años de la década del 50 en Buenos Aires. Entonces, si hiciéramos una línea de tiempo sobre la aparición de la figura del *chongo* en la literatura argentina, que datamos en 1959, con la publicación del cuento de Correa, deberíamos modificarla para agregar la novela de Hermes Villordo.

En esta obra, el despliegue de *chongos* es incesante:

- los conscriptos y marineros que se levantan en la zona de la plaza San Martín: "(...) entretenían su ocio los muchachos, esperaban marineros (...) pasaban las botas de los conscriptos, los zapatones de otros marineros" (Villordo, 1983, p.26); o en los bares del puerto:

al entrar en la pizzería estábamos sin aliento, pero eso no impidió que él me empujara hacia la caja, me abriera paso entre la gente, para sacar los vales (...) después mirando a los conscriptos que estaban apoyados en la victrola, quiso oír un disco, acercarse a ellos, que evidentemente habían tenido menos suerte que él (...) siguió pateando como un joven potro. (1983, p.38-39);

- los albañiles:

vi a través de la ventana (...) al albañil que descargaba ladrillos, ágil y alegre (...) ¿Cuánto dinero le había dado? ¿Qué fuerza de seducción había obrado para confundir el cuerpo de otro hombre con el cuerpo diferente que reclama un igual?

(...) pueden confundir la necesidad del dinero con la necesidad del deseo (1983, p.105);

- camioneros:

vio que, sobre el camión (...), se había encaramado un muchacho (...) el muchacho bajó del camión, desapareció por un instante y volvió con otros compañeros, que no tardaron en hacerse señas entre ellos y hacérselas a Beto.” (1983, p.118-120);

- jóvenes de barrio:

un día descubrió que él, su vecino, había crecido, y ya no era el chico que vivía en los fondos de la casa (...) “¡Ah, sí es un pícaro!” (...) “Tené cuidado con él, porque esos son traviesos; y además crecen” (1983, p.129);

- la barra del café:

aunque me hubiera acostado con uno de ellos, ese no hablaría, permanecería en silencio, aceptando la sanción de todos (...) el buen mozo volvió a patear como un potro (...) porque se reconocía entre sus iguales. (1983, p.68-69).

Todo lo que expusimos sobre la representación del *chongo* en la literatura argentina es válido para los personajes de esta novela: la noción del homosexual como invertido; las relaciones entre clases y la asignación de roles sexuales en función de la procedencia; los papeles de activo y pasivo como reproducción de la relación macho/hembra: “El me confundía con una mujer; nuestras relaciones tenían no sé qué de parecido con las del hombre y la mujer. Hasta creo que se divertía cambiándome el sexo en el diminutivo de mi nombre.” (1983, p, 8); los prejuicios, la hipocresía y la falsa moral de la clase media:

Jamás salía pintado a la calle (...) sino con la cara borrada, refregada para sacarse los afeites. Únicamente para el incrédulo cartero o el inocente diarero (...) contaban los atuendos y las cremas. Para los transeúntes, solo la cara inexpresiva de ese señor (...) de edad indefinida, que se parecía a cualquiera de ellos (1983, p.17).

El *chongo* es representado como figura fronteriza entre el prostituto vocacional y el prostituto profesional y se construye en el texto a través

de un campo semántico que gira alrededor de los conceptos de juventud, desamparo, vida, sueños, dinero, deseos, amor, violencia, abandono:

Sí, Esteban se acostaba por plata (...) yo podía tenerlo todo de él, pero no sin plata. Comencé pagándole la primera comida y terminé pagándole cada noche que pasaba conmigo (...) se me impuso porque era un muchacho cuando lo conocí, y un muchacho tiene la fuerza de su propio desamparo, de una vida que parece hecha pero que en verdad está por hacerse (1983, p.12).

En definitiva, la novela podría servir para ilustrar, con sus citas, cada una de las caracterizaciones de los textos de Sebrelli, o viceversa, recordando que la primera edición de *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación* es de 1964, y que la novela se escribió en 1962, permaneciendo inédita hasta 1983.

No podemos en este punto soslayar que los tres autores mencionados (Correa, Villordo y Sebrelli) se conocían y sostenían distintos tipos de relaciones amistosas e intelectuales, eran homosexuales y pertenecían a la misma clase social. Es en este sentido podríamos aventurar un cierto espíritu de época que se manifiesta en sus obras y en las representaciones del homosexual masculino que se plasman en ellas.

## **De la otredad a la auto representación**

Hasta el momento todas las representaciones del chongo han surgido desde la otredad, desde las clases medias o altas. Vamos a tener que esperar hasta la década de los noventa para ver surgir la autorrepresentación del *chongo*. Es en *Todas las obras acabadas* (2020) de Joshua, donde se realiza desde la más radical otredad, ya no desde los proletarios u obreros, sino desde la marginalidad de las villas miserias.

La Argentina de la post dictadura está sumida en recurrentes crisis sociales, caracterizada por el agotamiento del modelo económico de sustitución de importaciones, desempleo creciente, marginalidad, exclusión, crecimiento de la pobreza, privatizaciones, neoliberalismo galopante (Delfini-Picchetti, 2005).

Pero no es solo esta la radical otredad de Joshua, sino que, al mismo tiempo, se autorrepresenta como un *guacho* pasivo, y a su macho, el *guachín*, como activo. Pero la otredad del discurso también se manifiesta en lo formal. En la poesía, la palabra está acompañada de dibujos con fuertes connotaciones sexuales, que los emparentan muy directamente con las pintadas, dibujos callejeros y con las inscripciones de los baños públicos.

Ioshua reivindica su derecho a ser aceptado y respetado como Humano, y no solo como homosexual:

¿Ser homo en los barrios empobrecidos de nuestros países empobrecidos es una lucha en sí misma y muchxs ya piensan en algo más que ser aceptadxs solo como HOMOSEXUALES, sino también en ser aceptados y respetados como HUMANOS (...) elegimos un género, elegimos un objeto de deseo sexual, y hasta elegimos como llevar nuestras homosexualidades cotidianas, pero acaso podemos elegir una vida aún más digna que diversa? ¿Acaso en una Latinoamérica empobrecida y militarizada podemos elegir algo más que nuestra sexualidad? (...) (2020, p.607-609).



Ioshua (2020, p. 500-501)

En *Todas las obras acabadas*, el objeto de su deseo son los pibes del barrio:

(...) me gustan los pibes de mi barrio. (...) el pibe de enfrente, (...) es re sexy ese guacho. Es musculoso y grandote (...) también me gusta el hermano de la gorda Graciela (...) pelo

negro cortito, alto y tiene esos ojazos verdes y esa carita de tierno que me encanta (...) (Ioshua, 2020)<sup>3</sup>.



Ioshua (2020). *Todas las obras acabadas*. Pp. 472-473.

En algunos de ellos, como en “Tigre”, el yo poético se despliega a partir de un *taxi boy*: “por guita siempre es más fácil / porque así besás sin saber el horror de amar (...) porque así no esperás que dure mucho” (2020,

<sup>3</sup> En el texto no figura con número de página por tratarse de manuscritos de sus dibujos y poesías que el autor vendía en sus presentaciones personales.

p.86). O, también, en “Le dije sí a todo”: “a cada trago / a cada pitada, a cada billete / a cada instante o esquina o mirada o refucilo, (2020, p.91). Y en “El mal es hombre”: “por todas las veces que cobré por coger / pagaría para que me amen / y quede algo” (2020, p.10).

Sin embargo, en muchos otros de sus textos el tema principal es el amor, el desamor, la búsqueda incesante, la deriva, el barrio, las drogas, el deseo, como en “Amor en bici”:

Ay, guacho, cómo tira este corazón. Vos sos mi verdadero vicio, en serio, lo otro (...) lo otro es pena (...) Así de jodido es este amor. Pero yo, como cualquier otro, solo quiero lo que cualquier otro pibe quiere en esta reputa vida; que al menos una vez, una tarde, venga a buscarte el varón que más te gusta para llevarte a pasear en su bici (2020, p.144).

Y, en “Haceme un pibe”: “haceme un pibe / yo te prometo / una casa / un jardín / un perro / una cena caliente cada noche / y cada mañana las sabanas desechas (2020, p.407).

Así, sin concesiones, sin medias palabras, sin vueltas, sin hipocresías, sin doble moral, se desenvuelve la autorrepresentación de este *guacho* de barrio. En un mundo que no es ideal: la violencia, la incomprensión, la humillación, las bolsitas, el paco, el alcohol, las navajas brillando en la oscuridad siguen ahí. Pero ese es su mundo, la propia realidad:

Nunca le confesé a nadie que fuera homosexual porque nunca consideré a nadie por encima de mí a quien yo debiera confesarle nada. No lo hacía ni en una Iglesia, ¿lo iba a hacer ante un montón de estúpidos y canallas que me herían? Ni siquiera podía pensar en intentarlo. ¿Estaba adentro del closet? No, porque nunca permití que me encerraran en uno. No tenía que salir de él si mi vida era natural, franca, auténtica y avanzaba así por el mundo, por el barrio (2020, p.11).

La otredad construida desde la clase media urbana, estalla en pedazos. Estamos en el otro lado del espejo. Ya no podemos definir al *chongo*, es ahora él quien define a los objetos de su deseo como *chonguitos* o *guachines*. Y, además, se define a sí mismo, y da forma y sentido al mundo que lo rodea. Ioshua se apropia del mundo al nombrarlo y elige cómo situarse en él, cómo crearlo y recrearlo. No puede decidir cómo es percibido por los otros, pero sí cómo percibirse a sí mismo.

## “Miserere”, taxi boys en primera persona.

*Atolondrado por los automóviles, mis ojos encallan en el neón / saboreo mis dosis de cinismo en los mostradores húmedos de vacío / los maricones hostigan mi cuerpo / con miradas sórdidas / cada mirada hiere hondo y crean costuras que se endurecen: / hasta que la noche acabe / esas miradas superpuestas me volverán inmune / mi camarada más al frente negocia su boca de estatua griega.*

Néstor Perlongher.

Con estos versos de Perlongher, comienza la película *Miserere* (2020) de Francisco Ríos Flores. En ella, se nos muestra la vida diaria de seis hombres jóvenes (Rodrigo, Fabián, Rubén, Mariano, Carlitos, Matías) en el lapso de veinticuatro horas, en la estación Once/Miserere, de trenes y subterráneos, y en la plaza Once y sus alrededores. No es gratuito este comienzo ya que el director, al explicar la génesis de su proyecto filmico documental, habla del descubrimiento de la existencia de la prostitución masculina en esta zona e indica entre sus parámetros de investigación y comparación el trabajo realizado por Néstor Perlongher titulado *La prostitución masculina* (1993).

Para rastrear las representaciones y estereotipos de la figura del homosexual masculino en las películas del cine argentino, nos remontaremos a la década del treinta del siglo pasado: “El personaje Pocholo (...) en la película *Los tres berretines* (Susini, 1933) es la primera marica engendrada por el cine argentino (...)” (Melo, 2008, p. 9), “(...) tiene siempre las mismas características: aparece como un recurso infalible para hacer reír y es el blanco de todas las burlas” (2008, p.11).

Este mismo prejuicio, que da lugar a la construcción de un estereotipo, se repite en la representación de mayordomos, coreógrafos, peluqueros y otros personajes que popularmente se asociará a los homosexuales. Para la aparición de un *taxi boy* tendremos que esperar hasta *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1969):

Carlos, uno de los personajes, decide ganarse la vida como taxi boy para hombres y le pide consejos a Emilio, un gay maduro (...) el taxi boy es la mejor opción para la vida erótica de los gays (...). (Melo, 2008, p.16).

En *Miserere*, se nos presentan las voces en *off* de los protagonistas. A partir de ellas, podemos seguir, a modo de un monólogo interior, sus devenires, deseos, aspiraciones, la imagen que tienen de sí mismos y de quienes los rodean, entre los que se encuentran sus clientes. Cada uno narra su propia historia, sin hacer referencia a su orientación sexual. Así, uno de

ellos aparece con una beba de alrededor de un año, y otro comenta que necesita dinero porque le toca comprar la leche y los pañales. Están los que solo trabajan de *taxis boys*, y los que también son vendedores ambulantes en el subte o en la estación y los alrededores. Algunos solo están durante el día, desde el momento en que abre la estación, otros también trabajan durante la noche en los locales que están abiertos en los alrededores. Y están aquellos que “levantan” en los mingitorios, y los que no entran a los baños. Todos en un deambular permanente, un juego incesante de miradas que se buscan, y que terminan por cruzarse.

Nada es casualidad, todo está planificado, preparado para que suceda. Los *taxis boys* se conocen entre sí y conocen a la mayoría de los clientes habituales. En los alrededores de la plaza funciona un cine porno que es otro lugar de encuentro y “levante”, y varios hoteles alojamiento donde se concretará todo.

Las imágenes, las voces y las acciones van construyendo un discurso múltiple, heterogéneo, contradictorio. Un discurso polifónico de afirmaciones y negaciones. No importa quién dice qué, ni cuándo lo dice, es un todo, una totalidad sin síntesis armonizadoras posibles:

Todos buscan chongos. Yo soy un lobo solitario (...) soy morocho, la tengo grande, tengo buen físico, soy chamuyero, pero (...) tengo un corazón re piola, y soy un buen pibe. Soy un re pibe. Pensar que hay muchos que ya no están, si no los mató el bicho, están presos, otros están muertos o terminaron en la calle como crotos. ¿Qué será de la vida en mi futuro? No sé si voy a existir. La familia de nosotros no tiene que saber nada de esto. ¿Capaz que si hablo con él dice que sí y me lleva? Mi tío, mi tío me cambió la vida: “Yo, cuando tenía tu edad, en vez de andar robando iba al baño y sacaba el amigo”. Ay, hija, sino hubiera sido por ti, no estaría ya en este mundo. Mira qué chicas más lindas, les preguntamos si quieren ser tu mamá. Clientes hay de todo. Buenos, malos, pero acá lo que importa es la plata, si no hay plata, no hay carne. ¿Por qué lo hacemos? Por el dinero, por el placer, por la necesidad o acostumbramiento. Dale, vení, llevame, si no te cuesta nada. Si total ustedes tienen plata todos los meses. Estos chabones son re promiscuos, después se quejan de que están solos. (Se pajea viendo la película) si nadie quiere nada con nadie. Me gustaría encontrar alguien que me quiera. Me visto deportivo, la gente me mira. Me visto de traje, la gente me mira, todos te miran y piensan que sos otro delincuente más<sup>4</sup>. (*Miserere*, 2020).

Y la noche cae de nuevo, los puestos se levantan, se cierran las persianas, cada uno vuelve a su lugar, el que sea, es solo una pausa, un paréntesis,

---

<sup>4</sup> Transcripción aleatoria de las voces de los 6 protagonistas, sin individualización ni orden cronológico.

salvo para los que seguirán de gira durante la noche. La eterna deriva. El incesante ir y venir de los restos del naufragio. Otredad, otredades, auto-representaciones. Palabras y discursos en disputa por un/el sentido.

## Conclusión

Hemos ido a la caza de un manojito de palabras para atrapar sus sentidos. Pero esos sentidos no son únicos. Son sentidos que luchan por imponerse. El tema o concepto de investigación es el *chongo*, sus orígenes, su caracterización, la representación que del mismo se ha realizado en la literatura argentina. Para ello hemos recurrido a cuentos, novelas, investigaciones sociológicas, dibujos, poesías, películas. Desde la otredad, la palabra *chongo* proviene del lunfardo con orígenes imprecisos, difusos. Desde lo literario, y aún antes, desde la propia jerga homosexual, el *chongo* es el muchacho masculino, de clase obrera o baja que, en sus relaciones sexuales con otros hombres, asume el rol activo, el del macho. Desde esa otredad, es un ser peligroso que bordea el delito, que cobra por lo que hace. Ese ha sido el sentido que se cristalizó en la literatura argentina, desde los estudios sociológicos, a partir de la década del 60 del siglo XX. Pero ese *chongo*, surgido de las relaciones entre clases sociales, es solo el representante de una puesta en escena de caracterizaciones especulares. Si los opuestos se atraen, aquí se construye lo propio y lo otro. El *chongo* es un espejo del deseo de la clase media y aun de las aristocracias, y podemos rastrearlo en el *hustler*, *el miche*, *el chaperero*, etc. Desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en Inglaterra, Francia, Alemania. Tendremos que esperar hasta finales del siglo XX para observar la aparición, desde el propio discurso literario, de una otredad radical que destruya el cristal: un *guacho villero* que exalta a sus *guachines*; que reclama su derecho a ser tal como es, a ser definido y respetado como humano, antes que nada; que construye un himno al sexo, un *chongo* pasivo que busca ser preñado, pero que si le pagan también puede hacer de activo. Y, pasadas dos décadas del Siglo XXI, estallados ya todos los espejos, todos los modelos inservibles, sigue la lucha de las palabras, las imágenes, los discursos, por imponer sus sentidos. Un discurso polifónico de *chongos* y *taxis boys*, un discurso anárquico, contradictorio, heterogéneo.

## Referencias

- Bazán, O. (2016). *Historia de la Homosexualidad en la Argentina*. Marea.
- Correas, Carlos (1959). "La narración de la historia". *Centro*, (14), cuarto trimestre, pp.6-18.  
<https://ahira.com.ar/ejemplares/centro-no-14/>
- Didier Eribon. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama.
- Didier Eribon. (2017). *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Waldhuter.
- Delfini, M. y Picchetti, V. (2005). Desigualdad y pobreza en la Argentina de los 90. *Política y Cultura*, (24), pp.187-206. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422005000200009](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422005000200009)
- Guillen, C. (1980). Introducción a la Literatura Comparada. *Boletín de Literatura Comparada*, (91), Pp.26-29. Recuperado el día 12 de septiembre de 2022.  
[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/16642/blc-anejo-3-2017-1completo.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16642/blc-anejo-3-2017-1completo.pdf)
- Ioshua. (2020). *Todas las obras acabadas*. Nulu Bonsai.
- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina, representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Lea.
- Melo, A. (2008) *Otras historias de amor. Gays, lebianas y travestis en el cine argentino*. Lea.
- Perlongher, N. (1993). *La prostitución masculina*. Urraca.  
<http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/103/2013/03/Perlongher-Nestor-La-Prostitucion-Masculina.pdf>
- Prawer, S. S. (1973) *Comparative literary studies*. Barnes&Noble.
- Ríos Flores, F. (2020). *Miserere*. <https://lacaialgbt.site/movie/miserere/>
- Sebrelli, J. J. (1997). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Sudamericana.
- Sebrelli, J. J. (2003). *Buenos Aires vida cotidiana y alienación. Buenos Aires ciudad en crisis*. Sudamericana.
- Villordo, O. H. (1983). *La brasa en la mano*. Bruguera.



# Reflexiones sobre feminismo y comparatismo.

## ¿Es la crítica literaria feminista inherentemente comparatista?<sup>1</sup>

María Soledad Blanco  
Universidad Nacional de Jujuy

### Introducción

En su libro *Entre lo uno y lo diverso* (2005), paradigma del comparatismo en habla hispana, Claudio Guillén da cuenta de toda una serie de dialécticas que debe enfrentar el comparatista, de las cuales, la más visible, es la que se presenta entre lo local y lo universal.

A su vez, esta dialéctica nos hace pensar en otra tensión ligada a la definición misma de literatura: las perspectivas externa e interna. Lo “diverso” se asocia con el aspecto sociohistórico que se inscribe en la obra literaria y en el cual ella misma opera, define una mirada “externa” de la literatura que la pone en relación con su contexto de producción y su funcionamiento como artefacto cultural en un momento y espacio específicos. Mientras tanto, lo “uno” puede definirse como lo universal e intrínseco, aquello que liga todas las expresiones artísticas textuales y que permite definir las como literatura.

Este aspecto dialéctico propuesto por Guillén se hace operativo para preguntarnos sobre un comparatismo con perspectiva de género y acerca de las relaciones de la literatura con lo femenino. Ya que la experiencia histórica de las mujeres es distinta a la de los hombres, como señala el feminismo desde su primera ola, el género constituye una categoría de análisis aceptable para el estudio de la literatura que escriben las mujeres y/o las representa. Tomando en cuenta esta categoría se puede preguntar, por ejemplo, ¿está condicionada, la escritura femenina, por circunstancias sociales, culturales, económicas específicas concretas y locales, a la vez que responde a problemáticas universales del género femenino (o, por lo menos, en la cultura occidental)? ¿Cómo representa la literatura los roles,

---

<sup>1</sup> La primera versión de este artículo fue presentada como trabajo final del curso dictado por Fernanda Bravo Herrera. Luego, con sus generosas correcciones y sugerencias, fue ampliado y propuesto como material de lectura del curso dictado por su autora. Así es que aparece referido en distintos artículos de este libro, en los que se han actualizado los datos bibliográficos.

comportamientos y características definidos como femeninos y aquellos definidos como masculinos? ¿De qué manera se expresan las tensiones de género, con sus continuidades y rupturas, en los personajes femeninos y las escritoras más allá de las fronteras políticas, culturales e, incluso, temporales? ¿Puede hablarse, en cuanto a las condiciones de género femenino como experiencia vital, de una percepción espacio-temporal diferente, un sentimiento (que podemos denominar sororidad) de vínculo íntimo más allá del tiempo y el espacio?

Esto no significa caer en la obsesión por hallar en la literatura la expresión de una esencia femenina más allá de las fronteras temporales, geográficas y culturales, o, como dice Susan Sniader Lanser, “pasar por alto las diferencias en favor de la igualdad o mostrar las similitudes esenciales bajo las diferencias superficiales” (1998, p.200), sino en analizar cómo se representa la condición de género, en tanto “unidad en la diversidad”, como respuestas producidas por las mujeres, en distintos tiempos, sociedades y culturas, a condiciones de opresión estructurales relacionables (vinculables, comparables) entre sí. Respuestas que son de sumisión, rebeldía o, la más de las veces, de negociación con el sistema que las oprime.

Dice Françoise Collin (1997):

Sostener el carácter potencialmente universalizable de toda obra -de hombre o de mujer- en su propia singularidad, es decir, comunicable, no impide el poder asumir como hipótesis de lectura que la sexuación, al igual que la pertenencia a una cultura nacional o a una época determinada, impregna la materia y la forma de una obra, aunque no bajo un aspecto determinista, sino según una modalidad particular para cada ocasión. El hecho de adoptar esta hipótesis como acercamiento a una obra no significa pretender que la obra pueda reducirse completa y exclusivamente a este factor, sino que este factor constituye uno de los hilos conductores de su lectura. Es preciso además que esta hipótesis sea suficientemente flexible y abierta como para redefinirse con cada obra, con cada libro. No hay duda de que la sexuación tiene lugar en la obra, pero tiene lugar de forma diferente en cada una de ellas. La crítica literaria no consiste en la aplicación sistemática de un modelo de lectura, no es producto de la generalidad, sino de la singularidad impuesta por el diálogo con cada obra, con cada libro. (p.69-70)

## 1. Ginocrítica, redes intelectuales y temáticas feminista

Cristina Nauper (1998) señala que existe una alianza natural entre feminismo y comparatismo, nexo que se presenta a través de objetos de estudios muy concretos: por un lado, el estudio de los personajes y los estereotipos femeninos en los textos literarios, o lo que podríamos denominar como temáticas de género; y por otro, la ginocrítica, volcada al estudio de las mujeres escritoras.

En esta segunda vertiente, la perspectiva ginocrítica, el comparatismo se expresaría en el estudio comparado de la experiencia histórica de las escritoras mujeres en el ejercicio de la escritura literaria: por ejemplo, los temas, estilos y géneros prohibidos, permitidos o favorecidos para la escritura femenina, en distintos campos literarios locales, nacionales o internacionales; además de los avatares del ser mujer en sí mismo en dichos campos.

Un ejemplo interesante desde esta perspectiva es la tesis doctoral *La escritora inmigrante procedente de un país musulmán en el campo literario europeo*, de Francesco Bellinzis (2018), que analiza sociológicamente la obra de Najat El Hachmi, escritora catalana de origen marroquí, Igiaba Scego, escritora italiana de origen somalí, y Faïza Guène, escritora francesa de origen argelino. Cito esta tesis porque articula una serie de intereses transversales (o interseccionales) para el comparatismo: la posición y agencia de la escritora mujer en el campo literario europeo, la experiencia migratoria, la diversidad étnico-cultural, los intereses del mercado, la superación de las fronteras nacionales.

En esta misma línea, los estudios comparatistas pueden hacerse eco de los métodos desarrollados principalmente en Latinoamérica acerca de las redes intelectuales y la historia de las ideas. Siguiendo a autores como Devés Valdés (2007), entre otros, es posible poner en operatividad su método para el estudio de redes que se establecen o establecieron en el pasado entre escritoras-pensadoras feministas, entendiéndolas como formas de estructurar los discursos y las prácticas, generadoras de un pensamiento feminista original, creativo y pujante, y de formación de una identidad de género transnacional.

El estudio de las redes intelectuales entre mujeres a niveles nacionales y transnacionales constituye una línea de investigación fundamental en la construcción de una historia intelectual del feminismo. Como parte de la historia de la literatura mundial, el estudio de las redes intelectuales, sobre los tópicos, argumentos y símbolos comunes y recurrentes que éstas originan, también las disidencias, puede aportar trazabilidad al pensamiento feminista y al proyecto de construcción de una identidad femenina “universal”, y su influencia en cada espacio geográfico específico.

En cuanto a la tematología de género, esta se manifiesta en la creación y tematización de la identidad femenina en el discurso literario, concepto central a partir del cual Nauper (cfr. 1998, p. 173-174) establece un catálogo temático aproximado:

- a) la representación literaria de la violencia física y psíquica (agresiones corporales, discriminación social, subyugación doméstica) que sufre la mujer en sus diferentes espacios vitales;
- b) la representación literaria de los roles sociales estereotipados de la mujer (prostituta, bruja, adúltera, esposa, madre solícita, etc.);
- c) las abstracciones arquetípicas de la mujer como, por ejemplo, la *femme fatale*, la princesa, la virgen, el ángel del hogar;
- d) la representación literaria de sus relaciones con otros sujetos:
  - a. en primer lugar, la tematización de las relaciones entre mujeres (madre-hija, hermana-hermana, solidaridad, amistad femeninas, sororidad, etc.);
  - b. en segundo lugar, fuera del “gineceo”, las relaciones, en su mayor parte conflictivas, con sujetos masculinos dentro del marco de las instituciones patriarcales.

Como se puede observar, en sus denominaciones, la propuesta de una tematología feminista articula con la teoría de las representaciones sociales y puede nutrirse de ella, para la teorización sobre la configuración literaria de imágenes, relaciones y procesos<sup>2</sup>. Entender el tema como representación implica reconocerlo dialécticamente como reflejo y creación al mismo tiempo, instituido e instituyente, social y subjetivo.

La tematología feminista sería, entonces, el estudio contrastivo de alguno de estos temas (o varios de ellos, más probablemente, puesto que están interconectados) en diferentes textos literarios más allá de las fronteras nacionales. Independientemente de que esos textos “reflejen” la realidad de un tiempo y un lugar específicos, también expresan una realidad universal: reflexiones filosóficas, meditaciones y comentarios sobre las condiciones transtemporales y transespaciales del género femenino. De modo que la tematología feminista propone una lectura simbólica, es decir, comprende que las representaciones de las condiciones particulares

---

<sup>2</sup> En cuanto a los procesos, además de la violencia y las relaciones intra y extra-gineceo, podrían incorporarse como temas el amor, la educación, la guerra, la muerte, siempre que éstos sean vistos desde la perspectiva de la mujer.

de dominación de una mujer, en cualquier cultura y lugar del mundo, posee la potencia de encarnar la expoliación del género femenino, en general, sea que la escritora o el escritor se lo hayan planteado como tal, o no.

## 2. Feminismo, canon y tradicionalización

Sin embargo, además de la temalogía, preguntarse por un comparatismo de género es, como se señaló al mencionar las redes intelectuales, trazar una historia y una cartografía literarias distintas, que tiene en cuenta los enlaces con trayectorias y escrituras invisibilizadas o poco visibilizadas; es construir un canon teniendo en cuenta las obras, escritas por mujeres o no, que tienen por centro la tensión del género femenino con la/s cultura/s; es poner de manifiesto la existencia y persistencia de un pensamiento disidente.

Comparatismo feminista es leer qué tradición construyen las propias escritoras, qué escritoras rescatan, releen o reescriben. No es extraño que tanto las escrituras como las críticas feministas hagan centro en los personajes históricos y/o literarios femeninos que lograron sobresalir en la producción de esas respuestas, demarcando una tradición del discurso y la práctica feministas o protofeministas. Al ser tomada como personaje, esa mujer, aunque individual y única, aunque situada en un contexto y formas de explotación determinadas, no sólo habla por propia voz sino también en nombre de un colectivo.

Se puede pensar, entonces, la vinculación entre la escritura y la crítica feministas con los conceptos de *canon* y *tradición*. Se entiende por tradición literaria a un conjunto de obras y autores/as a las que se les otorga una interconexión subyacente entre sí, una coherencia que liga a ese conjunto con la identidad de un grupo abstracto (la nación, las mujeres) o concreto (una revista, un grupo literario) (cfr. Blanco, 2018).

La formulación de una tradición literaria constituye una de las formas de legitimación de la perspectiva literaria defendida por cualquier escritora, por lo tanto, el hecho de vincular autoras desde una perspectiva de género (a través de su rescate crítico o su conversión en personajes literarios, por ejemplo) es una acción que cuestiona dicha tradicionalización, sus modos de legitimación y consagración.

Por consiguiente, es una acción que discute el proceso de formación del canon literario, porque la práctica de canonización es una muestra de la distribución desigual del poder entre los géneros, en materia de recursos sociales, formación, etc. También porque los estudios culturales han develado al canon como resultado de las prácticas culturales imperialistas del siglo XIX, como una norma eurocéntrica compuesta por *dead white men writers* (escritores hombres, blancos y muertos) (Blanco, 2018).

Aunque la palabra “tradición” es entendida como referencia a las cosas del pasado que son replicadas de manera mimética en el presente, otro significado está ligado al concepto de intertextualidad, ya que significa traer (*trudere*) a un escrito otro precedente, o establecer la relación entre una escritora y otra posterior. Acción que se puede llevar a cabo mediante enlace externo a través de la crítica literaria, evidenciando continuidades, similitudes, influencias, etc.; o bien a través de la propia escritura literaria, trazando relaciones intertextuales o incluyendo a aquella escritora como personaje literario de la propia obra.

Charles Briggs y Richard Bauman (1996) denominan a este proceso por el cual se crea, sostiene y refuerza una tradición literaria, “proceso de tradicionalización”, mientras que Raymond Williams (1997) lo denomina “tradición selectiva”<sup>3</sup>: En ese marco, el fenómeno del canon debe enfocarse no tanto como una cuestión del “pasado”, sino en relación a su función en la realidad sincrónica en la que se apela a él y a las necesidades de legitimación de un grupo social (el femenino) en el presente.

Tomando como base la propuesta teórica de la *Sociología de las identidades* de Kaliman y Chein (2018) podemos afirmar que en la reproducción de la identidad abstracta de género “mujer”, los discursos identitarios (entre ellos, la literatura) constituyen una pieza fundamental. De modo que la identidad de género no es un todo estático y homogéneo, una esencia inamovible a través del tiempo, sino que se presenta como una construcción permanente, inestable, diversa y en disputa a través de la literatura, entre otros discursos. Pero puede considerarse, sí, desde una perspectiva feminista que se sirva de categorías comparatistas, una identidad, un sentido de pertenencia a una comunidad inter y transnacional unida por experiencias históricas comunes o similares:

La hipótesis de partida es que las *comunidades interliterarias* pueden pivotar sobre una identidad distinta a la nacional; en este caso, sexual o de género. Las comunidades interliterarias para Đurišin son conjuntos supranacionales formados por literaturas nacionales interconectadas tras

---

<sup>3</sup> Raymond Williams desarrolla el concepto de “tradición selectiva”, con el que responde a la necesidad de comprender la historia de los conflictos en el ámbito literario y cultural, rechazando la idea de que el pasado rescatado por la tradición es un pasado material, pues esta objetivización es ahistórica, mientras que hay que pensar la tradición desde una perspectiva histórico-dinámica. El concepto de canon, en tanto proceso, es una acción tendiente a fijar una tradición. Tradición entendida como “artefacto cultural”, como una construcción en la que el pasado se resignifica desde las fuerzas sociales del presente, más que como una entidad estática: la “tradición” (...) es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente ‘una tradición’, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un pasado preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. (Williams, 1980, p.137).

procesos históricos o literarios compartidos. Las comunidades suponen, entonces, un espacio intermedio entre la literatura individual o nacional y la general o mundial (Đurišin, 1984, p.211). Es sugerente el planteamiento de esta noción, que permite afiliar (que no filiar) diferentes obras a un grupo después de que estas hayan participado de experiencias comunes. Igual que Đurišin plantea esta hipótesis para las comunidades transnacionales, podemos imaginar conjuntos intermedios entre centros individuales y un nivel total superior... (Domínguez, 2019, p.20)

La tradición literaria feminista derivaría, por lo tanto, de una construcción consciente o inconsciente que los autores realizan de dos maneras: en primer lugar, las escritoras feministas retoman y destacan directamente e indirectamente los escritos de otras autoras o autores en los que se problematiza la figura femenina en vinculación con una sociedad que cercena sus derechos y libertades, y en segundo lugar, las escritoras expresan temas en su trabajo que se derivan de una tradición cultural común con las otras escritoras en el mismo campo (por ejemplo, la prostitución). La literatura asume un papel explícito en la construcción y celebración del pasado colectivo, aunque en el caso de personajes históricos, la crítica debe medir hasta qué punto esas mujeres representadas fueron tan revolucionarias o rupturales en su época como lo quiere la escritora que las representa.

### **3. Imagología feminista**

El sentido colectivo de identidad se deriva de una conciencia histórica compartida. Se crea así, una “nación” femenina transnacional, una identidad más allá de las fronteras témporo-espaciales. Una nación que, como toda nación, traza su propia tradición, establece una continuidad entre pasado y presente, construye su memoria a partir de la selección de episodios fundamentales que adquieren un significado mítico y, en ocasiones, fundacional.

Esto significa una percepción distinta, relacionante, del tiempo y del espacio, porque se trata de cómo éstos atraviesan el cuerpo femenino. La comunidad de género trasciende los límites, construye su propia tradición e identidad, resignificando, incluso, en clave feminista, prácticas y personajes que no lo fueron en sentido estricto. La idea de “nación femenina” permea los discursos públicos de la actualidad, incluso de aquellos que marcan la heterogeneidad y diversidad constitutiva de esa identidad imaginada:

Dentro del contexto de la lucha general de *toda una nación* femenina, que cruza fronteras y une a mujeres de todo el

mundo por las mismas causas, las mujeres rurales aún presentan demandas específicas de sus contextos y realidades. Demandas que deben ser escuchadas con más atención y tratadas con importancia por la sociedad y, sobre todo, por los gobiernos. (Coprofam, 2020).

En este fragmento queda claro que la comunidad de género no es ajena a la interconexión con otras categorizaciones sociales como raza, clase, religión; al contrario, se considera constitutiva de la misma esta interseccionalidad, que suma discriminaciones y desventajas a las que ya se tienen por ser mujer. Sin embargo, no deja de percibirse como unidad global.

Como señala Sniader Lanser (1998), el feminismo global comparatista debe reconsiderar tanto la noción de *tradicción* como la unidad identitaria que ésta implica y representa, recreándola en función de una mirada transversal que señale cómo se experimenta la cultura desde el lugar de la mujer. Esto es, no sólo repensar las vinculaciones del género más allá de las fronteras nacionales, sino cómo se vive la nación desde el género al interior de la frontera, es decir, analizando la “nación femenina” a la que alude Virginia Woolf y retoma Sniader. Justamente porque la mujer, en tanto sujeto marginado, puede tomar distancia y proyectar en su literatura o en sus prácticas una mirada crítica sobre la cultura nacional y los nacionalismos. Esta misma tesis de la “nación femenina” dentro de (o al margen de) la nación, es decir, tal como la experimenta la mujer al interior de Galicia, es la que defiende Helena González Fernández (2009) en su lectura sobre la representación de “las viudas de vivos de Rosalía de Castro como metáfora de la nación nada complaciente con los relatos nacionales estereotipados del XIX” (p.99)<sup>4</sup>.

Es ampliamente conocida la representación literaria del espacio íntimo como *locus* de constitución de esta nación femenina. Los espacios íntimos y hogareños se articulan en función de la presencia femenina para representar el relato no épico de la constitución de la nacionalidad. Mientras los hombres migran hacia la guerra o en busca del trabajo, el vínculo con la casa y la tierra lo mantienen las mujeres, participación en la construcción de la nación invisibilizada por la historiografía patriarcal. La economía, la formación del deber ser ciudadano, la construcción de la identi-

---

<sup>4</sup> “a partir de la queja femenina por la carencia y la espera del hombre emigrado, se construye una concepción de la viuda/nación: la mujer sola como doliente compañera fiel, incapacitada para cualquier acción, y la nación como víctima de la injusticia incapacitada para formular una denuncia política, (...) La viuda de vivo, situada fuera de la dialéctica revolución/emancipación es el retrato de la herida abierta, del dolor que no tiene remedio. Leída como metáfora de la nación la viuda de vivo representa la llaga abierta de la emigración para la que no se conoce solución” (González Fernández, 2009, p.99).

dad tuvieron en el espacio íntimo del hogar, y en el sujeto femenino (marginado generalmente de la guerra), su centro de apoyo fundamental. Por esto, una imagología de género debe dar cuenta de cómo se construyen las ideas de lo público y lo privado como imágenes contrapuestas (y genéricamente marcadas) que no son tales. Porque, sobre todo en el caso de las mujeres, lo privado es público, lo personal es político.

Este carácter alterativo y alternativo de la mujer, este ser-Otra dentro de la cultura, está señalada claramente por Simone de Beauvoir (2015):

La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro. La categoría de lo Otro es tan original como la conciencia misma. En las sociedades más primitivas, en las mitologías más antiguas, siempre se encuentra un dualismo que es el de lo Mismo y lo Otro; (...) la alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano. Ninguna colectividad se define jamás como Una sin colocar inmediatamente enfrente a la Otra. (...) el sujeto no se plantea más que oponiéndose: pretende afirmarse como lo esencial y constituir al otro en inesencial, en objeto. (...) ¿Cómo es posible, entonces, que esta reciprocidad no se haya planteado entre los sexos, que uno de los términos se haya afirmado como el único esencial, negando toda relatividad con respecto a su correlativo, definiendo a este como la alteridad pura? ¿Por qué no ponen en discusión las mujeres la soberanía masculina? Ningún sujeto se plantea, súbita y espontáneamente, como lo inesencial; no es lo Otro lo que, al definirse como Otro, define lo Uno, sino que es planteado como Otro por lo Uno, al plantearse este como Uno. Mas, para que no se produzca el retorno de lo Otro a lo Uno, es preciso que lo Otro se someta a este punto de vista extraño. ¿De dónde le viene a la mujer esta sumisión? (p.19)

La tarea del feminismo es, pues, doble: crear, consolidar, fortalecer la identidad femenina, la mismidad, el Nosotros; al mismo tiempo, crear una alteridad, un Otro a partir del cual definirse por rechazo o contraposición. Desde esta perspectiva, cabe preguntarse por la existencia de una imagología de género, esto es, el estudio de la imagen de la “nación” femenina, de la/s comunidad/es transnacional e intranacional de mujeres, tal como ésta se configura en los textos literarios, ya sea como alteridad (la imagen del “otro” femenino) o como mismidad (la imagen del “nosotros”). Es decir, las preguntas fundamentales de una imagología feminista se organizan en función de los ejes Mismidad/Alteridad e Interior/Exterior: ¿cómo se

percibe y representa la “nación femenina” al interior y al exterior del Estado-Nación?, ¿cómo se construye en los textos literarios la comunidad de las mujeres, en tanto alteridad respecto de la dominancia masculina en la construcción de lo nacional?, ¿cómo se auto-percibe y auto-representa esa comunidad?, ¿cómo se construye la otredad masculina desde un nosotros femenino?, ¿cómo estas imágenes son leídas, reproducidas o contrastadas por la comunidad crítica, los lectores y la disciplina historiográfica misma?...

Se trata de reconstruir los imaginarios sociales desde y/o sobre la mujer, la feminidad y lo femenino que los textos literarios vehiculizan, sus orígenes, rasgos, finalidad con la que fueron utilizados, su relación con la constitución de las identidades étnicas, religiosas, culturales, etc. Siempre rechazando, claro está, cualquier tipo de esencialismo tanto en las identidades de género como en las otras.

En el análisis de las imágenes de las mujeres, de su papel en la constitución o deconstrucción de otras identidades, de su rol en el encuentro o desencuentro de pueblos y culturas distintas, la imagología feminista encuentra su razón de ser. Metáforas, alegorías, utopías, contrautopías, distopías feministas y profeministas (o leídas como tales) podrían ser su objeto de estudio. Por ejemplo *El libro de la ciudad de las damas* (1405), de la poeta francesa Christine de Pizan, podría analizarse en función de cómo se configura esa comunidad abstracta femenina. O también los conflictos entre la mujer y las prescripciones de género, las restricciones culturales que fija una comunidad étnica o religiosa sobre ella, como en los libros de Deborah Feldman *Unorthodox* (2012) y *Exodus* (2014).

En este último sentido, la imagología de género es una apuesta multicultural (centrado en la visibilización de las desigualdades sufridas por las mujeres de diferentes procedencias culturales), intercultural (abierto al mestizaje, a la hibridación, a la reciprocidad y el intercambio en el que cada cultura contribuya con sus mejores herramientas al desarrollo pleno de la mujer) y transcultural (una apuesta política por la igualdad de derechos de todas las mujeres a nivel global). Esto implica, necesariamente, no caer en el error etnocéntrico de juzgar las condiciones de la mujer en una cultura, desde los parámetros de otra cultura, una práctica que podría denominarse como colonial, como bien lo señala Celia Amorós en *Vetas de Ilustración* (2009). Precisamente la palabra “vetas” del título alude a la necesidad del feminismo de convertirse en “minero” de las culturas, buscando y resaltando, desde el respeto por la diversidad, qué de ellas permitiría argumentar en favor de los derechos de las mujeres. Partiendo del libro de Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* (2001), Amorós propone que el encuentro feminista debe

“civilizar el conflicto” entre culturas. Con un sentido ilustrado y humanista, impulsa al feminismo a plantearse como intercultural y no sólo multicultural. Si el multiculturalismo es la celebración y hasta exaltación de la diferencia (al punto que podría potenciarlas), interculturalidad feminista significa conformar subjetividades colectivas o identidades colectivas híbridas, mestizas; no edificar fronteras, sino construir puentes.

De todos modos, se trata de un terreno inestable en el cual moverse para el comparatismo feminista, puesto que la relación entre las mujeres y las culturas es compleja, y un multiculturalismo idealista occidentalista significaría la reproducción de otros modos de pensamiento colonizador.

#### **4. Feminismo decolonial**

La imagología feminista debería exhibir los distintos imaginarios de lo femenino, y las relaciones de poder que se establecen entre ellos y entre las culturas, desechando cualquier mirada ingenua, naif, despolitizada sobre la coexistencia de culturas.

Porque un comparatismo feminista es necesariamente decolonial, por lo menos en tres sentidos:

- en primer lugar, porque debe atender a las metáforas coloniales entre tierra/cuerpo femenino o nación/mujer, que se expresa en diversidad de textos literarios;
- en segundo lugar, porque exige un compromiso interseccional, en la medida que reconocerse como Otra en la cultura, conlleva el necesario reconocimiento de otras alteridades, tanto de género como de raza, religión o cultura;
- en tercer lugar, porque lo que se ha llamado “nación femenina”, es una nación colonizada, que está forjando permanentemente su independencia, sus propios imaginarios, muchas veces a través de la palabra como mayor arma. Y puntualmente la palabra literaria, territorio simbólico dominado por los hombres a lo largo de los siglos.

El carácter colonizador o colonizado de un territorio, de una nación, se expresa a través de las metáforas sexuales Macho/Hembra o genéricas Hombre/Mujer. La libertad, la orientación hacia el exterior, el ejercicio de la violencia, la invasión como “violación”, aparecen en textos de los conquistadores y las literaturas como prerrogativas específicamente masculinas, denunciadas en las literaturas producidas desde Latinoamérica y África sobre todo a fines del siglo XX.

Si algo caracteriza a las invasiones coloniales de todos los siglos es el uso sistemático de las violaciones de las mujeres del pueblo conquistado

por parte de los soldados del pueblo conquistador. Los cuerpos femeninos son metáforas de la tierra conquistada, en ellos se inscribe materialmente la relación de poder. La dominación territorial y económica (realizada por la nación-macho viril sobre la nación-hembra pasiva) se manifiesta en la dominación corporal y la penetración sexual (Marrón, 2018). Además, expresa los miedos, fantasías y deseos sexuales reprimidos en la cultura de origen, de modo que se generará una doble moral: la moral casta en la tierra de origen, con la mujer “blanca” y europea; una moral desatada, hipersexualizada, en las colonias. Doble cara que generará conflictos cuando las esposas y familias europeas se muden a la colonia y se enfrenten con las familias indias de sus propios hombres, las que serán expulsadas de las casas y tierras familiares o, en el mejor de los casos, mantenidas como “criadas”.

Claro está que, como señala Kristeva (1996) sobre lo siniestro o lo extraño, el Otro es siempre construido desde la represión del Yo y el Nosotros. Es aquello que es familiar, que está en uno mismo, pero es negado, reprimido y proyectado en un Otro. Deviene de ello una percepción colonizada dicotómica donde lo casto (y puro), bueno, racional caracteriza a la colonia, mientras que lo lujurioso (e impuro), malo, sensual-natural proviene de la tierra colonizada, ambas asociadas a cierto orden de la naturaleza:

La internalización de la mirada del otro o, más específicamente, del colonizador ha generado aberraciones (...) Sólo recién con el advenimiento de los Estudios Postcoloniales en las últimas décadas del siglo XX, esa situación ha cambiado (...) Es la necesidad de ese cambio en la mirada lo que ha sido defendida por los adeptos de la Imagología y por los teóricos del Postcolonialismo, como Homi Bhabha, que constantemente ha llamado atención hacia la importancia del locus de enunciación o, mejor, de la contextualización del lugar del habla (1994). Las sociedades colonizadoras siempre han respaldado su posición de dominación a través de la diseminación de un discurso que las revelaba como modelares y las sociedades colonizadas nunca han logrado constituirse como sujetos, porque se limitaban a reproducir la cultura del otro, aceptando su supuesta superioridad. La relación que se establecía entre colonizador y colonizado tenía un carácter dubitativo de admiración y repulsa... (Coutinho, 2016)

Mirada colonizada que existe también en la configuración de los géneros. Incluso en algunas narrativas fundacionales escritas por mujeres, se trata de representaciones heteronormativas y patriarcales, que abando-

nan la imagen de la nación viril, invasora, trotamundos, heroica, pero proyectan otra “femenina”, pasiva, asociada con la naturaleza y lo sentimental. Y no pocas veces, inmóvil esperando el “encuentro” con otras culturas o el “autodescubrimiento” para ser fecundada.

En Latinoamérica, esta última imagen algo estática de la mujer que, sin embargo, sigue simbolizando el “cuerpo” de la nación, se asocia a una idea tergiversada de Madre Tierra, tal como lo señala Ismael Xavier en su “A personagem feminina como alegoría nacional no cinema latino-americano” (1997). Entidad femenina alegórica que espera ser movilizada, engendradora, por fuerzas políticas propias (la guerrilla, el peronismo), pero también masculinizadas.

El comparatismo debe dar cuenta de la presencia literaria de estas imágenes fundamentales de las naciones y contribuir a “des-falzar” las identidades y sus relaciones. Ya Luce Irigaray (1978) señalaba, como Beauvoir, que la mujer es siempre Otro, que la cultura occidental (y no sólo ella) está dominada por el imaginario masculino. Así como al niño los adultos le ofrecen una imagen de lo que es y de lo que debe ser, y su Yo se forma identificándose con esa imagen que se le proporciona “desde afuera”, a la mujer el imaginario patriarcal le ofrece imágenes de sí misma, donde mirarse e identificarse y proyectar su deber-ser. El imaginario femenino, por lo tanto, es reprimido; el “espejo” desde el cual la mujer podría construirse, es cubierto con un velo. El objetivo de la crítica feminista es encontrarlo y de-velarlo en las pensadoras y escritoras mujeres, en los personajes femeninos, allí donde la literatura se filtra por los intersticios de lo establecido e institucionalizado, y lleva lo “extraño” a manifestarse en el lenguaje.

Función que se le atribuye a la misma literatura escrita por mujeres, por lo menos desde la *querelle de femmes* que abarca desde finales del siglo XIV hasta la Revolución Francesa, etapa profeminista en la que las mujeres escritoras comienzan a proyectar su propia voz y conciencia, siempre dentro de los límites del sistema opresor. Christine de Pizan, Isabel de Villena, Verónica Franco, Sor Juana Inés de la Cruz, Madame de Beauver, y más tarde Laura Bassi, Mary Wollstonecraft, Dorothea Erxleben, Amandine Aurora Dupin (conocida como George Sand), Olympe de Gouges, entre muchas otras cuya vida y obra está siendo rescatada (y tradicionalizada) actualmente, comienzan la tarea de proporcionar otra imagen, de construir un imaginario distinto sobre el mundo, en general, y sobre la mujer en particular. Acto indispensable para la futura independencia de la mujer. Así lo expresa Hélène Cixous (2001,p.61):

Es necesario que la mujer escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas

y las transformaciones indispensables en su historia (...) Al escribirse la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar. (p.61)

Y si la “colonialidad”, como fenómeno psico-social, trasvasa lo racial, lo étnico, lo religioso y lo genérico, otra función del feminismo es descubrir los ejes interconectados del sistema de poder patriarcal-colonial en la construcción de la subjetividad colonizada, tanto en hombres como en mujeres. Porque la escritura femenina se hace desde los bordes, desde la frontera de lo imaginario hegemónico; aun cuando se reproduzcan sus valores, sus representaciones, se lo hace desde un lugar de extranjería: la mujer (y, sobre todo, la mujer escritora) es lo extranjero en territorio de hombres. Al fin de cuentas, como señala Kristeva (1996), “lo extranjero está en nosotros. Y cuando huimos o combatimos al extranjero, luchamos contra nuestro inconsciente” (p.367).

### **A modo de conclusión: Tierra de mujeres**

Pensar la “nación femenina” como identidad abstracta construida desde el género a través de los discursos identitarios, la tradicionalización y las redes intelectuales ha sido el recorrido reflexivo de este trabajo. Una nación que, como se ha señalado, es transnacional y al mismo tiempo intranacional, porque actúa en el seno y en los márgenes de los Estados-Nación como un Otro, un extranjero, un extraño; o como una colonia del imperio patriarcal, donde éste proyecta, exterioriza, sus propios miedos, tabúes y deseos reprimidos. Una colonia para explotar y extraer sus recursos.

La metáfora espacial es clara. Está presente en la denominación de “gineceo” utilizada para designar a las relaciones íntimas entre mujeres. Está en la metáfora del “cuarto propio” con la que Virginia Woolf señala la necesidad imperiosa de que la mujer pueda llevar adelante una vida independiente y una mirada autónoma: un cuarto propio es una subjetividad libre de los prejuicios y estereotipos sobre el género con que ha sido criada, la posibilidad de pensar y escribir un imaginario propio, distanciado del “ruido” de la cultura. Es la posibilidad de fundar una escritura femenina, una nación literaria propia.

Está de manera más evidente y programática en *No man's land* (*Tierra de nadie*, 1994), título en que las autoras, Susan Gubar y Sandra Gilbert juegan con la idea de lo masculino como norma: tierra de ningún hombre, es tierra de nadie. Ese era el territorio literario de las mujeres, un no-lugar. Ella no habita allí, no ha sido construida para ser su morada, y sin embargo se lo apropia para imaginar y transformar las representaciones

literarias de “mujer”, “hombre”, “familia” y “sociedad”. Para las autoras, especialmente desde el siglo XIX, las mujeres se han hecho cada vez más conscientes del artificio en la construcción de roles y reglas que gobiernan los géneros, y lo han expresado en su literatura, a través de la inscripción, en la tierra literaria, de historias de mujeres antes no contadas. Fundan, así, una patria femenina en la literatura.

La obra más conocida de Gilbert y Gubar, *La loca del desván* (1998), también remite a esta metáfora espacial. La obra es ruptural respecto del canon occidental eminentemente masculino, cuando hallan y trazan una tradición literaria distintivamente femenina. Lo que une a las escritoras que ellas estudian (Jane Austen, Emily Dickinson, las hermanas Brontë, Louisa May Alcott, George Eliot) es que todas utilizaron temas y figuras similares para representar las restricciones sociales sufridas por las mujeres, especialmente las mujeres escritoras. Como señala el título del libro, una recurrencia es, por ejemplo, la metáfora del encierro, del confinamiento: áticos, habitaciones cerradas, cárceles, conventos, son las imágenes recurrentes del lugar donde habita la mujer. Otra, es la locura femenina atribuida desde el enfoque masculino.

La experiencia compartida de la opresión femenina cobra cuerpo en la escritura y revela una frustración creativa. Esta ansiedad de autoría femenina surgida desde fines del siglo XIX es la tesis central del libro, que transforma la angustia de la influencia mencionada por Bloom en un aspecto absolutamente patriarcal, puesto que las escritoras lo que buscan es poder escribir, sin importar desprenderse de “precursores” y fundar la posibilidad de una tradición de literatura femenina. Como exponía Virginia Woolf (1986):

La indiferencia del mundo, que Keats, Flaubert y otros han encontrado tan difícil de soportar, en el caso de la mujer no era indiferencia, sino hostilidad. El mundo no le decía a ella como les decía a ellos: «Escribe si quieres; a mí no me importa nada.» El mundo le decía con una risotada: «¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?» (p.39)

Explorando el derecho a escribir como un privilegio exclusivamente masculino, Gilbert y Gubar señalan que el escritor hombre se vuelve así un dios creador de un mundo ficcional, un derecho que ejerce con su pluma fálica sobre un territorio virgen: la página en blanco. Es creador-conquistador-fundador, y entre las cosas que crea, está la mujer, o por lo menos los imaginarios de mujer. La mujer, por su parte, al carecer del derecho a escribir, es reducida a mero territorio que colonizar, a vacío que llenar, a cuerpo que engendrar. Objeto, propiedad y criatura del escritor varón, los

personajes femeninos como Emma Bovary, Anna Karenina o Elizabeth Rousset se generaron por las expectativas y designios masculinos.

Las mujeres, por su parte, al asumir la escritura, durante los siglos XIX y XX, lo hacen no tanto para subvertir ese orden, como para fundar su propia nación, su propia tierra en un páramo todavía desolado, pero que les permitiera trascender las imágenes que los autores masculinos habían generado sobre ellas (especialmente, las representaciones extremas de ángel y monstruo). También Woolf hablaba de matar estas imágenes para poder construir nuevas y edificar una poética feminista: “debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido ‘matadas’ para convertirnos en arte” (Woolf, 1942, p.237).

La literatura es el terreno donde se asienta esa nación sin tierra como lo es la nación femenina. De modo que la crítica feminista pareciera no poder ser otra cosa que comparatista: refiriéndose a una autora, habla de todas las mujeres; mencionando al colectivo, representa a una comunidad transnacional; aludiendo a una alteridad oprimida, tiende lazos con otras alteridades marginadas y colonizadas.

Para ello, debe abastecerse de material teórico-metodológico que le permita analizar esa unidad en la diversidad: posición y agencia en el campo literario; redes intelectuales e historia de las ideas; temáticas vinculadas a representaciones sociales; cartografías, canon y tradición; identidades y discursos identitarios; imaginarios sociales; decolonialidad.

## Referencias

- Amorós, C. (2009). *Vetas de Ilustración. Reflexiones sobre feminismo e islam*. Cátedra.
- Bellinzis, F. (2018). *La escritora inmigrante procedente de un país musulmán en el campo literario europeo*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Sociologia:
- Blanco, S. (2018). *Reseña, canon y tradición literaria. Aportes teórico-metodológicos para el abordaje de las Revistas Culturales*. Avesol.
- Briggs, C. L., & Bauman, R. (1996). Género, intertextualidad y poder social. *Revista de investigaciones folclóricas*, (11), 78-108.
- Cantón, E. (10 de noviembre de 2018) La violación colonial: seis siglos de abusos sexuales. *El Periódico.com*, Catalunya.  
<https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20181110/violacion-colonial-seis-siglos-abusos-sexuales-7132168>
- Cixous, H. (2001). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.

- Collin, F. (1997). Poética y política, o los lenguajes sexuados de la creación. En Ibeas, N. y Millán, M. Á. (Ed.). *La conjura del olvido: escritura y feminismo*. Barcelona, Icaria, 61-74.
- Broch, A. (06 de marzo de 2020). Agricultoras, campesinas y indígenas, mujeres que fortalecen la agricultura familiar. *Coprofam*.  
<https://coprofam.org/2020/03/06/agricultoras-campesinas-y-indigenas-mujeres-que-fortalecen-la-agricultura-familiar/>
- Coutinho, E. (2016). El 'nuevo comparatismo' y el contexto latinoamericano. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, (6).  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/articulo/view/16384/16243>
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. De bolsillo.
- de León, M. J. R. S. (2012). Tematología y comparatismo: del método y la disciplina. En *Metodologías comparatistas y literatura comparada* (pp.365-378). Dykinson.
- Devés Valdés, E. (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados.
- Domínguez, L. P. (2019). La literatura medieval de la península ibérica a la luz de un comparatismo feminista. *1616. Anuario de Literatura Comparada*, 9, 15-34.
- Đurišin, D. (1984). Specific interliterary communities. *Neohelicon*, 11(1), 211-241.  
<https://akjournals.com/view/journals/11059/11/1/article-p211.xml>
- Dyserinck, H. (2016) "Imagología comparada". Anuario de Literatura Comparada, 6, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 281-292
- Fuente, M. J. (2009). Querella o querellas de las mujeres: el discurso sobre la naturaleza femenina. *Cuadernos Koré*, 1(1), 11-27.  
<https://core.ac.uk/download/pdf/235503506.pdf>
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1994) *No man's land: the place of the woman writer in the twentieth century*. Yale University Press.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998) *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra.
- González Fernández, H. G. (2009). La mujer no es sólo metáfora de la nación. Lecturas de las viudas de vivos de Rosalía de Castro. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (15), 99-115:  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3102699.pdf>
- Irigaray, L. (1978) *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Saltés.
- Kaliman, R. J., & Chein, D. J. (2018). *Sociología de las identidades: conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Eduvim.
- Kristeva, J., & Vericat, I. (1996). Freud: "heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza. *Debate feminista*, 13, 359-368.  
[http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/download/313/251](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/download/313/251)
- Lozano de la Pola, A. (2007). Volviendo al campo de minas. Notas para un comparatismo feminista. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 2*.  
<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28954/2069.pdf>

- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-117.  
[https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la\\_manzana\\_de\\_la\\_discordia/article/view/1504/pdf](https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1504/pdf)
- Marrón, N. (2018) La América violada: las violencias contra las mujeres en la conquista y la colonización. *El Periódico.com*, 10 de noviembre del 2018.  
<https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20181110/america-violada-violencias-contra-mujeres-conquista-colonizacion-7137661>
- Montes Doncel, R. E. (2005). Aportaciones a la crítica feminista. *Kañina*, 29(1).  
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4688/4502>
- Naupert, C. (1998). Afinidades (s)electivas. La temalogía comparatista en los tiempos del multiculturalismo. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (16), 171.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/DICE9898110171A/12752>
- Pérez Gras, M. L. (2016). Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. *Enfoques*, 28(1), 9-37.  
<https://www.redalyc.org/pdf/259/25955333002.pdf>
- Sniader Lanser, S. (1998). ¿Comparado con qué? Feminismo global, comparatismo, y las herramientas del amo? En Vega, María José and Neus Carbonell. *La literatura comparada: principios y métodos* (pp.195-205). Gredos.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y Literatura*. Península / Biblos.
- Woolf, V. (1986) *Una habitación propia*. Seix Barral.
- Woolf, V. (1942) Professions for Women. *The Death of the Moth and Other Essays*. Harcourt.
- Xavier, I. (1997). A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica: revista brasileira de cinema e cultura*, (1), 85-101.

# Mujer y poder.

## De la instigación al silencio cómplice en *Macbeth* de Shakespeare y *La señora Macbeth* de Gambaro

Paola Andrea De Spirito  
Universidad Nacional de Jujuy

### Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la reescritura de la obra de Shakespeare, *Macbeth*, en *La señora Macbeth* (2004) de Griselda Gambaro e indagar, desde el teatro comparado y las teorías de la representación, las variantes e invariantes que aparecen en esta reescritura, sobre todo en el personaje femenino, y cómo estas generan nuevos sentidos y representaciones en el imaginario colectivo.

Siguiendo a Genette (1989), la reescritura puede ser entendida como una obra que surge de otra, transformando un texto anterior, llamado hipotexto, en un texto nuevo, al que se denomina hipertexto, los dos textos se encuentran unidos por una relación de intertextualidad.

Jorge Dubatti (2018), postula:

Cuando hablamos de reescrituras de los textos de la dramaturgia universal [...] y más específicamente de reescrituras de las obras de William Shakespeare, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, trans-textualidad, etcétera, sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre los textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino.

Se trata de un **ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos**, provenientes de otros contextos geográfico-histórico-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. (p. 11)

Las transformaciones que se realizan de los hipotextos son una forma de transgredir los discursos que se encuentran en los mismos, esos discursos son reemplazados por otros, que se enuncian desde el margen, una literatura argentina, latinoamericana y, en el caso de la reescritura selec-

cionada, producida por una mujer que, a la vez, da voz a personajes marginales: las mujeres malditas, las brujas y Lady Macbeth, y los colocan en el centro, como protagonistas principales.

No es menor que los hipotextos sean obras pertenecientes a lo que Harold Bloom (2006) designó como “canon occidental”, conformado en su mayoría por obras literarias provenientes de Europa y escritas por hombres; visitar estas obras, transformarlas, puede ser una forma de redefinir nuestra propia realidad, nuestra identidad como latinoamericanos y argentinos, una forma de reinterpretar los “clásicos” (Calvino, 2012) e instalar una nueva voz que, a la vez que dialoga con el canon occidental, lo cuestiona y lo transforma para adecuarlo a nuestras realidades y características. Es decir que la tarea de reescribir y resignificar los clásicos europeos se relaciona con la necesidad de reivindicación de la propia identidad, la creación de una expresión latinoamericana y el sostenimiento de una autonomía intelectual que se independiza de las imposiciones colonialistas.

Soledad Blanco, en su libro *Reseña, canon y tradición* (2018), realiza un exhaustivo repaso al problema de los clásicos europeos y el canon literario, y las discusiones que estos asuntos suscitaron entre escritores y académicos de Estados Unidos y Latinoamérica a fines del siglo XX. Respecto de nuestro subcontinente, expresa:

En Latinoamérica, a fines de siglo XX se dio también una fuerza inusitada a la discusión sobre el canon, en general, y sobre el canon latinoamericano en particular. Discusión impulsada mayormente por los debates acerca de la identidad promovidos por la conmemoración de los quinientos años de la conquista, además de la importancia cobrada por los discursos poscoloniales. La potencia que manifestó esta discusión puede entenderse si se considera la histórica dependencia colonial (política, económica y/o cultural) que tuvo Latinoamérica a lo largo de su historia respecto de diferentes metrópolis. El cuestionamiento del canon occidental, en tanto modelo impuesto, se relaciona con una profunda necesidad de auto-reivindicación, reconociendo la diversidad hacia el interior del continente, liberado de la imagen colonizadora blanca y occidental (p. 52).

Si hablamos de reescrituras de los clásicos, es innegable que uno de los autores más abordados es el inglés William Shakespeare, centro del canon occidental según Harold Bloom (2006). Sus obras, que tocaron temas candentes de la Inglaterra Isabelina, siguen siendo material propicio

para explorar nuevas lecturas que presenten temas, problemáticas y vivencias típicamente latinoamericanas; por lo tanto, se convirtieron en un dispositivo eficaz para una infinidad de reescrituras, adaptaciones, versiones y reapropiaciones de todo tipo y en diversas manifestaciones culturales. Su valor y potencial como fuente de nuevas lecturas y nuevas resignificaciones parece ser inagotable.

## La Lady Macbeth de Shakespeare

*La tragedia de Macbeth*, de William Shakespeare, aparece por primera vez en el Folio de 1623, denominado First Folio. Fue representada en 1610, pero se considera que la escritura de la misma se remonta a 1606.

Lady Macbeth, esposa de Macbeth, es un personaje de vital importancia en la trama de la tragedia ya que, hasta la ascensión al trono de Macbeth, es el personaje más fuerte de la obra, el que despierta y moviliza la ambición de su marido y lo convence y manipula en los momentos de duda. Sin embargo, es un personaje secundario en la obra, aparece solo en algunas escenas en cuatro actos y termina muerta a mitad de la obra.

Sus escasas apariciones en la tragedia bastaron para convertirla en uno de los personajes femeninos con mayor peso en la literatura de Occidente, está instalada en el imaginario colectivo como una figura mítica, la de la mujer que incita al hombre al mal y a la perdición.

En este sentido, Lady Macbeth puede considerarse una mujer fálica; este término, que proviene del psicoanálisis, hace alusión a aquellas mujeres que encarnan características que tradicionalmente han sido atribuidas a los hombres o, como postulan Tellez y Verdú (2011):

Mujeres que en el reparto binario de cualidades masculinas/femeninas (raciocinio frente a sentimentalismo, acción frente a debilidad, control frente a caos, autonomía frente a dependencia) representan los elementos que definen lo masculino o la masculinidad. (Tellez y Verdú, 2011, citado en Rodríguez Santos, 2020, p. 67).

Así como Lady Macbeth posee rasgos de la mujer fálica, se pueden encontrar en ella algunos atributos propios de la *femme fatale*. Desde este arquetipo se analizará al personaje en este trabajo.

Según Jung, los mitos son la expresión del inconsciente colectivo y este se manifiesta a través de los arquetipos, imágenes que pasan de generación en generación y van conformando el inconsciente colectivo.

Como postulan Saiz Galdós, Ruiz y Álvaro Estramiana (2007):

Las relaciones que el concepto de inconsciente colectivo puede mantener con el de representación social (Moscovici, 1961/79, 1984, 1998) son diversas. En primer lugar, de manera semejante, ambos conceptos definen un aspecto de la realidad social compartido. Es decir, trascienden la dimensión personal, para reflejar conjuntos de ideas, conocimientos e informaciones que son comunes a todos los sujetos (p. 147).

El personaje de Lady Macbeth ha recorrido más de 400 años en el imaginario colectivo, configurándose como una figura que se podría considerar una variante del arquetipo de la *femme fatale* y estableciéndose en la representación social como el modelo de la mujer ambiciosa y manipuladora.

Si bien Lady Macbeth no encaja en algunos rasgos de la *femme fatale*, sobre todo los relacionados con su aspecto físico o su sexualidad, de los que no se habla en la obra de Shakespeare- aunque en las palabras de Duncan al hablar de Lady Macbeth puede observarse una alusión a su belleza- no son los aspectos exteriores del arquetipo de la *femme fatale* los que interesan en este trabajo sino los rasgos psicológicos de este tipo de mujeres “por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad” (Bornay, 1990, p.115).

Frialdad e incitación al mal que encontramos reiteradas veces en Lady Macbeth, por ejemplo:

¿Qué bestia ha sido pues la que te hizo revelarme esta empresa? Entonces, cuando osabas hacerlo, eras un hombre; si fueras más de lo que entonces eras, hoy serías más hombre [...] He dado de mamar y sé qué tierno es el amor al niño que amamanto: pero habría arrancado mi pezón de entre sus encías desdentadas, mientras él me sonreía en la cara, y estrellado sus sesos, en el caso de haber jurado hacerlo, como tú juraste hacer esto. (Shakespeare, 2012, p.752)

Ciertos motivos asociados a la imagen de la *femme fatale* permiten también identificarla con Lady Macbeth. En este sentido, Bornay explica que “el animal emblemático por excelencia de la mujer será la serpiente” (Bornay, 1990, p.298).

La víbora aparece en el discurso de Lady Macbeth, pero también sus actitudes se pueden relacionar con este animal.

Lady Macbeth: ¡Oh! ¡Que el sol no vea nunca ese mañana! Mi señor, tu semblante es un libro en que los hombres pueden leer cosas extraordinarias. Para engañar al mundo has de

mostrarte como el mundo: lleva la bienvenida en tus ojos, tus manos y tu boca; muéstrate a él como inocente flor; sé la serpiente que se esconde en ella. (2012, p.748)

Al igual que una serpiente, Lady Macbeth inyecta en su marido el veneno de la ambición desmesurada de poder, se muestra como una mujer fría, capaz de asesinar a sus propios hijos si los tuviese y manipula a su marido a través de su discurso.

Al principio de la obra es una mujer fatal, capaz de incitar a cometer un crimen para alcanzar el poder. La ambición de Lady Macbeth es superior, al principio, a la del mismo Macbeth, aunque después él la supere y ella caiga en la locura y el suicidio. En los primeros dos actos él es un títere de su mujer que planifica el asesinato del rey y la coartada con los guardias y que es capaz de hacer que otro, Macbeth, mate por ella.

### **Teatro de la posdictadura**

Griselda Gambaro (1928) es una escritora y dramaturga argentina con una extensa trayectoria. Escribió cuentos, novelas y obras de teatro que le valieron el reconocimiento del público y de la crítica y numerosos premios. Un rasgo característico de su dramaturgia es el compromiso ético-político con la realidad argentina.

*La señora Macbeth*, escrita en 2002 y estrenada en 2004 es, como su nombre lo indica, una reescritura de *Macbeth* de Shakespeare desde el personaje femenino como protagonista principal.

No solo Lady Macbeth asume un rol protagónico, las tres brujas también encuentran en esta reescritura un lugar diferente. Esta obra nos acerca, desde la voz de las mujeres, a una reflexión sobre el proceso vivido en nuestro país a partir de la posdictadura.

Esta interpretación es posible teniendo en cuenta que una parte del teatro de Gambaro se inscribe en el Teatro de la Posdictadura, por las temáticas que toca y por su compromiso social y político en los diferentes momentos de la historia argentina.

Sobre este tema, Jorge Dubatti (2014), postula:

(...) el Teatro de la Posdictadura opera como un constructo memorialista (Dubatti 2006a, entre otros trabajos). Esos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos [...]

En la Argentina los muertos habitan la conciencia de los espectadores de la Postdictadura, y el teatro y otras formas artísticas se encargan de invocarlos (Dubatti, 2014, p. 2).

La elección de *Macbeth* que hace Gambaro como hipotexto de su reescritura no es arbitraria, la obra de Shakespeare resalta por su carácter político, su reflexión sobre el abuso de poder y la ambición desmedida del ser humano, lo que permite un diálogo constante con el presente, con el tema de los gobiernos dictatoriales, con la opresión y las zonas oscuras de la naturaleza humana.

Ha sido abordada en numerosos estudios, entre los cuales cabe destacar a Grisby Ogás Puga (2006), Sharon Magnarelli (2009) y Susana Tarantuviez (2012). De todas ellas se retoman y sistematizan aquí los análisis sobre la relación entre mujer y memoria, y mujer y poder. Resume Tarantuviez (2012):

Así como ciertos personajes femeninos de Gambaro asumen una lucha heroica contra los abusos del poder, (...) otro conjunto de sus personajes femeninos conforman un amplio universo de mujeres sometidas a la autoridad despótica de un hombre. Estos personajes sufren diversos tipos de maltratos físicos y psicológicos, (...) Sin embargo, algunos de estos personajes femeninos se rebelan contra el autoritarismo y devienen agentes de la rebelión contra la arbitrariedad del poder. (...) En cambio, en la producción posterior de Gambaro, específicamente en las obras escritas durante la primera década del siglo XXI, aparecen personajes femeninos totalmente contrapuestos a las heroínas de sus obras anteriores, (...) Estas mujeres del teatro más reciente de Griselda Gambaro conforman un grupo de «antiheroínas», pues portan una axiología negativa y encarnan algunos de los más cuestionados estereotipos de género. Se trata de seres egoístas o crueles, que se complacen en su vanidad. (pp. 14-16)

En la reescritura de Gambaro se respeta la acción dramática de *Macbeth*, pero todo se va narrando desde la voz de los personajes femeninos, la carta que Macbeth le envía a su mujer, la llegada del rey Duncan y su posterior asesinato, el crimen de Banquo y la aparición de su espectro para enloquecer a Macbeth, la historia de Macduff y el asesinato de su familia y, por último, la muerte de Lady Macbeth, escena con la que finaliza la obra de Gambaro.

La única presencia masculina que aparece en la obra es el fantasma de Banquo, innovación que presenta Gambaro en su reescritura; pero, los

personajes masculinos, que detentan el poder, aparecen continuamente en la obra a través de la voz de los personajes femeninos.

Sobre este tema, Alba Saura Clares (2016), postula:

(...) en un texto que se construye desde la visión femenina, aunque terriblemente impregnada del discurso masculino. Con esta fórmula, Gambaro nos está introduciendo a la vez en la mirada del cómplice, de quienes niegan la represión del opresor, en la compleja psicología de aquellos que aceptan y justifican la violencia de los agentes de poder. (p.152)

Gambaro utiliza fragmentos del hipotexto de Shakespeare, sobre todo los parlamentos de Macbeth, pero es en los de la señora Macbeth donde se aleja de la Lady Macbeth shakesperiana y donde se va construyendo la tragedia del personaje y deconstruyendo el arquetipo que esta representa.

## **La mujer y el poder**

Esta interpretación fuertemente contextualizada (vinculada directamente con la última dictadura cívico-militar argentina) deviene de una significación más amplia de la obra, en la que se vincula la relación entre la mujer y el poder. Pasados más de 20 años de democracia, sin mujeres en los cargos ejecutivos superiores, Gambaro se pregunta acerca de la relación de las mujeres con el poder, y particularmente sobre la mujer EN el poder. Como se puede observar en una entrevista con *La Nación*:

- ¿Cómo te imaginás a la mujer en el poder?
- Hay mujeres que tienen y han tenido poder acá y en el mundo, pero que no siempre han sido buenos ejemplos. El hecho es crear un poder propio, distinto del masculino. Por lo general imitan el poder masculino. La cuestión sería crear un espacio inédito de poder, un espacio político distinto, como el de las Madres de Plaza de Mayo o las Abuelas. Pero será un largo camino a recorrer. Creo que eso pide mucho esclarecimiento sobre lo que es el poder, lo que significa, los peligros, la propia ambición.

En la obra de Gambaro el personaje principal es “la señora de”, carece de nombre propio y también de voz, es su marido el que habla constantemente a través de ella. A diferencia de Lady Macbeth, quien sólo aparece en los dos primeros actos de la tragedia de Shakespeare, la señora Macbeth ignora sus propios deseos y su propia ambición, son solo las de su marido.

Al cuestionar a las brujas el haber predicho a Macbeth su futuro como rey, les dice:

Lady Macbeth: [...] Dijo Macbeth: no seguiremos adelante con esto, y me miró como si yo fuera su cómplice. Pero yo no había pronunciado palabra.

Bruja I: No importa estar muda, señora. Es conveniente. Él te dirá a su hora las palabras que quiere escuchar y aumentará su amor por vos porque tu lengua será un espejo de su lengua. (Gambaro, 2004, p.35)

Un poco más adelante Lady Macbeth afirma:

[...] lo amo, a él, tan cobarde como para tener miedo de mis palabras y ponerme solo las suyas en la boca.

Y la Bruja I le contesta:

Ya las aceptaste, señora mía. No tendrás más remedio que pronunciarlas. Harás tuyas sus intenciones. ¿Acaso no vives *para él*? ¿Acaso...no deseas ya la muerte del rey Duncan *por él*? (p. 37)

Así, la obra de Gambaro modifica el tema principal de la tragedia de Shakespeare y lo dirige al sometimiento de la mujer y de su voz, un sometimiento en cierta forma consentido por la víctima y que la lleva a la complicidad. A través de sus parlamentos se puede observar cómo el personaje de la señora Macbeth se construye y se destruye a la vez, tratando de encontrar la salida a la disyuntiva entre tener una voz propia o identificarse con la voz de su opresor.

La Lady Macbeth de Shakespeare representa un tipo de mujer ligada al poder, perteneciente a la nobleza, su esposo puede aspirar a ser rey de Escocia y ella, por lo tanto, su reina, y eso es lo que moviliza su desmedida ambición. De la misma manera, la señora Macbeth estaría representando también a un tipo de mujer que se mueve en esferas de poder, a una cierta clase social, económica o políticamente unida a la clase dominante o al gobierno de turno. Teniendo en cuenta esto, es entendible que el dilema de la señora Macbeth sea hablar, encontrar su propia voz, no callar más o perder ese lugar de poder o privilegios; porque el silencio, no tener voz propia es, además, lo que se espera de ella en la clase social a la que pertenece.

Si bien, para la época de la dictadura militar en Argentina, el feminismo llevaba un buen tiempo modificando la vida de las mujeres y sus

derechos, la conciencia feminista no era igual para todas las clases sociales. Como postula Correa Londono (2019):

El feminismo, no obstante, no tuvo el mismo impacto en la clase alta que en las media y baja argentina. Si para la primera de las tres los cambios han sucedido con más lentitud, el siglo XX ha sido testigo de avances muy significativos y acelerados para las otras dos (debido al marcado enfoque histórico en la lucha por mejorar las condiciones de vida de las mujeres que trabajan en la industria). Las necesidades económicas y la participación de las mujeres en el ámbito laboral han conllevado un importante cambio de paradigmas en las clases media y baja. (p.164).

La señora Macbeth, entonces, actúa bajo los paradigmas o estereotipos de género esperables para una mujer de su clase social en esa época, una mujer abnegada, que acompañe a su marido y no cuestione o, mejor dicho, no hable ni piense por sí misma. Este rol queda claramente expresado por la señora Macbeth cuando dice: “su compañera zapato, su compañera manto que se pone y se quita, su corona menor” (2004, p.29).

### **De la sumisión a la complicidad**

En este dilema que se le presenta en la obra, en la tragedia personal de ser la mujer del asesino, la señora Macbeth, a través de su discurso, justifica las acciones de su marido, así como una parte del pueblo argentino justificaba y justifica los crímenes de la dictadura o guardaba un silencio cómplice ante los mismos:

Lady M: ¿Por qué tanta dureza? Es fácil decir no a un postre, a una bebida. ¿Pero a un crimen? No seré yo quien los acuse. No querían el crimen pero eran carne blanda ante el deseo. Y siempre la víctima se ofrece como prostituta, no sabe sino tentar al asesino [...] Se ofrecen, putas del dolor. (2004, p.19)

Lady M: Y vos Macbeth, tampoco me mires. Lávate las manos, cambia tus vestiduras por las ropas de dormir que justificarán tu inocencia, recupera el sueño que asesinaste. No estés tan pálido que no hay castigo para los poderosos... siempre encuentran razones. O sea: yo lo ordené-el crimen-porque era necesario por el bien del estado, o no lo ordené y alguien osó asesinar por cuenta propia. Y si aparecen en una zanja o en el río, de esa acción soy inocente porque mi poder

no lo ordenó. (*Ríe*) ¡Ya sé hablar como vos, Macbeth! ¿No merezco una recompensa? (2004, p.78)

Justificar los crímenes, culpabilizar a las víctimas, relatos terribles que remiten a la dictadura y a un discurso que siguió y sigue presente en la postdictadura, el nefasto “Algo habrán hecho” que marcó una época y una ideología en nuestro país:

Lady M: No fue Macbeth, no fue de Macbeth la idea, fue Duncan quien movió el puñal en la mano de Macbeth y lo dirigió a su pecho para que el puñal lo atravesara. ¡Mátame, mátame! (2004, p.39)

Como ya se dijo, el único personaje masculino que aparece en la obra es el fantasma de Banquo. El diálogo que mantiene con Lady Macbeth nos remite a los desaparecidos de la dictadura, los cuerpos insepultos, torturados, negados por muchos como Lady Macbeth niega el asesinato de Banquo:

Banquo: No me tragaré el mar ni un precipicio. Resido en una zanja, la cabeza hendida por veinte profundas puñaladas, la menor de las cuales bastaba para darme muerte. (2004, p.48)

Lady M: No lo asustarás. No me asustarás a mí. Los espectros no hablan, aunque muevan la cabeza. No sé qué magia negra me obligó a escuchar tus palabras y te reanimó, cadáver. ¿O estás vivo y te disfrazaste de muerto? Tené cuidado porque es un disfraz que no se arranca. (2004, p.50)

La negación del asesinato de la familia de Macduff que hace Lady Macbeth es otra forma de mostrar la negación de la sociedad argentina de los crímenes de la dictadura:

Lady M: ¿convincientes? Tan poco lo fueron que no alcanzan realidad ni me tocó sortilegio ni magia si las hubo. Mucha imaginación se necesita para creer en esos crímenes. ¿Dónde están los cadáveres? ¿Dónde la sangre? (2004, p.70)

El juego metateatral en el que las brujas actúan el asesinato de la familia de Macduff con Lady Macbeth como única espectadora, lleva a reflexionar sobre los niños robados durante el proceso militar. Si bien están hablando del asesinato de los hijos de Macduff, la utilización de la expresión “*tocados*” y el uso de la cursiva en esa palabra, remiten a otro de los horrores de la dictadura: la apropiación ilegal de bebés.

Lady M: ¡Y ahora Macduff y la mujer de Macduff y sus hijos!  
¡No lo creo! [...] Podrá ser cruel con sus iguales, pero jamás  
tocará Macbeth el cabello de un niño. Sabe que si toca a un  
niño será rechazado hasta por el mismo infierno.

Bruja 1: Oh señora, no exageres. Los niños son *tocados* desde  
antiguo. (2004, p.61)

## Hacia una nueva voz de las mujeres

La señora Macbeth, como ya se dijo, no posee un deseo propio, pero, en algunos momentos de la obra este deseo trata de emerger en su discurso, sin embargo, ella lo ahoga y lo reprime:

¿Quién soy? ¿Cuál es mi naturaleza? ¿Acaso soy un hombre  
y sólo llevo vestidos de mujer para que mi aquiescencia se  
finja lícita, natural y con este disfraz de mis vestidos acom-  
pañe, sin sonrojos de hombre, sin orgullo de hombre, el poder  
de Macbeth? ¿O soy mujer y aun siendo mujer deseo el poder  
de Macbeth, que si fuera mío no habría sido diferente al suyo?  
La *yo misma* lo sabe. ¡Oh, qué terror! Ahí está, con aires de  
extranjera. ¡Esa yo misma se olvidó de mi amor por Macbeth!  
(p.73)

Este personaje, que se va construyendo a partir de la disyuntiva plan-  
teada anteriormente, elige al final y decide acallar su propia voz, acepta  
ser cómplice de su marido, de la voz opresora.

Sus palabras en la escena sexta así lo confirman:

Esa yo misma solo vive si reniega de Macbeth. (*Ahuyenta con  
los brazos*) ¡Fu, fu! No voy a hacerlo. Que se vaya esa extran-  
jera que estuvo siempre ausente y a quien se le ocurre apare-  
cer ahora. ¡Fuera, traidora a Macbeth!...No te dejaré hablar  
(2004, p.74).

La reflexión final a la que lleva la obra de Gambaro con la locura y la  
muerte de Lady Macbeth es que el silencio encubridor, la negación o la  
justificación que ella hace de los crímenes de su marido, aunque lo haga  
por amor, la vuelven cómplice y a la vez culpable de esos crímenes. De la  
misma forma que el silencio, aunque sea por temor, o la justificación de  
los crímenes de la dictadura militar también vuelven a la sociedad cóm-  
plice de los mismos.

Así, a pesar de ya no ser la *femme fatale* del texto de Shakespeare, ins-  
tigadora de los crímenes cometidos por su marido, la señora Macbeth se  
erige en un personaje también culpable, no por acción sino por omisión,

por callar, por no tener voz y aceptar la de otro, en resumen, ser su cómplice.

Las palabras finales de las brujas arrojan una luz de esperanza ante tanto silencio y encubrimiento:

Bruja 1: Si hoy es el mañana, te diré sin veneno, que **vendrán mujeres tan reinas como vos pero sin la razón turbada.**

Bruja 2: Reinas pobres, reinas mendigas.

Bruja 1: Delante del palacio, se amontonarán para gritar (*grazna como lo hacía Lady Macbeth*) ¡Macbeth! ¡Macbeth! Que vivirá Macbeth aún.

Lady M: ¿Mi Macbeth...¿Vivirá?

Bruja 1: ¡Oh, tonta, tonta! ¡Con el último aliento aún lo invoca! En el mañana, **esas sabrán que es un grito de furia.** ¡Macbeth! ¡Macbeth!, contra el tirano la furia... (2004, p.85)

De esta manera, la obra se cierra con un nuevo vaticinio de las brujas, el empoderamiento de la voz de las mujeres, como las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo, que levantan la voz en contra de la tiranía, por la verdad, la memoria y la justicia.

Una nueva voz de las mujeres, voces que ya no callan, que no repiten o imitan los modelos de poder masculinos sino que, entre tanto silencio y olvido, levantan su voz para traer la memoria del pasado, para que no sea más negado y para que no se repita y, aunque falte mucho camino por recorrer todavía, como postula Griselda Gambaro en la entrevista anteriormente citada, más mujeres vayan encontrando sus propias voces y una forma propia- y distinta- de ejercer el poder.

## **A modo de conclusión**

Las reescrituras de las obras clásicas de la tradición occidental (en el caso de este trabajo, la de William Shakespeare) se presentan como una forma de fundar nuevas interpretaciones, propiamente argentinas y latinoamericanas.

*La señora Macbeth* de Griselda Gambaro se apropia de los tópicos del *Macbeth* de Shakespeare y los reactualiza, los resignifica generando un nuevo caudal de significaciones que van desde las palabras a un imaginario colectivo.

Como postula Helga Finter (2006):

El teatro se convierte aquí en un teatro de la memoria de los sistemas significantes que producen la imagen de nuestro universo; pero ya no es la memoria de una cantidad finita de

elementos de saber, sino una memoria que intenta ordenar los restos de sus recuerdos, convertidos ahora en huellas, saliendo del cruce entre las percepciones conscientes e inconscientes, por medio de la desarticulación de los sistemas de significantes y sus combinaciones. (p.86)

Las dos figuras femeninas del texto shakesperiano, Lady Macbeth y las brujas, figuras odiadas y malditas, son las que toma Gambaro como protagonistas de su texto, pero no reproduce los arquetipos tradicionales que estas representan sino que, a partir de ellas, y sobre todo de Lady Macbeth, “la señora”, construye una política sobre un tema maldito: los crímenes de Estado, los desaparecidos, la complicidad ante esos crímenes de una parte de la sociedad y la relación entre la mujer y el poder.

El arquetipo de mujer fatal, de mujer perversa y manipuladora que encarna Lady Macbeth, se deconstruye en esta obra y el complejo proceso psicológico que se muestra del personaje apela a construir otras representaciones de la mujer en el público, alejarse de la *femme fatale* y de la mujer fálica y acercarse a una memoria propia, la memoria colectiva de un pueblo atravesado por una historia terrible y reciente.

Como comenta Dubatti (2011):

Somos nosotros, entonces, los que hacemos de Shakespeare nuestro contemporáneo. Nuestras reescrituras lo actualizan, se lo apropian, son una herramienta para potenciar la percepción del presente [...] Los clásicos son clásicos porque nos permiten construir con ellos una política de la diferencia en la que se cifran otras identidades [...] Nuestras identidades.

Así, la reescritura del *Macbeth* de Shakespeare llevada a cabo en la obra de Gambaro resignifica su hipotexto y genera nuevas interpretaciones, nuevas lecturas y reflexiones que ponen de manifiesto el poder de la literatura y del teatro como acontecimiento cultural y político.

## Referencias

- Blanco, M.S. (2018). *Reseña, canon y tradición literaria. Aportes teórico-metodológicos para el abordaje de las revistas culturales*. San Salvador de Jujuy: AveSol.
- Bloom, H. (2006). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Calvino, I. (2012). *Por qué leer a los clásicos*. Madrid: Siruela.

- Correa-Londono, J. (2019). *Dialéctica de la Otrredad: Texto, Contexto e Intertexto en Tres Reescrituras Shakesperianas de Uruguay, Argentina y Chile*. [Tesis Doctoral, Arizona State University]. URI: <http://hdl.handle.net/20.500.12424/3873261>
- Dubatti, J. (2011). Teatro comparado, reescrituras, política de la diferencia, potenciar la percepción del presente. *Palos y Piedras*, 19. <http://www.centrocultural.coop/revista/19/teatro-comparado>
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performance*, 9(14), pp. 6-29. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4459>
- Finter, H. (2006). *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Gambaro, G. (2004). *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Magnarelli, S. (2009) Refiguring Shakespeare: Griselda Gambaro's "La señora Macbeth". *Letras femeninas*, Vol. 35, N° 2, 2009, 37-63.
- Ogás Puga, G. (2006) Intertexto literario y político en La señora Macbeth, de Griselda Gambardo: Conciencia, memoria y olvido en Argentina. *Te-lón de fondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral; Bs.As., 2006, vol. 2, 10 – 21.
- Rodríguez Santos, J. M. (2020). Más allá de las mujeres fálicas: subversión del rol de género en ficciones audiovisuales del siglo XXI. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (4), 64–78. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.004>
- Saiz Galdós, J.; Fernández Ruiz, B. y Álvaro Estramiana, J. L. (2007). De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. *Athenea Digital*, (11), 132-148 (primavera 2007). <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n11.385>
- Saura Clares, A. (2017). De la dictadura a la posdictadura: variaciones de Macbeth en el teatro argentino. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, (3), 143-160. <https://revistas.uam.es/philobiblion/article/view/7850>
- Shakespeare, W. (2012) *Tragedias completas*. Buenos Aires: Losada.
- Tarantuviez, S. (2012). Heroínas y antiheroínas en el teatro de Griselda Gambaro. *Teatro XXI. Revista del GETEA, XVIII(32)*, 9,14-20.

# Por el camino de las Ofelias

Fernanda Escudero  
Universidad Nacional de Jujuy

## Presentación: motivos

Varios estudios literarios actuales están virando hacia aquellos personajes que destacan del resto por su espíritu antiheroico. A su vez, esta búsqueda tanto literaria como teórico-crítica, permite a varios investigadores encontrar en el camino a esas mujeres antiheroicas que representan papeles menores y/o sus acciones han sido cuestionadas a varios niveles, al punto de su degradación con respecto de los demás personajes.

Para este estudio comparatista, Ofelia es ese tipo de personaje secundario que interesa para cuestionar y encontrar aquellas similitudes y diferencias en la dirección que toma este personaje en diferentes adaptaciones y/o puestas en escena de la obra de Shakespeare, “*La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*”.

El fenómeno de la hipertextualidad planteado por Genette incluye a la adaptación, la reescritura, la apropiación, la transposición, la condensación y la traducción, por lo tanto, la mirada a este hipotexto de Shakespeare y, en especial, a Ofelia, se enriquece en la comparación con sus diferentes hipertextos, generados a lo largo del tiempo y el espacio hasta la actualidad.

También es sostén de esta mirada comparatista aquella pregunta que se hace Blanco en su investigación: “¿*Es la crítica literaria feminista, inherentemente comparatista?*”, y cito:

Las mujeres, por su parte, al asumir la escritura, durante los siglos XIX y XX, lo hacen no tanto para subvertir ese orden, como para fundar su propia nación, su propia tierra en un páramo todavía desolado, pero que les permitiera trascender las imágenes que los autores masculinos habían generado sobre ellas (especialmente, las representaciones extremas de ángel y monstruo). (Blanco, 2022)

Para comparar estas reescrituras, el aspecto metodológico de este trabajo se basa en algunas categorías del *Esquema de análisis comparativo de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega.

## Primeros pasos: la figura de Ofelia

El personaje de Ofelia en diferentes hipertextos demuestra ciertos viajes en su tratamiento. Podemos mencionar dos ejemplos de lo que se pretende proyectar a partir de su presencia en varios lenguajes artísticos contemporáneos: una novela que se centra en ella y su versión cinematográfica<sup>1</sup>, o el trasvase de esta antiheroína en una pieza poética de corte musical de un poema de Lucas Margarit<sup>2</sup>.

Para esta última comparación, sirven de referencia otras representaciones, como la pictórica de Millais y la lírica de Rimbaud. Con ello, la representación de Ofelia ligada al mito de Narciso que construye Margarit en su poema, aprovecha los intersticios de sentido dejados por la obra original, a la vez que retoma también una tradición representacional. Así va mutando Ofelia con su imagen arquetípica de niña a mujer, de insana suicida y débil a heroína resuelta y sensual.

Este personaje femenino secundario, en su rol dramático en *Hamlet* de Shakespeare, va metamorfoseándose hasta la actualidad, a medida que también va moldeándose un nuevo feminismo, forjado desde nuevas miradas críticas a aquellos personajes que, por ser mujeres, fueron degradados o dejados de lado en su aspecto de objetos de estudio.

El caso de Ofelia se presenta en este escenario feminista y deconstruido como un *boom*, un interés inusitado por varios, tanto escritores como creadores cinematográficos, tanto actores como directores teatrales, tanto músicos como poetas y artistas plásticos.

El motivo de este trabajo es continuar indagando en estas reescrituras, adaptaciones y puestas en escena que reviven y resignifican este personaje femenino singular, e ir por el camino de las Ofelias para encontrar nuevos sentidos desde el comparatismo hasta la crítica de corte feminista.

## Corpus

La representación de Ofelia, y su simbolismo, muta con el tiempo, y las distintas reescrituras se realizan desde los imaginarios de cada época, aunque toda representación retoma las anteriores, y todas se ven condensadas, a su vez. De tal modo que el estudio de la evolución de Ofelia a lo largo de sus reescrituras y a lo largo de la historia podría decirse que se

---

<sup>1</sup> También se trata de una adaptación al cine: la película *Ophelia* (2018), escrita por Semi Chellas.

<sup>2</sup> Estamos refiriéndonos a la imagen de Ofelia que propone Lucas Margarit en su poema "*Narciso y Ofelia - agua*" (del poemario *El libro de los elementos*, 2007), y su comparación con el personaje de la tragedia *Hamlet*, de Shakespeare.

emparenta con el estudio de la evolución del arquetipo femenino construido por la mirada masculina en la historia de occidente desde el siglo XVI hasta nuestros días. En la versión que analizamos en este estudio en particular, aparece una Ofelia muy alejada de los cánones interpretativos y de un desplazamiento del protagonismo a favor de ella.

La obra de danza teatro que forma parte de este corpus a comparar, ya que se trata de un reciente hipertexto, se titula *Ofelia, un canto de amor* y fue estrenada en el año 2020. Esta reescritura o versión ecuatoriana es un espectáculo unipersonal con la actuación de Viviana Muñoz. En cuanto al texto dramático o espectacular, se trata de una versión libre de Hamlet cuya puesta en escena compila textos del director de la obra, el artista venezolano Mhars, quien trae a colación a su vez al dramaturgo alemán Heiner Müller, al poeta José Luis Garcés Maldonado y, por supuesto, al mismo Shakespeare.

### **a- Génesis de la obra**

En una entrevista realizada antes del estreno de *Ofelia, un canto de amor*, Mhars, su director y creador, comenta acerca del espíritu de la obra, surge a partir del deseo de “montar” Hamlet pero desde la danza teatro. Dado que proviene del ámbito de la danza conoce allí a la actriz Viviana Muñoz y ambos cumplen deseos encontrados: ella, trabajar con Mhars en algún montaje “comprometido” y él elige así a Ofelia de Hamlet para contar una historia de amor a través de la danza. Ese propósito permite a esta Ofelia desprenderse de su hipotexto original con más soltura que en cualquier otra adaptación y permitir a quien no conoce su origen literario disfrutar y emprender un viaje con esta mujer que luce enamorada y enajenada.

Además, el hecho de partir de la danza nos muestra una Ofelia que se compromete con la expresividad con mayor énfasis que en el hipotexto principal pero también se enfoca en la locura, cuestión que es tomada en dicho hipotexto shakesperiano.

En cuanto a la labor de reescritura que Mhars realiza para este personaje, él menciona al mismo Shakespeare, de quien toma la esencia de la Ofelia que se suicida por amor. Este matiz va sumando textos de la Ofelia de Müller, sobre todo para exacerbar la locura, y al tono lírico lo toma de los cuadernos de poemas de un compañero poeta con quien trabaja en otra obra, el escritor ecuatoriano José Luis Garcés Maldonado.

Es claro el carácter colaborativo que tiene esta obra en cuanto a su origen, en el texto dramático y en el espectacular también se presentan colaboraciones autorales.

## b- La puesta en escena

El estreno se dio en medio de una cuarentena mundial por COVID. De allí partimos con una puesta en escena distinta a la convencional y dadas las circunstancias debió ser transmitida y actuada sin público presente. La función-transmisión de *Ofelia, un canto de amor* se realizó en vivo y en directo el 12 y el 19 de junio de 2020, a las 19:30 horas, desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Un dato extra para destacar es que esta obra fue elegida entre cien obras dentro del Programa de Circulación de Obras Artísticas “Telón 2020”.

Cuando José A. Sánchez<sup>3</sup> (1992) nos advierte de cierto fenómeno en el teatro que “coincide con el diagnóstico de una progresiva invasión del lenguaje natural por el tecnológico” (p. 126), lo sucedido en la descripción del estreno, es decir, el hecho de que la obra sufrió carencias de nivel tecnológico, dio paso y dejó entrever otras formas de representación en tiempo real.

Sucede un cambio frente a la propuesta original de la obra ensayada, durante la transmisión en vivo o también conocido como *streaming*, a través de una de las plataformas virtuales, se produjo la inesperada disociación entre el origen físico del movimiento y su resultado. En la reseña de la obra escrita por el periodista cultural Santiago Rivadeneira se expresa este fenómeno:

Otro detalle por resaltar de esta puesta es la extraña bidimensionalidad / tridimensionalidad de la imagen, que en ocasiones se perdía o se difuminaba porque el medio tecnológico nunca dejó de provocar problemas de sonido, de iluminación, de seguimiento. Los organizadores, sabiamente, optaron por repetir la obra grabada en video, con un mejor manejo de cámaras y edición, a través de otra plataforma. (Rivadeneira, 2020)

Seguramente será motivo de muchos investigadores lo que se generó en el 2020 tras los confinamientos masivos y los nuevos modos de representación y cómo se vieron afectados los distintos sectores artísticos.

En la puesta de esta obra en particular, se puede afirmar que todos los signos tradicionales del teatro se vieron afectados de alguna manera. Recordemos que para Kowzan (1969) en la representación teatral todo es signo y las estéticas de la imagen en las nuevas tendencias teatrales empezaron a concebir otros lenguajes que proponen y, a la vez, propician una

---

<sup>3</sup> Es importante para comprender y analizar este tipo de puestas contemporáneas la lectura de Dramaturgias de la imagen, un estudio de Sánchez que data del año 1992, y donde ya se prefiguraban estas intrusiones de lo tecnológico en las artes escénicas.

hibridación entre lo plástico, lo performático, lo tecnológico y lo mediático, cuestión que el arte y el teatro ya se vienen realizando desde el siglo pasado bajo el nombre de experimental.

### **c- Del teatro a la danza- teatro**

Los trasvases más comunes se dan de la literatura al cine, sobre todo la obra *Hamlet* que fue llevada al cine en numerosas ocasiones. Pero, ¿qué sucede cuando el teatro adapta o reescribe un clásico? Para empezar este recorrido o camino, nos servirá tener en cuenta:

(...) a las transformaciones en la estructura temporal de la obra, la ubicación temporal puede sufrir transformaciones relevantes dependiendo de la adaptación deseada. Asimismo, el orden y la linealidad de las acciones pueden o no sufrir cambios del texto a la pantalla, con el objetivo de explicar el pasado de un personaje o darle un nuevo giro a las acciones que tomen lugar. (Sánchez Noriega, 2000: 77).

Esta obra de danza teatro centra su lenguaje corporal en el contenido humano, social, histórico y filosófico reunidos en la dramaturgia personal del coreógrafo, su propia visión del mundo. Esta puesta en escena redobla esfuerzos por sacar a Ofelia de su papel tradicional. La esencia que el director pretende resaltar en esta reescritura es que Ofelia se encuentra en primer plano frente a su ser y su locura.

Las reescrituras como esta puesta en escena proponen poner en funcionamiento nuestra capacidad de captar cada signo, que en el teatro ya son trece según Kowzan (1969) y así, en cada arte, las codificaciones se van imbricando y dando como síntesis productos cada vez más complejos en sus estructuras y en sus posibilidades de representación.

### **Hipotexto 1: sobre Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare**

La imagen de Ofelia que se desprende de la obra original posee características o categorías que conforman un arquetipo de mujer que varias reescrituras han tomado en cuenta de ella.

#### **a- Dócil criatura**

Anne Barton, en su estudio introductorio a la edición de Aguilar de 2014 de la obra *Hamlet* de Shakespeare que se cita en este trabajo, refuerza la idea de un aspecto a tener en cuenta en este imaginario sobre Ofelia, advierte que la

(...) infantil obediencia a su familia le impide proporcionar a Hamlet la clase de lealtad que incluso Miranda en *La tempestad* -que nunca ha visto a un hombre excepto a su padre- da de inmediato al joven Fernando. Miranda desobedece a Próspero y va en busca de Fernando. Ofelia, en contraste, devuelve dócilmente las cartas al príncipe y se niega a hablar con él. Cuando un alterado Hamlet, por fin, consigue llegar a su presencia, ella permanece inmóvil observándolo con aterrorizado silencio y luego corre inmediatamente a contárselo a Polonio. En el tercer acto, sin hacer preguntas, permitirá que la utilicen como un peón contra él. (Barton, 2014: 28).

## b- Suicida y no-mujer

Este aspecto está directamente relacionado a las creencias religiosas condenatorias de todo aquel o aquella que atente contra su propia vida, en el caso de Ofelia todo aparenta ser un suicidio.

HAMLET: ¿De quién es esa fosa?

SEPULTURERO: Mía, señor...

HAMLET: ¿Para qué hombre cavas esta sepultura?

SEPULTURERO: No es para un hombre, señor.

HAMLET: Pues, bien ¿para qué mujer?

SEPULTURERO: Tampoco es para una mujer.

HAMLET: ¿Pues entonces qué es lo que ha de enterrarse ahí?

SEPULTURERO: Un cadáver que fue mujer; pero ya murió...

Dios la perdone.

(V. 1, p. 223)

En este fragmento se ve la estigmatización con la que carga el presunto suicida, tanto que la cuestión de género, si es mujer o un hombre, no vale después de la muerte por suicidio, solo se trata de un ser indigno.

En la escena 7 del acto IV, la reina Gertrudis anuncia que Ofelia "incapaz de sobrellevar su propia angustia, subió a un árbol de sauce, la rama se rompió y cayó en el arroyo y allí se ahogó" (IV, 7, p. 215). Esta visión que se tiene de Ofelia como débil y de lento accionar es la que quedó en el imaginario popular. Incluso en un capítulo de Los Simpsons<sup>4</sup> se parodia a Ofelia mofándose de su falta de luces y carácter errático: en su entrada,

---

<sup>4</sup> Fragmento del capítulo 283 de Los Simpsons, "Cuentos de dominio público" perteneciente a la temporada 13. Disponible en: [https://youtu.be/nXxMqv9\\_KX0](https://youtu.be/nXxMqv9_KX0)

ella exige ser la loca de la obra por sobre Hamlet, canta una canción sin sentido y se arroja por la ventana.

Así como a Ofelia se la presenta buena, ingenua, virgen, loca y suicida, no olvidemos que frente a ella tenemos otro personaje, la mala. Es Gertrudis una mujer calculadora, adúltera y promiscua. Ella, por supuesto, muere asesinada: nunca se le ocurriría poner fin a su vida por su propia mano. Comparamos dos mujeres en una misma obra que se presentan antitéticas y, a su vez, conforman arquetipos contrapuestos del siglo XVI y del XXI.

Es tal vez este aspecto el que quede para siempre en el imaginario popular acerca de este personaje: locura y suicidio, condimentos melodramáticos que se repiten en varias producciones para el logro de este efecto de sentido frente a la figura femenina y su sensatez.

Estos fragmentos mencionados son los que dan pie al hipertexto de Mhars en esta nueva versión: el suicidio de Ofelia y el tratamiento de la locura.

### **Hipertexto: sobre Ofelia en *Ofelia, un canto de amor* de Mhars**

Ofelia danza mientras utiliza la siguiente línea: “las fotografías de los hombres que amé y me usaron” (Rivadeneira:2020). Los movimientos que la acompañan se acoplan a una expresión de la locura en modo de danza. En esta obra se puede hablar de anacronismo, porque el tema de Ofelia en esta versión es una pregunta, ya que ella aparentemente es como un espectro, alguien que vuelve de la muerte.

#### **a. Organización del relato:**

¿Dónde reside la contundencia del personaje Ofelia en este hipertexto? Viviana Muñoz, la intérprete/creadora y Mhars, el director, se apropiaron de los textos de Shakespeare, Heiner Müller, Mhars y poemas de José Luis Garcés Maldonado<sup>5</sup>, para construir ese juego del aparecer (y de roles) que permite el olvido. Ofelia regresa de la muerte para representar lo aparecido. El aparecer hace surgir y lo que surge solo sirve para ocultar porque ya no hay miradas ni presencias a quienes poder reclamar.

---

<sup>5</sup> Poeta ecuatoriano José Luis Garcés, este es el link a su blog donde podemos leer algunos de los poemas tomados para esta obra: <https://joseluisgarces.wordpress.com/tag/poesia-literatura-espanol/>

## **b. Supresiones:**

Como se trata de una obra de danza-teatro, las supresiones se dan en todos los niveles del relato, es decir, que encontraremos en comparación al hipotexto, supresiones de acciones, de descripciones, de personajes, de diálogos y también de episodios y actos completos.

## **c. Compresiones:**

Se podría decir que este hipertexto está todo comprimido, aunque lo correcto sería pensar en su género, ya que tal vez esa compresión tenga su respuesta en cada movimiento, cada gesto.

En este texto espectacular, las acciones o diálogos que se leen se encuentran condensados, dadas sus condiciones de trasvase a otro sistema de signos: la danza teatro.

Podríamos aventurarnos a defender la tesis de que todo arte escénico codificado obedece a los mismos principios y se sujeta a reglas propias (diferentes hasta dentro de la misma cultura) dando por resultado la variedad estética. El trasvase de teatro a teatro-danza reduce significativamente una obra adaptada, los textos se comprimen para dar lugar a otras formas de expresión.

### ***c.1. Traslaciones:***

Por lo tanto, encontraremos todo tipo de traslaciones: de espacios, de diálogos, de acciones y/o personajes. Siempre atendiendo al género de esta adaptación, que es poner en primer plano a la aparecida Ofelia danzando y realizando movimientos que en el original no están indicados por didascalias.

### ***c.2. Transformaciones en personajes y en historias:***

Un ejemplo del cambio en el Hipertexto queda claro en las siguientes citas escogidas por Rivadeneira Aguirre en su reseña sobre el guión de Mhares: “¿Quién soy?” “Ayer, por fin, dejé de suicidarme.” “Mi efímero cuerpo”. El texto de Shakespeare se diluye aquí.

En dicha reseña, Santiago Rivadeneira Aguirre (2020) describe la puesta como una danza que se torna en movimientos convulsos, sacudidas, alargamientos y contracciones, lo que hace pensar que esta Ofelia es un cuerpo diferente, contradictorio, ese cuerpo se presenta en conflicto “no es un regreso de la muerte” sino aquello que aparece como en una dimensión distinta, donde están lo oculto y el poder mismo de la aparición. En esta historia Ofelia trasciende la vida y la muerte, y hace que nos preguntemos cuál es la anterioridad de Ofelia, su antes existencial: la apariencia de estar viva. Rivadeneira Aguirre advierte que la muerte es ahora la evidencia de

su aparecer que se expande en un espacio de disipación y de pérdida en el presente corporeizado.

Ofelia también duda, al igual que su amante en el hipotexto, está siempre más cerca del ser, una postura existencial, en el texto de Mhars: “Duda que ardan las estrellas, duda que se mueva el sol, duda que haya verdad, mas no dudes de mi amor. Solo olvido lo que sé del aparecer”. (Rivadeneira Aguirre: 2020)

Ahora comparemos las siguientes líneas de Hamlet a Ofelia en el Acto 3, Escena 1, que nos dice el hipotexto shakesperiano sobre el amor:

HAMLET: Yo te quería antes, Ofelia.

OFELIA: Así me lo dabais a entender.

HAMLET: Y tú no debieras haberme creído (...)

OFELIA: (...) ¡Oh!, ¡cuánta, ¡cuánta es mi desdicha de haber visto lo que vi, para ver ahora lo que veo!

(III,1, p. 144)

Y Ofelia le responde, en el guion<sup>6</sup> de Mhars: “El amor inconcluso, a medias. ¿Quién tiene la verdad del amor?”

En otros fragmentos Ofelia, en su canto de amor dice: “Casi te quiero, casi me quieres”, “También el amor se constituye en el olvido”, “Mientras siga prisionera en este mismo cuerpo, siempre seré tuya”.

## ¿Hipotexto 2?: Müller y su No-Ofelia: sobre Ofelia en comparación con la Ofelia de Heiner Müller

Dentro de este juego de cajas chinas que propone esta reciente puesta en escena, encontramos más de un hipotexto, siendo el hipotexto 1 la tragedia de Shakespeare y el hipotexto 2, el de Heiner Müller.

Es curioso encontrar en este camino dos hipotextos: uno en primer grado, y el otro, en segundo, puesto que ya la obra a analizarse es considerada reescritura, adaptación y/o versión libre de Shakespeare, y a su vez, aparece Heiner Müller quien toma a este último como referente para su *Máquina Hamlet*.

---

<sup>6</sup> *Ofelia: Un canto de amor* es el guión de un espectáculo de danza-teatro, un unipersonal que se estrenó en noviembre de 2019. Es una adaptación del texto original de William Shakespeare y el guión se complementa con textos del director de la obra Mhars, del dramaturgo alemán Heiner Müller y el poeta ecuatoriano José Luis Garcés Maldonado. Dicho guión no cuenta con datos de edición ya que aún no se publicó.

Müller se propuso detonar la escena cultural en una época de postguerra y nuevos órdenes mundiales; para ello, debió camuflar su estética de crítica social. Se valió del gran creador de hipertextos, Shakespeare. Se podría decir que su “máquina”, se presentó como lo que Deleuze (1980) dio en llamar rizoma, una categoría proveniente de la botánica para analizar, comprender esta obra abstracta que dispara para diferentes lados, desde las raíces del teatro y su evolución no uniforme, no lineal, y caótica, sobre todo.

También De Toro (1999) toma el término rizoma al describir tres posibilidades de escritura postmoderna: intertexto, palimpsesto y rizoma. El rizoma como procedimiento superador del intertexto y del palimpsesto<sup>7</sup>.

Por ello es que en este hipertexto no hay psicología, no hay relato, los personajes aparecen degradados, abstractos y disueltos; las didascalias son muy pocas. Todas estas características responden a un tipo de teatro en particular, con una estética propia, una dramaturgia deconstruida y que dio en llamarse teatro posdramático y posmoderno. Esta obra arremete en el campo cultural de su época por su fuerte crítica social, sin olvidar el tinte autobiográfico en donde se relaciona a Ofelia con la vida de su esposa:

OFELIA (CORO/ HAMLET). Soy Ofelia. La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada. La mujer con las venas de las muñecas abiertas. La mujer de la sobredosis. EN LOS LABIOS NIEVE. La mujer con la cabeza metida en el horno de gas. Ayer paré de matarme. (Müller, 1990: 175).

También se resaltan elementos de la cultura pop: “Mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. [...] Ver la televisión. La náusea diaria. Náusea de la cháchara precocinada. [...] Salve COCA-COLA” (1990: 179).

Toda esta impronta posmoderna y anticapitalista se acerca a los tiempos actuales donde se expresan con más énfasis posturas decoloniales y miradas feministas en las producciones culturales, por ello, su presencia incipiente en esta nueva adaptación de un clásico.

### **Algunas conclusiones**

Cuando Blanco (2022) dice que el comparatismo también es un modo de expresión del feminismo es porque podemos realizar estos caminos-recorridos de un personaje plano o secundario y registrar sus cambios a modo de evolución. En el caso de Ofelia, por ser un personaje femenino

---

<sup>7</sup> La obra *La máquina Hamlet* es, tal vez, el trabajo más avanzado de desarticulación de un texto clásico.

entendemos que este comparatismo que realizamos de su arquetipo y/o imaginario también es un modo de lectura desde el feminismo ya que estas microevoluciones de un personaje van construyéndose y mutando a medida que también van cambiando las visiones que se tienen de la mujer.

Sin embargo, todo este recorrido tras los pasos de Ofelia y a lo largo de sus reescrituras nos vuelve a llevar a su origen, a no olvidar que el personaje de Ofelia no fue concebido como una mujer sino que Shakespeare tuvo intención de dibujar el personaje de la joven doncella enamorada de Hamlet como el retrato de un tipo de mujer, de un arquetipo, desde su visión masculina del siglo XVI.

Así como la Ofelia que nos convida el cine aparenta ser una mujer que piensa por sí misma, con una buena cabeza sobre sus hombros: esto parece lo opuesto en algunos aspectos a la del Hamlet tradicional, tímida e inactiva, que debate sobre qué hacer o no. Ella, la novedosa Ofelia del cine, se hace cargo. En las versiones pictóricas vemos a la doncella en el agua y es motivo de poemas y especulaciones sobre su suicidio o sobre su calidad de mito.

Esta nueva versión es la excusa para descubrir diferentes Ofelias y, por lo tanto, diferentes mujeres frente a la misma historia. Aquí Ofelia es espectro y es denuncia, esta reescritura del personaje añade la impronta de la no-Ofelia de Müller, lo que no es poco, en su configuración, en sus diálogos.

Como pudimos leer, la puesta en escena durante el inicio de la Pandemia Mundial de COVID, dio como resultados numerosos tipos de representaciones y sobre todo, la aparición de diversos formatos virtuales. Los productores de todas las artes, los actores y artistas se vieron conmovidos por esta no presencialidad forzosa. Este plus en esta obra sumó para resaltar aún más el carácter intimista de esta Ofelia 2.0 que, no solo está para hablar de su personaje anquilosado en el tiempo, sino para cuestionar su lugar allí, en esa obra que todos leyeron y que ubicaron a las mujeres en un segundo plano.

## Referencias

Blanco, M. S. (2022) Reflexiones sobre feminismo y comparatismo. ¿Es la crítica literaria feminista inherentemente comparatista?, en Bravo Herrer y Blanco (Ed.) (*Hilaciones. Lecturas comparadas: Género(s), Viajes e Intertextualidades*. Jujuy, Tiraxi Ediciones, Universidad Nacional de Jujuy).

- Barton, Anne. (2014) . Introducción en Shakespeare, William. *Hamlet*. 1ra edición. CABA, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Rizoma (Mil Mesetas 1980)*. Ed. Minuit.
- De Toro, A. (1999). ¿Paradoja o rizoma? “Transversalidad” y “escriptibilidad” en el discurso borgesiano. En A. de Toro y F. de Toro. (Eds.), *El siglo de Borges. Retrospectiva - Presente - Futuro*. Vol. I (p. 170-200) . Vervuert.
- Genette, G. (1989 [1962]). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.  
[https://www.academia.edu/10415500/Palimpsestos\\_La\\_literatura\\_en\\_segundo\\_grado](https://www.academia.edu/10415500/Palimpsestos_La_literatura_en_segundo_grado)
- Guerra Bosch, T. (2002). Ophelia, una heroína diferente, y otras cuestiones de “Hamlet”. *Philologica canariensis* (8-9), pp. 151-164.  
[http://acceda.u-pgc.es/bitstream/10553/4196/1/0234349\\_00008\\_0007.pdf](http://acceda.u-pgc.es/bitstream/10553/4196/1/0234349_00008_0007.pdf)
- Kowzan, T. (1969). El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En T. Adorno y otros., *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila Editores.
- Margarit, L. (2007). *El Libro de los elementos*. TseTse.
- Müller, H. (1990 [1977]). La máquina Hamlet. En *Teatro escogido* 1. Ed. Primer Acto.
- Rivadeneira Aguirre, S. (22/06/2020). Ofelia, el ser y la locura. *Revista El Apuntador*.  
<https://www.elapuntador.net/articulos/ofelia-el-ser-y-la-locura-santiago-rivadeneira-aguirre>
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- Shakespeare, William. (2014). *Hamlet*. Introducción por Anne Barton. 1ra edición. CABA, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

# **Representaciones del cuerpo femenino en tres poetas catamarqueñas**

Milagros Judith Herrera  
Departamento de Letras - Facultad de Humanidades  
Universidad Nacional de Catamarca

En este trabajo presentamos una breve introducción que caracteriza el comparatismo desde la tematología (Trocchi, 2002), la crítica femenina (Arriaga Flores, 2003; Montes Doncel 2005 y Blanco, 2022) y el comparatismo contrastivo (Palermo, 2017). A continuación, en el apartado Cuerpos y representaciones sociales desarrollamos el análisis de tres textos de poetas catamarqueñas y, finalmente, arribamos a una conclusión que intenta comparar y contrastar los textos analizados. En el Anexo, presentamos los poemas completos junto a las portadas de los libros en los que se publicaron. Nuestro objetivo es interpretar las representaciones que subyacen y patentizan las subjetividades, las experiencias, la memoria social en la escritura poética femenina; particularmente en los tres poemas seleccionados.

## **Tematología, escritura femenina y representaciones sociales**

La tematología es el estudio comparado de los temas y de los mitos literarios. Según Trocchi, los temas evidencian el contacto con el mundo y las representaciones:

la tematología se coloca en un cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad (2002, p.161).

Un análisis tematológico permite advertir distintas dimensiones, es decir, la textual, la poética individual y las relaciones que se establecen entre el texto y las dinámicas “histórico-culturales e histórico-literarias” (Trocchi, 2002, p.161).

Trocchi cita la propuesta metodológica de Claude Cazale Berard, que propone tres tipos de indagaciones: la intra-textual que supone la observación del tema en un texto determinado; la inter-textual que plantea el análisis contrastivo de ese tema en diferentes textos y una perspectiva extra-textual que indaga en el sistema semiótico contemporáneo de esos tex-

tos para determinar cómo la experiencia es codificada y representada simbólicamente en una cultura. Por lo tanto, el tema es el vínculo entre texto y mundo y evidencia un sistema de representación. En este sentido, según Trocchi es un 'depósito' semántico:

Es evidente que el estudio temático no pueda evitar referirse a la realidad extratextual: el 'depósito' semántico de los temas literarios se construye sobre una matriz antropológica y psíquica para evolucionar dentro de una historia metamórfica, que continuamente se cruza con la de las ideas, la del imaginario cultural, la de las ideologías y la de la sociedad. (Trocchi, 2002, p.163).

Desde los aportes de la crítica feminista, los estudios de Mercedes Arriaga Flores (2003), Rosa Montes Doncel (2005) y María Soledad Blanco (2022) están en contacto con la propuesta de Trocchi sobre el estudio comparado de la literatura, a partir de la tematología; puesto que todos estos aportes permiten advertir las representaciones sociales y la vinculación de los textos con el mundo.

La literatura escrita por mujeres, según Arriaga Flores (2003), es una literatura producida por una minoría, ya que desterritorializa la lengua literaria, al dejar de lado los moldes eurocentrados académicos, canónicos y patriarcales. Al respecto, sostiene que "Las escritoras 'desterritorializan' los géneros tradicionales. Su escritura es herética, mixta, híbrida, móvil, tiende a ser poco canónica y aprovecha los límites entre varios géneros" (2003, p.10). Además, los planteos femeninos alcanzan una fuerza política y colectiva, puesto que están marcados por la categoría de género que pone de manifiesto las representaciones simbólicas, sociales y culturales. Por otra parte, esta escritura oscila entre dos formas de cultura: "cultura y popular, académica y amateur, consagrada y periférica" (2003, p.14).

Montes Doncel (2005) coincide con Arriaga en el sentido de reconocer a la mujer como una minoría en cuanto grupo discriminado por la hegemonía androcéntrica: "minoría en cuanto que la mujer, como el negro, el colonizado, el extranjero o cualesquiera grupos discriminados, forma parte de la otredad, constituye un Otro silenciado por la hegemonía androcéntrica, blanca, occidental o del tipo que sea" (2005, p.92). Esta estudiosa sostiene que las escritoras plantean representaciones sobre "la represión de la mujer, la rebelión de la mujer y la introducción del punto de vista femenino en los episodios amorosos o eróticos" (2005, p.91).

Por su parte, María Soledad Blanco (2022) sostiene que la escritura femenina da cuenta de las representaciones de la mujer en distintos tiempos y culturas y presenta "Respuestas que son de sumisión, rebeldía o, la más de las veces, de negociación con el sistema que las oprime" (2021, p.2).

Esta estudiosa recalca la relación entre la temalogía feminista y la teoría de las representaciones sociales y propone la contrastación de temas en distintos textos: “Entender el tema como representación implica reconocerlo dialécticamente como reflejo y creación al mismo tiempo, instituido e instituyente, social y subjetivo” (2021, p.4). Es decir que este estudio permite reconocer la realidad individual, social y cultural del género femenino en un tiempo y en un espacio determinado y reconstruir las imágenes que vehiculizan los textos sobre la mujer.

Por lo expuesto anteriormente, la categoría de representaciones sociales nos permitirá proponer una interpretación -desde una perspectiva ginocrítica- sobre cómo algunas voces poéticas construyen un aspecto de la identidad femenina, en este caso, ligado al tema de la corporeidad. El objetivo de este trabajo es interpretar las representaciones sociales sobre el cuerpo femenino en tres poemas. Sin embargo, no perdemos de vista que el tema abre la posibilidad de realizar un estudio más exhaustivo que tenga en cuenta las tensiones entre las representaciones del cuerpo femenino generadas por la historia de occidente y su convivencia (pacífica o en tensión) en la poesía catamarqueña escrita por mujeres, que será abordado en un estudio posterior.

Siguiendo a Zulma Palermo (2017), pretendemos evidenciar las acepciones, las tensiones y las contradicciones que se mueven en la sociedad y que atraviesan los productos culturales. Es decir, buscamos interpretar las representaciones que subyacen y patentizan las subjetividades, las experiencias, la memoria social en la escritura poética femenina.

Con la intención de localizar o situar el conocimiento (Palermo, 2017) pretendemos acercarnos -también- al comparatismo contrastivo y advertir cómo interactúan dialógicamente tres textos de poetas catamarqueñas contemporáneas. Indagamos en las representaciones que surgen y vehiculizan las maneras de ser, de hacer y de sentir en nuestra sociedad. Estos textos literarios están atravesados por confirmaciones, tensiones y reclamos que interpelan a la sociedad y que, además, se manifiestan en diferentes productos culturales.

Los poemas forman parte de una literatura que se identifica con la resistencia ante las distintas formas de dominación. Particularmente, en nuestro medio -Catamarca, que puede comprender, siguiendo a Walter Mignolo (1996) como nuestro locus de enunciación en cuanto define quién habla, de qué, desde dónde y por qué- emergen diferentes manifestaciones literarias en torno a problemáticas sociales, como la variedad de voces que evidencian el sufrimiento, la desigualdad y las injusticias que vive el género femenino en los cuerpos. Esto no es casual si consideramos que, en 2019, nuestra provincia presentó el mayor índice de femicidios en el país.

La literatura practicada como compromiso con la realidad, rasgo innegable en nuestro continente -y en nuestra provincia-, se convierte en una estrategia de lucha con la clara intención de cumplir un rol frente a los asuntos políticos y sociales. Creemos que el corpus seleccionado permite observar el cuerpo femenino como un espacio donde se ejercen distintos tipos de violencias, lo cual reproduce las representaciones y las realidades de un territorio geográfico como Catamarca, en un marco temporal constituido por las primeras décadas de nuestro siglo.

## Cuerpos y representaciones sociales

*Porque la escritura femenina se hace desde los bordes, desde la frontera de lo imaginario hegemónico: aun cuando se reproduzcan sus valores, sus representaciones, se lo hace desde un lugar de extranjería: la mujer (y, sobre todo, la mujer escritora) es lo extranjero en territorio de hombres.*

María Soledad Blanco

A continuación, proponemos una interpretación sobre la representación del cuerpo femenino en tres poemas<sup>1</sup>: “El hueco en la piedra”, “Cuerpo desnudo sin posesivos” y “IV” que pertenecen a las escritoras catamarqueñas contemporáneas Celia Sarquís, Vanina Reinoso y Estefanía Herrera<sup>2</sup>, respectivamente.

“El hueco en la piedra” forma parte del poemario *El hueco en la piedra* de Celia Sarquís, publicado en 2008.

El primer verso “Toda mujer es un hueco en la piedra” presenta una metáfora ontológica<sup>4</sup> (Boves Naves, 2004) que dará lugar a una serie de metáforas diagramáticas. Éstas expresan paralelismos entre el referente (la mujer) y las distintas referencias que va sumando. Todo el poema conforma una sucesión de metáforas continuas. De esta manera, adquiere relevancia el cuerpo femenino como una cavidad engendradora:

---

<sup>1</sup> Los poemas pueden leerse completos en el Anexo.

<sup>2</sup> Las poetas tienen una trayectoria literaria y son reconocidas en el ámbito cultural de la provincia. Todas participan activamente en diferentes actividades que propician la lectura.

<sup>3</sup> Este libro se inicia con Dedicatoria, Agradecimiento, Exordio. Los poemas están distribuidos en cuatro partes: Sierras de Guayamba, De las bestias y de los árboles, Etapa breve y El hueco en la piedra. Finalmente aparece el Índice. Algunas páginas están ilustradas con imágenes que representan paisajes, texturas, formas. El texto que analizamos se encuentra en la última parte del libro.

<sup>4</sup> Boves Naves (2004) propone distintas maneras de clasificar las metáforas. Una de estas contempla las formas de presentación del lenguaje. En este sentido, propone la clasificación en metáforas del ser que pueden ser ontológicas ‘presentan un concepto’ o diagramáticas ‘evidencian un esquema de relaciones entre el referente y la referencia’.

“Es el hueco en la piedra paridora  
y un círculo de pujanza  
midiendo el sexo del mundo.” (Sarquís, 2008, p. 40)

Las metáforas ponen en evidencia una red de relaciones entre mujer-cuerpo-cavidad. La mujer es “hueco”, “mortero”, “volcán”, “cueva”, “puerta”. La voz presente en el poema está en armonía con el mundo que la rodea. Hay una proximidad entre el yo y los elementos con los que se identifica y una relación de compenetración entre ellos. Un sentimiento telúrico recorre cada verso y pone en evidencia la pertenencia al espacio catamarqueño: “piedra”, “mortero”, “maíz”, “algarrobo”, “volcán”, “lavas”, “ríos”, “torrentes”, “cueva”, “fuego”, “aire”.

Por otra parte, el cuerpo femenino también es receptáculo del goce sexual:

“(…) mortero donde el maíz hace su entrega  
y el algarrobo destila su licor de aromas.”  
Es la herida y el sufrimiento:  
“Y toda mujer es un volcán de quemazones  
con lavas de lágrimas en las rabias.”  
Es el espacio de contención, de cobijo:  
“Es la cueva  
y el fuego  
que amanceba nuestra arisca crudeza.”  
Y es el legado de otro cuerpo femenino:  
“mi madre me dio la vida,  
-herencia creadora-  
en un hueco,  
en el vacío (...)”

Estas metáforas que representan el goce sexual, la capacidad creadora, el sufrimiento, la contención y la herencia manifiestan con orgullo la sensibilidad femenina y el reconocimiento de rasgos comunes entre el yo, su cuerpo y otros cuerpos femeninos. Hay una afirmación de la igualdad y de la continuidad de la existencia a partir de la imagen de oquedad que se construye por medio de las metáforas. De esta manera, la cavidad uterina y la reminiscencia de la figura materna como dadora de vida afianzan un rasgo constitutivo de la mujer. En este punto, es importante destacar la dedicatoria del libro “En memoria de mi madre”. Por último, hay una relación entre el plano semántico y el plano gráfico, puesto que el poema visualmente juega con las oquedades a partir de la disposición de los versos y se lee sobre las curvaturas que pueden representar la imagen de un útero. Además, este texto se vincula estrechamente con el dibujo de la portada del libro, en el que se puede observar a una mujer desnuda con el

mundo en su vientre, que está atravesada por la luz y la sombra, el sol y la luna. Esta imagen evoca a la Pachamama que -en la concepción andina- recibe las ofrendas en sus huecos o bocas abiertas en la tierra.

El segundo poema que analizamos, “Cuerpo desnudo sin posesivos”, pertenece al poemario *Cuerpo desnudo sin posesivos y otros gritos*<sup>5</sup> de Vanina Reinoso, publicado en 2020.

Se inicia con un tono desafiante: “Míos sin complejos y sin silencios” que irá en crecimiento a lo largo del texto y que connota el enojo y la insumisión de la voz lírica. Por medio de una sucesión de sinécdoques de la parte (Le Guern, 1990) que designan: “el brazo”, “el tímpano”, “las piernas”, “el pelo”, “mi olfato”, “mi sexo”, “el pulgar”, “los senos”, “mis músculos”, “mis células”, “esta boca”, “esta lengua”, “los ojos”, “el útero”; la voz lírica afirma la posesión de su cuerpo. Esta voz lo exhibe y lo recorre desde arriba hacia abajo -desde el pelo hacia las piernas- y toma posesión de su propio cuerpo desde afuera hacia adentro -desde el pelo, los ojos hacia el útero- para casi gritar que se resiste al silencio, al control, a la dominación, a la entrega, a la cosificación:

“Y no me llames tuya,  
porque no soy una propiedad en venta.  
Y no me llames tuya,  
porque tus brazos me encadenan.”

En el texto se advierte una sensibilidad marcada por las relaciones de poder y por las formas de control sobre el género femenino que históricamente sellaron la opresión de la mujer. La voz lírica reclama y se revela ante las diferencias marcadas por las desigualdades de género y las relaciones asimétricas. No acepta el modelo de fémmina subordinada, impuesto por la sociedad patriarcal; por esto el verso “Y no me llames tuya” se repite cuatro veces en el texto. El enojo se reitera a lo largo del poema y se percibe en el tono conversacional con el que la voz increpa a un tú:

“Y no me llames tuya ni de nadie,  
porque soy mía desde los ojos  
hasta el útero.  
Y no me llames tuya.”

La apropiación de su propio cuerpo -parece una paradoja- implica la libertad para decidir sobre el goce, la reproducción y el uso de su lengua, que en este caso elige enfatizar su potestad y reprochar las desigualdades:

---

<sup>5</sup> Este libro presenta: Agradecimientos, Contenido (Índice), Prólogo y a continuación los poemas que están acompañados por dibujos de artistas plásticas.

“Y esta boca si no quiere no te besa.  
Y esta lengua sí blasfema.”

Este comportamiento es irreverente porque desacata las imposiciones. Su cuerpo está desnudo -como sugiere el título y la serie de sinécdoques- puede gozar y sentir cuando lo decida, sin moldes ni ataduras. Este poema es un grito más dentro del poemario, pues todo el libro denuncia los mandatos sociales que -durante siglos- ubicaron a la mujer en un lugar subalterno.

Por último, la imagen que acompaña al poema, realizada por Lu Libertina, presenta una mujer desnuda, con su pelo en libertad, sobre un fondo de color lila que se relaciona con los movimientos feministas. Esto intensifica el sentido del poema, ya que este color elegido por el Colectivo “Ni Una Menos”, representa la lucha de las mujeres y el reclamo de este movimiento y de gran parte de la sociedad que repudia el feminicidio.

El tercer poema que analizamos forma parte de *Desnuda*<sup>6</sup>, poemario de Estefanía Herrera, publicado recientemente, en 2021 y lleva por título “IV”.

Este poema es la voz de una mujer que se ha liberado totalmente de los mandatos sociales y que desde el primer verso siente orgullo de su cuerpo y de su sexo:

“Hembra que se desnuda y goza  
que suda deseo  
versos  
y misterios.”

Las metáforas ontológicas (Bobes, 2004) y las sinécdoques de la parte (Le Guern, 1990) descubren un cuerpo desnudo que siente placer:

“Amalgama de cicatrices en su instinto y en su pubis,  
olivas en la mirada, miel en sus pechos.  
(...)  
Amasijo de sonrisas impúdicas  
de manos derrocadas, de vulva que leuda placer.”

El cuerpo femenino se transforma en una mezcla tan cotidiana como el pan. Aunque no lo nombra, las metáforas “amasijo” y “leuda placer” nos

---

<sup>6</sup> El libro se abre con agradecimientos y a continuación los poemas se distribuyen en tres partes: “Toda la piel es una”, “y porque cada noche tu cuerpo”, “En nombre del pubis”, - cada uno de estos subtítulos son versos de otros poemas-. Finalmente, aparece el Índice. “IV” se encuentra en la última parte del libro.

permiten hacer esta interpretación. Entonces, el crecimiento y la repetición del goce es -para la voz lírica- un alimento. Esta voz siente un erotismo tan natural y alejado del pecado -concepción cristiana impuesta para el género femenino- que puede acercar por medio de una paradoja lo virginal y lo profano: “Virgen que dibuja herejías en su cuerpo”.

El poema también presenta una voz disruptiva que rechaza las imposiciones sociales:

“hembra que ya no calla ni murmura,  
que grita y gime,  
que grita y gime,”

El adverbio “ya” marca una ruptura, un cambio de rumbo. Esta voz, ya no acepta la sumisión, se rebela y goza; por esto el verso “que grita y gime” se reitera -a propósito- cuatro veces en el texto.

Por otra parte, la voz no pierde de vista la opresión sobre la mujer:

“Sísifa cuya piedra son los rostros de sus hermanas  
muertas,”

Estos versos manifiestan un reclamo por un sufrimiento que parece interminable y que marca con el femicidio el destino trágico de tantas mujeres. Resuena la mitología griega, pero en femenino: “Sísifa”. Esta manera de nombrar es otra forma de disrupción y propone una nueva interpretación del mito, lo contextualiza y lo acerca a la realidad social y cultural. El sufrimiento circular que representa la condena de Sísifo es actualizado y resemantizado en el poema para denunciar la problemática de las mujeres, cuyo sufrimiento, también, es eterno. Además de este reclamo, los versos evidencian la “sororidad”, la alianza y la hermandad entre pares. Así, “Sísifa” sufre en su cuerpo su dolor y el de otras mujeres.

Como mencionamos antes, el erotismo recorre todo el libro y lo sella con energía y vivacidad. Tanto en el libro como en el poema, este rasgo se presenta gradualmente en ascenso; quizás por esto, este es el texto con el que culmina el poemario. Los últimos versos del texto evidencian esta progresión:

“Yegua desbocada  
deseante, doliente, bacante,  
amante de todos  
y de ninguno.”

A la largo del texto la “hembra” se ha convertido en “amalgama”, “virgen”, “amasijo”, “Sísifa” y finalmente en “yegua desbocada”, que connota potencia, fuerza, locura. Estos sentidos se refuerzan con la mención de la

figura mitológica griega de las bacantes, que se asocian al desenfreno y a la excitación. Así, esta mujer ya es indomable, se ha liberado de las riendas y de los frenos, no acata órdenes ni control. Es decir, rompió con los mandatos sociales y se entregó al goce desenfrenado. Por lo tanto, la voz lírica asume el desacato total de los estereotipos impuestos para el género femenino.

El corpus analizado permite mostrar las representaciones del cuerpo femenino en la literatura reciente de Catamarca como un espacio donde se ejercen distintos tipos de violencias, lo cual está en relación con el acontecer social e histórico de la provincia. Para respaldar esta línea de sentido, proponemos fragmentos de otros poemas que manifiestan inquietudes y reclamos similares: “Sin título I” de Karina Tapia, publicado en *Andalgalá Pucará de las Letras: antología. Grupo literario y artístico Tantanakuy* y “Mi sexo no es mi intelecto” de Mercedes Chasampi, publicado en su poemario *De cosas rotas* (2020).

En “Sin título I” de Karina Tapia, nos encontramos con un yo que atraviesa el dolor, la perplejidad, el sufrimiento, el ahogo, la vergüenza y la incompreensión:

“Los pétalos de mi piel se ennegrecieron de repente...  
La lluvia no me limpia...  
El dolor se me hace pechos, cintura y cadera estrujados (...).”

Los versos encarnan a la mujer cuyo cuerpo ha sido mancillado, ultrajado física, emocional y socialmente. Entonces, aquí las representaciones sociales que se pueden leer son las del cuerpo femenino como una parte del yo que ha sido degradada, ensuciada; que provoca dolor, soledad y vergüenza:

“¡¡Me revuelco en mi dolor, en mi asco, en mi angustia solitaria!!”

En el poema de Mercedes Chasampi, el cuerpo femenino es motivo de vergüenza, de suciedad, de indecencia; lugar de la opresión, del sometimiento, de las imposiciones y las normas sociales:

“Cárceles de encaje y seda  
oprimen mi cuerpo.”.

Las apariencias y las heridas marcadas en la piel arrastran la memoria de siglos de dominación:

“Un elástico cruza mi espalda  
y abre mis carnes en dos. Hay una llaga en el hombro  
y al costado sobre una costilla

es mi corpiño”.

El yo lírico se distancia del “pequeño hombre” y constantemente marca la diferencia: “Mi sexo no es mi intelecto”. En este texto, la representación del cuerpo se asemeja a la concepción que dominó en la Edad Media, cuando reinaba una concepción negativa del cuerpo; pues este era instrumento de pecado, capaz de corromper el alma.

### **A modo de conclusión**

La literatura como discurso social está atravesada por las inquietudes y planteos que dan sentido al mundo en un momento histórico particular. Por esto, los poemas analizados nos permiten advertir las representaciones sociales, las subjetividades, las tensiones, las aceptaciones o continuidades y las resistencias. Además, desde la perspectiva ginocrítica, observamos la recurrencia del tema. Esto evidencia que el cuerpo femenino representa un valor que construye la identidad de la mujer y se resignifica en la escritura literaria. Por esto, fue el punto de conexión que recorrió cada análisis.

En el poema de Celia, el cuerpo femenino se complementa con el mundo que lo rodea; es creador, dador de vida. Como cavidad, alberga el goce y el sufrimiento y permite la continuidad de la existencia. En los versos de Vanina, el cuerpo es el territorio de la resistencia, es el poderío o el espacio de posesión, símbolo de la lucha y el rechazo del modelo patriarcal. En el poema de Estefanía, el cuerpo es la explosión del goce y la reivindicación del placer, representa la liberación de las ataduras sociales. El texto de Karina presenta al cuerpo como algo mancillado, humillado, dolorido. En el de Mercedes, la corporeidad es el pecado y el espacio de las heridas causadas por las normas sociales. Por una parte, los textos manifiestan el orgullo por el cuerpo femenino, por sus capacidades, por su pertenencia y dominio, por su goce. Por otra, muestran las desigualdades y desterritorializan -como sostiene Arriaga Flores- al desobedecer los moldes sociales patriarcales y denunciar las injusticias. Así, permiten reconstruir las relaciones asimétricas, las diferencias marcadas por las desigualdades de género como resultado de las circunstancias histórico-sociales y los mecanismos de poder. Además, los dos últimos poemas rechazan los modelos de feminidad impuestos. De esta manera, reproducen las subjetividades, las pertenencias, las disidencias, las ideologías y los valores que construyen la identidad femenina, en este caso relacionada con la corporeidad. Los tres textos evidencian el descentramiento del discurso, que pone en evidencia las sensibilidades femeninas acalladas y subalternizadas históricamente.

Desde una mirada temática, feminista y contrastiva, las voces líricas presentes en cada uno de los poemas realizan un recorrido individual y original que evidencia las representaciones del cuerpo. En cuanto los poemas son creaciones particulares, pero también, realizan un recorrido común porque reproducen los sentires y las ideologías frente a las relaciones de dominación, resistencia y aceptación que circulan en mundo socio-cultural, específicamente en ese mundo concebido por Soledad Blanco (2022) como **tierra de mujeres**. Este pensamiento se potencia aún más si comparamos estas voces con otras referentes de nuestro continente, por mencionar solamente algunas, recordamos a Alfonsina Storni, Idea Vilariño, Gioconda Belli, Laura Restrepo, Mónica Ojeda, Angélica Gorodischer, Selva Almada, Ildiko Nassr, Ohuanta Salazar.

La tematología posibilitó vincular los textos con el mundo. De esta manera, los poemas -como expresa Trocchi- son **depósitos semánticos** ya que evidencian un sistema de representación a través de la palabra. Por medio de ellos, reconocemos la realidad individual, social y cultural del género femenino y sus representaciones sobre el cuerpo en este contexto: Catamarca, en las primeras décadas del siglo XXI.

Esta propuesta puede conectarse con otras expresiones artísticas. Solamente para mencionar algunas, destacamos la fuerte presencia -en nuestra sociedad- de iniciativas que buscan visibilizar las injusticias vividas por el género femenino y sufridas por los cuerpos. Ejemplos de estos impulsos son los bancos rojos en las plazas -manifestación mundial- y los murales que nos interpelan en distintos puntos de la ciudad, como los realizados por Ninakerus.

Además, el comparatismo contrastivo nos permite afirmar que los poemas presentan una pequeña porción de la literatura de nuestra provincia -en torno a la temática del cuerpo- como una unidad dinámica que contempla la tríada lugar/lenguaje/tiempo. En este espacio y en este tiempo, el lenguaje con intención estética da cuenta de los intereses, los planteos, los cuestionamientos en torno a la representación del cuerpo femenino. Sin embargo, estos planteos no son ajenos a otras comunidades, pues no son exclusivos de un recorte geográfico ni temporal. Por esto, advertimos un fenómeno **glocal**, según Barcia. Es decir, los textos conforman una expresión local de un proceso global. Esto nos lleva a afirmar que la poesía escrita por mujeres en Catamarca, en las dos primeras décadas del siglo XXI, avanza en la misma dirección que los procesos de liberación femenina, iniciados en Occidente desde fines del siglo XX. En este sentido, podemos observar que el auto-reconocimiento y la auto-representación del cuerpo forman parte de ese proceso de liberación. Entonces, el orgullo y la apropiación del propio cuerpo, la anulación de tabúes, la elección de

la maternidad, la expresión del derecho al placer, el rechazo de los mandatos y los estereotipos sociales, la denuncia de la opresión y las violencias son formas de asumir y representar la liberación femenina por medio de la literatura.

## Referencias

- Arriaga Flores, M. (2003). Literatura comparada y literatura comparada en femenino. El caso de las escritoras españolas e italianas. *Estudios filológicos alemanes. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, (3).  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2285745>
- AA.VV. (2020). *Andalgalá Pucará de las Letras: antología. Grupo literario y artístico Tantanakuy*. Ediciones del Parque.
- Barcia, P. (2004) Hacia un concepto de la literatura regional. En Videla de Rivero, Gloria y Castellano, Marta Elena (Ed.), *Literatura de las regiones argentinas*, (pp.25-45) Universidad Nacional de Cuyo.
- Blanco, M. S. (2022) Reflexiones sobre feminismo y comparatismo. ¿Es la crítica literaria feminista inherentemente comparatista?, en Bravo Herrera y Blanco (Ed.) (*Hilaciones. Lecturas comparadas: Género(s), Viajes e Intertextualidades*). Jujuy, Tiraxi Ediciones, Universidad Nacional de Jujuy..
- Bobes Naves, C. (2004) *La metáfora*. Editorial Gredos.
- Chasampi, M. (2020) *De cosas rotas*. Catamarca.
- Herrera, E. (2021) *Desnuda*. Puerta Roja Ediciones.
- Le Guern, M. (1990) *La metáfora y la metonimia*. Cátedra.
- Mignolo, Walter (1996) Herencias coloniales y teorías postcoloniales. En González Stephan, B. (Ed.), *Cultura y Tercer Mundo: 1. Cambios en el Saber Académico*, (pp. 99-136). Nueva Sociedad.  
<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/22.pdf>
- Montes Doncel, R. (2005). Aportaciones a la crítica feminista. *Kañina, Revista de Artes y Letras*, Univ. De Costa Rica, XXIX, (1 y 2), pp. 89-109.  
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina>
- Palermo, Z. (2017) Diferencia epistémica y diferencia colonial. El rol del comparatismo contrastivo y de las hermenéuticas pluritópicas. *Cuadernos del Hipogrifo*, 8, pp. 7-25.  
<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2018/02/7-25-1.pdf>
- Reinoso, V. (2020). *Cuerpo desnudo sin posesivos y otros gritos*. Editorial Científica Universitaria.
- Sarquís, C. (2008). *El hueco en la piedra*. Editorial Sarquís.
- Trocchi, A. (2002). “Temas y mitos literarios”. En Gnisci, A. *Introducción a la literatura comparada*. Crítica.

## **Anexo: poemas analizados**

## “El hueco en la piedra”

Toda mujer es un hueco en la piedra,  
mortero donde el maíz hace su entrega  
y el algarrobo destila su licor de aromas.  
Es el hueco en la piedra paridora  
y un círculo de pujanza  
midiendo el sexo del mundo.  
Y toda mujer es un volcán de quemazones  
con lavas de lágrimas en las rabias.  
Es el hueco en la piedra de los ríos,  
relamido por siglos de torrentes.  
Es la cueva  
y el fuego  
que amanceba nuestra arisca crudeza.  
Y toda mujer es una puerta  
con el aire fresco abriéndose camino.  
Mortero, cueva, piedra paridora,  
volcán, puerta, vientre de los ríos ...  
mi madre me dio la vida,  
-herencia creadora-  
en un hueco,  
en el vacío...

Celia Sarquís. *El hueco en la piedra*, 2008.

# El hueco en la piedra



CELIA SARQUIS

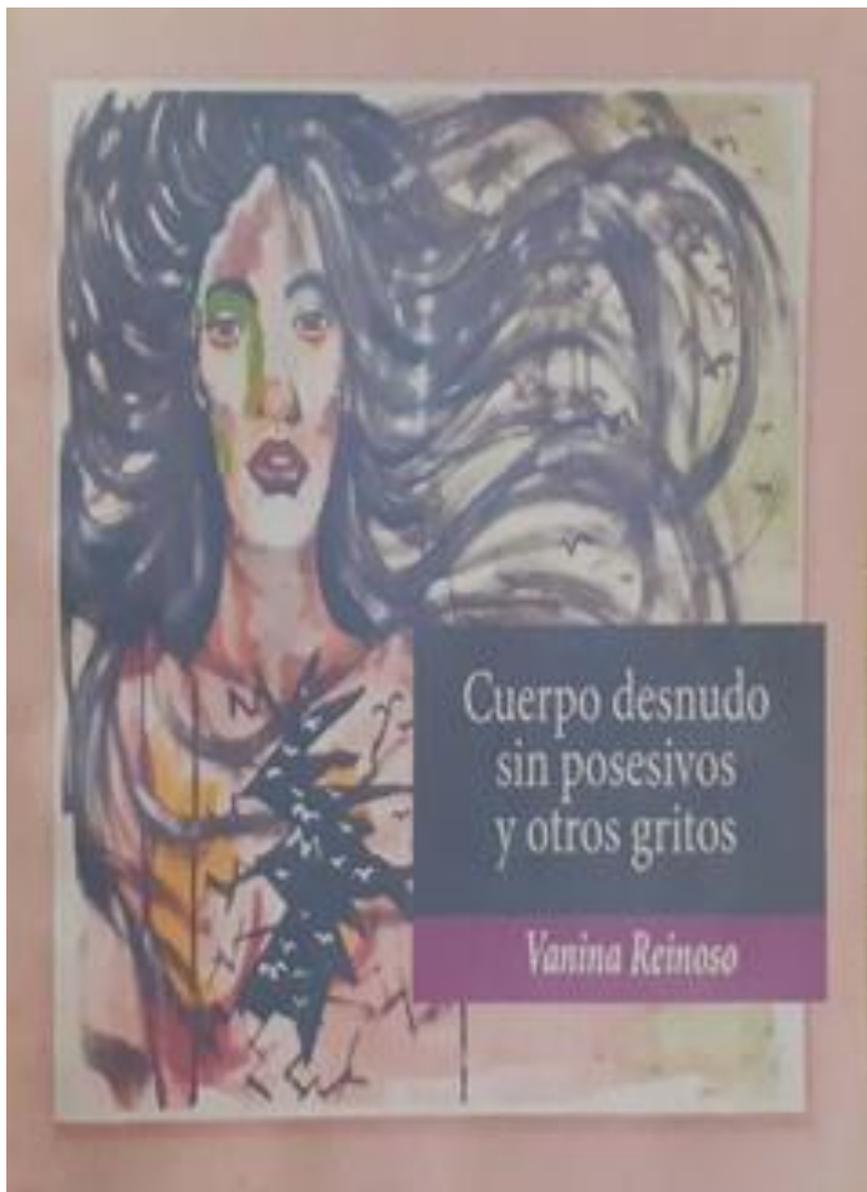
 Sarquis

## “Cuerpo desnudo sin posesivos”

Míos sin complejos y sin silencios:  
desde el brazo hasta el tímpano,  
desde las piernas hasta el pelo,  
desde mi olfato hasta mi sexo,  
desde el pulgar hasta los senos.  
No te pertenecen mis músculos  
ni mis células.  
Y esta boca si no quiere no te besa.  
Y esta lengua sí blasfema.  
Y no me llames tuya,  
porque no soy una propiedad en venta.  
Y no me llames tuya,  
porque tus brazos me encadenan.  
Y no me llames tuya ni de nadie,  
porque soy mía desde los ojos  
hasta el útero.  
Y no me llames tuya.

Vanina Reinoso.

*Cuerpo desnudo sin posesivos y otros gritos, 2020.*



## “IV”

Hembra que se desnuda y goza,  
que suda deseo  
versos  
y misterios.  
Amalgama de cicatrices en su instinto y en su pubis,  
olivas en la mirada, miel en sus pechos.  
Virgen que dibuja herejías en su cuerpo,  
hembra que ya no calla ni murmura,  
que grita y gime,  
que grita y gime.  
Amasijo de sonrisas impúdicas  
de manos derrocadas, de vulva que leuda placer.  
Sísifa cuya piedra son los rostros de sus hermanas  
muertas,  
hembra que ya no calla ni murmura,  
que grita y gime,  
que grita y gime.  
Yegua desbocada  
deseante, doliente, bacante,  
amante de todos  
y de ninguno.

Estefanía Herrera. *Desnuda*, 2021.

# Desnuda

Estefanía Herrera



PUERTA ROJA  
EDICIONES

## Sin título I

¡Sí, fui violada!  
La marea de la sangre revuelta y el olor de la leche me ensucian  
me confunden, me marean, me duelen, me desmayan.  
¡Sí, fui violada!  
¡Y no sé qué hacer!  
Callar, llorar, partir....  
Las convulsiones del pecho desgarrado ahogan mi garganta.  
El horror que tuve se reedita.  
La voz se me hace un nudo con el llanto.  
Me quiero morir...  
¡Me quiero morir...!  
Los pétalos de mi piel se ennegrecieron de repente...  
La lluvia no me limpia...  
El dolor se me hace pechos, cintura y cadera estrujados...  
¡Las manos no me alcanzan para taparme la vergüenza!  
¡¡Me revuelco en mi dolor, en mi asco, en mi angustia solitaria!!  
¿Quién me va a creer?  
¿Quién me va a ayudar?  
¿Quién me va a acompañar?  
¡La vergüenza se extiende a mis padres,  
a mis hijos,  
a mi hombre,  
a mis hermanos,  
a mi sangre toda!!!  
¿Quién me va a creer?  
¿Quién me va a querer?  
Sí fui violada...  
¡Y seguramente, la culpa la tuve yo!

Tapia, Karina (2020) en *Andalgalá Pucará de las Letras: antología. Grupo literario y artístico Tantanakuy*, Tucumán, Ediciones del Parque.

ENCUENTRO LITERARIO  
ANDALGALÁ  
XI PUCARÁ  
DE LAS  
METRAS



Grupo Literario y Artístico  
*“Tantanakuy”*

## Mi sexo no es mi intelecto

I

Cárceles de encaje y seda  
oprimen mi cuerpo  
más no me intelecto.  
Mi sexo no es mi intelecto.  
Tu sexo es tu intelecto  
pequeño hombre  
que solo buscas saciar tu sed  
con un agua que crees sucia  
y aún así te envenenas  
y envenenas  
y secas todo a tu alrededor.  
Mi sexo no es mi intelecto.  
Tu sexo es tu intelecto  
pequeño hombre.

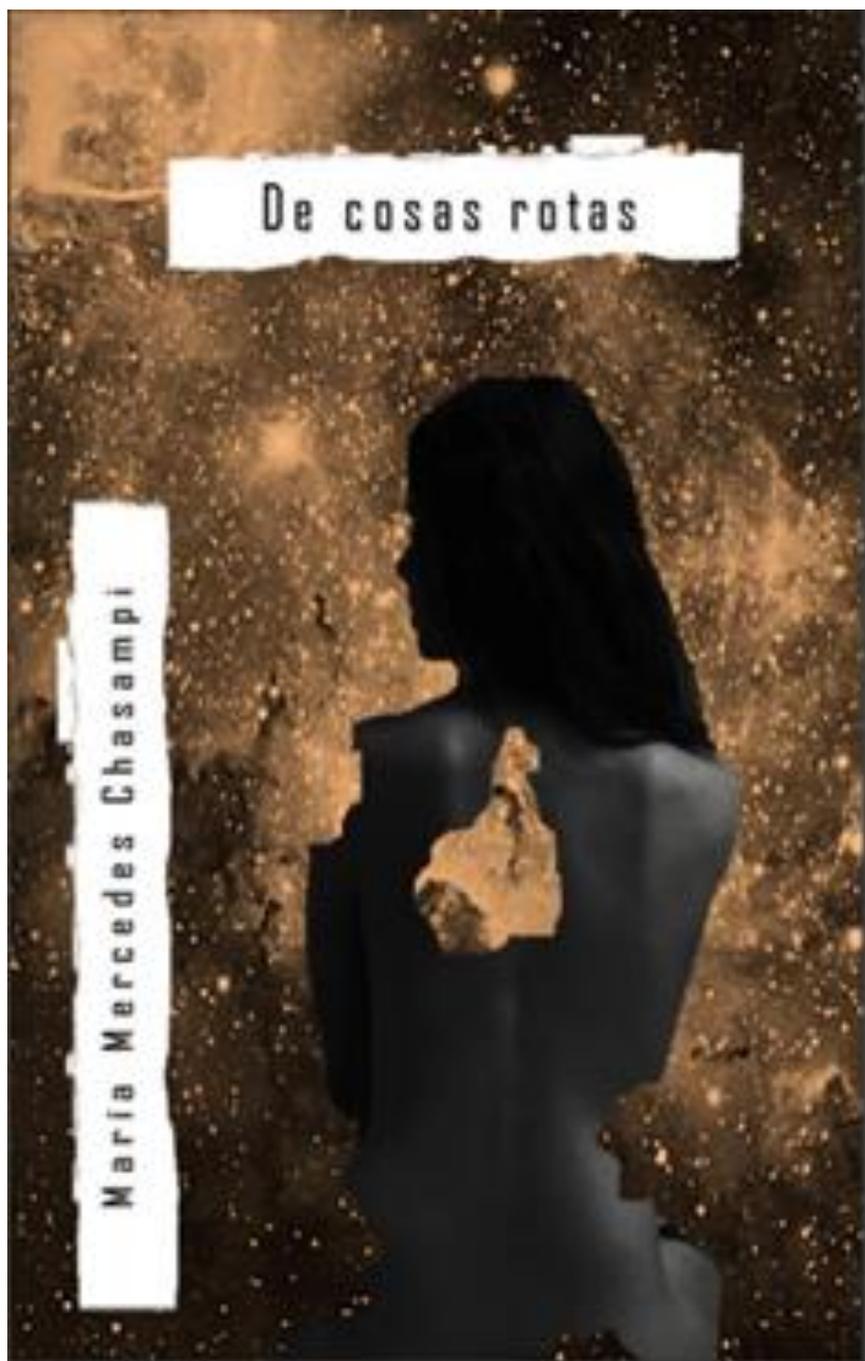
II

Un elástico cruza mi espalda  
Y abre mis carnes en dos.  
Hay una llaga en el hombro  
Y al costado sobre una costilla  
es mi corpiño  
pero no sangra, es normal.  
Pero el fino encaje queda bonito  
*mejor que andar mostrando un pezón.*  
Los pezones son pecados  
que cargan las hembras  
los encajes rojos no  
*Y además, son tan bonitos.*

III

Los trapos tapando el espanto  
de ser mujer.  
“Tapate las tetas que queda mal,  
no seas sucia.  
No ves que para eso está el encaje  
que encima es bonito”.  
Cárceles de encaje y seda  
oprimen mi cuerpo.  
“Y todavía te quejas,  
a las mujeres no se las entiende”.  
Mi sexo no es mi intelecto.

Chasampi, Mercedes. (2020) *De cosas rotas*. Catamarca.





# Amores otros que desvelan. Reescritura de *La Durmiente* de María Teresa Andruetto e Istvansch

María Elisa Santillán  
Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH)

*La Durmiente*, el libro-álbum<sup>1</sup> de María Teresa Andruetto e Istvansch, condensa en su breve historia narrativa una complejidad de sentidos que conduce a una labor crítica e interpretativa (y a una lectura) efervescente en cuanto a su relación con otros sistemas literarios y sociales. Es decir que estamos ante una obra umbral que representa una apertura para problematizar construidos y prolongados imaginarios propios y ajenos, delimitando/ promoviendo a la literatura como un campo clave en la construcción activa de potentes significados culturales (Even-Zohar, 1990; Blanco, 2018). Es así desde la presencia innegable -aunque sutil- del elemento intertextual y extranjero (Brunel, 1994), desde lo que constituye una reescritura paradigmática de los relatos tradicionales de la *Bella Durmiente*. En esa tradición recuperada y renarrada, emergen nuevas interpretaciones de la historia literaria y social que al mismo tiempo cobran valor, para ello, las representaciones acerca de las formas en que se definen las identidades en relación con terceros/as -fundamentalmente con quienes ocupan posiciones márgenes/ descentradas- y alternativas configuraciones de “lo femenino” y del ser mujer. Los sentidos que de este análisis de reescritura se desprenden, así, colaboran a perspectivas comparadas del hecho literario y se encuentran en sintonía con los actuales métodos y debates de la disciplina<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> De manera muy sintética, y a los fines de los intereses del presente trabajo, consideramos al **libro-álbum** como el género de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) que narra una historia desde la co-presencia de dos códigos distintos y complementarios: el de la escritura y el de la ilustración. Ninguno es mera réplica del otro, sino que se trata de un producto en donde el texto no se comprende en sus sentidos totales sin la ilustración y, viceversa, la ilustración demanda de la lectura del texto para la construcción de significados. El sentido literario se encuentra en el diálogo -complejo y polisémico- establecido entre palabra e imagen que requiere de un/a lector/a activo/a.

<sup>2</sup> Siendo susceptibles de trabajarse aún más, por ejemplo, en una profundización de los cruces con las ramas de la imagología, la tematología, los estudios decoloniales y los de género.

## Reescribir como despertar: reinterpretación y recreación de paradigmas

En términos categoriales, y siguiendo los desarrollos teóricos de Pedro Javier Pardo García<sup>3</sup> (2010), la reescritura implica una particular relación de hipertextualidad en donde el texto basado en el hipotexto encarna una mirada no cómica, sino seria sobre su referente literario previo, produciendo una actualización que necesariamente lo transforma (Pardo García, 2010). De todas las posibilidades o formas que puede adoptar esa transformación, nos interesa, para pensar en *La Durmiente*, aquella que responde a una intención crítica y revisionista. Más concretamente, la que habilita una lectura desnaturalizadora del texto original (o los textos, como es este caso) desde una orientación metatextual que supone una dimensión ideológico-política (Pardo García, 2010). Parte del mismo fenómeno, hablamos de una reescritura que recupera lo **ya-dicho** para **decir de otro modo** conforme una agenda programática que hace de la nueva versión una **subversión** (Pardo García, 2010) en donde se manifiesta una voluntad para revelar ideologías, imaginarios, epistemes que se hallan en tensión con un “aquí” y un “ahora”. Aspecto que mejor se explica si pensamos, como base, en la agencia de una escritura que se produce en nuevas claves y marcos de significación textual y cultural capaces de revitalizar los sentidos y dotar a la ficción de un carácter intensivo/ extensivo (Pardo García, 2010). Así, la ficción no presenta el objetivo exclusivo de visitar alternativamente una trama argumental determinada para “quedarse allí”, en el mero plano de la textualidad, sino que activa una operación de relectura que alberga el deseo de lo que Pardo García -recuperando a Moraru- señala como una real intervención en la cultura, adquiriendo el texto actualizado una naturaleza francamente extrovertida (en oposición a una posible introversión)<sup>4</sup>.

La apropiación (Pardo García, 2010) que *La Durmiente* realiza de los diferentes relatos comúnmente conocidos como los de “La bella Durmiente” puede pensarse, por todo lo dicho, como una **contraescritura** (Pardo García, 2010) que interpreta de manera oposicional aspectos nodales y fuertemente sedimentados<sup>5</sup> en los textos, a los fines de revisar las

---

<sup>3</sup> Quien recupera, desarrolla y precisa los aportes teóricos de Genette sobre la intertextualidad.

<sup>4</sup> La extroversión alude al carácter del texto basado en su agenda política, operante sobre la cultura, mientras que la introversión asocia la reescritura a una reflexividad metaliteraria (Pardo García, 2010).

<sup>5</sup> Consideramos, aquí, la pervivencia del relato a través de los tiempos y su centralidad en el terreno de las literaturas infantiles (aspecto que abordaremos al final, en tanto la destinación resulta una problemática clave para la conformación de imaginarios y subjetividades).

subjetividades contemporáneas y dar/ promover una lectura despierta, también ella, de los largos sueños en los que se hallaba inserta.

La polémica trabada por el relato analizado no reconoce, dijimos, un único referente textual como fuente –como podría ser la versión de Perrault, o la posterior versión de los hermanos Grimm, o bien la primera conocida y recopilada por Giambattista Basile en el siglo XVII (denominada “Sol, Luna y Talía”)–, sino que se trata de un debate orientado a lo que todas las versiones pre-existentes fueron consolidando: un imaginario en donde la mujer es pensada desde una pasividad que se promueve como ideal, junto con su naturaleza de objeto (y objeto de deseo) pasible de ajustarse a la voluntad incuestionable del hombre. La definición de los atributos de belleza, por otro lado, acompañan estas representaciones femeninas y no resulta en vano que el relato de Andruetto e Istvansch haya omitido el adjetivo “bella” del título. Más aún, podemos ampliar la referencia a la suma de relatos maravillosos del género infantil de igual tradición oral (retomada), en donde la mujer adquiere atributos similares (en la figura de la princesa, por ejemplo), situándonos, entonces, en el terreno de una **reescritura architextual**, que recupera modelos supratextuales (Pardo García, 2010)<sup>6</sup>.

*La Durmiente*, en su relectura interpretativa de textos e historia, discute activamente un paradigma contra el cual pretende accionar en claves ficcionales-narrativas, abriéndole paso a nuevos tiempos. Y se posiciona en un “refuncionamiento”, según Brecht desde lo desarrollado por Pardo García: “una transformación de la forma y el contenido de un modelo textual como respuesta a –al tiempo que para dar cuenta de– nuevas circunstancias culturales.” (Pardo García, 2010, p. 96). A continuación, abordaremos algunas de las cuestiones que consideramos más relevantes para delimitar esta reescritura textual como contraescritura y revisión crítica.

## **Ni hombres, ni destino. La mujer en la historia**

En los relatos tradicionales de la Bella Durmiente, siempre su nacimiento está marcado por la fortuna. En “Sol, Luna y Talía”, por ejemplo, sabios y astrónomos le revelan al gran señor, padre de Talía (por bendición), el acontecimiento peligroso y predestinado que le espera vinculado a un accidente con una astilla de lino. De igual modo, son las hadas las que, en la versión de Perrault y los hermanos Grimm, determinan con sus poderes tanto los atributos positivos del perfil de la princesa, como la marca funesta de destino de muerte con el pinchazo de un huso. En el cuento de los hermanos Grimm, además, un sapo preanuncia la llegada al

---

<sup>6</sup> “(...) reescritura architextual por oposición a textual en cuanto lo que se reescribe no es un texto sino el architexto generado por la acumulación de textos derivados de aquel.” (Pardo García, 2010, p. 91)

mundo de la Bella Durmiente; anticipa el tiempo del alumbramiento (y así se cumple). De este modo, desde el inicio de los relatos, damos con fuerzas sobrenaturales y con la rueda de la fortuna operando más allá de la voluntad humana sobre el curso vital -ya marcado- de la protagonista. Así, ninguno de los intentos de los padres por torcer la amenaza acechante del destino acaba funcionando: ni las prohibiciones de posesión de plantas de lino en “Sol, Luna y Talía”, ni la quema de todos los husos del reino en “La Bella Durmiente del bosque” de Perrault, ni el edicto mediante el cual se prohibía la utilización y tenencia de husos en la narración de los hermanos Grimm. Por el contrario, el tiempo de los acontecimientos está atado a fuerzas que trascienden la órbita de acción de los personajes.

En cambio, *La Durmiente* presenta una modificación radical en la historia, en tanto que ni el nacimiento de la princesa ni las desdichas narradas son producto alguno de la fortuna. Las hadas sólo otorgan gracias a la princesa, pero estas no determinan la dirección de los hechos. El viraje de felicidad a tragedia, en el cuento, sucede por lo que constituye otra de las transformaciones sustantivas que tiene que ver con el desarrollo de una consciencia y un sentimiento empático hacia otros personajes de la trama. Interesa, aquí, que es la princesa la que **decide** abstraerse del mundo y sostener un largo y profundo sueño.

Entonces, el relato de Andruetto e Istvansch invierte sentidos: no es la princesa quien es afectada por decisiones o causas ajenas, sino que ella misma es sujeto de acción, de la (su) historia. No es “como dicen los cuentos”, frase que se vuelve recurrente en el texto como modo de evidenciar la intertextualidad, así como forma de instaurar un atento en la lectura capaz de validar la nueva historia como historia nunca narrada: un relato que trabaja con la materia de **lo no-dicho** o **silenciado**, impugnando el contenido ampliamente difundido y tradicional previo.

No fue, **como dicen**, culpa de un hada maldita que echó dolor sobre ella, un hada que hablaba de un huso y de tener quince años y herirse la mano y quedar hechizada. No fue **como dicen los cuentos**. Lo que hubo **en verdad**, es que la princesa no solo era hermosa sino que también era buena y amaba. (Andruetto e Istvansch, 2016, p. 18. Destacado propio).

Por otra parte, tampoco esta princesa contemporánea se perfila como objeto de un sujeto masculino que representa su salvación o dota de sentidos (y prosperidad) a su vida. En “Sol, Luna y Talía”, la princesa despierta luego de que uno de sus hijos recién nacido succiona por error su dedo extrayéndole la espina de lino. Ese hijo es fruto de un acto de violación (aunque no denominado como tal, por supuesto). Allí ocurre que, mientras la princesa se encuentra encerrada en el palacio y durmiendo por

los efectos de su destino, un rey pasa ocasionalmente por el castillo donde ella reposa y se ve obligado a entrar en él en busca de un halcón que se le había escapado ingresando por una de las ventanas. Cuando el rey entra y ve a la princesa durmiendo, no resiste a la belleza y a los impulsos sexuales que le despierta, de modo que toma posesión de su cuerpo. El resultado de ese acto sexual es la preñez de la princesa, quien alumbró una niña y un niño nueve meses después, sin comprender, una vez despierta, lo ocurrido. Relatamos con cierto detalle este aspecto de la historia porque llama la atención que, posteriormente, cuando el rey retorna a verla para repetir la ocasión, al darse con sus hijos y la princesa ya despierta le relata lo ocurrido aquella vez y la joven acaba enamorándose del rey y sosteniendo un vínculo amoroso que la convierte, luego, en su mujer (cuando el rey lo dispone); situación de pareja que colma absolutamente su felicidad y vida.

El grado de pasividad y de entrega de la figura femenina (la princesa) en relación con el hombre y con las circunstancias que “le toca” vivir<sup>7</sup> es comparable a las otras dos versiones. Los finales son similares, pues en todos la dicha total de la princesa es alcanzada cuando esta contrae matrimonio con el príncipe o el rey, según la versión (quien, pareciera, la completa). En la versión de Perrault, la princesa incluso le reclama al príncipe la demora, puesto que para despertar ella lo **estaba esperando**; en el relato de los Grimm, ella despierta con el beso del príncipe, al que reacciona con dulzura, sellando un vínculo para siempre. Nada hay parecido a una resistencia (pensando, por ejemplo, que en el primer relato se consuma un acto sexual que conlleva a una gestación sin previo consentimiento) o la manifestación de una voluntad, fuerza y determinación propia, sino que la mujer cumple con los designios de la fortuna, por un lado, y con los deseos del hombre que, en los vínculos que sostiene, la objetualiza<sup>8</sup>. Por el contrario, el relato de Andruetto e Istvansch resemantiza esa figura femenina, la “da vuelta”, para circunscribirla en claves históricas: ella es hacedora de su camino y de caminos sociales, colectivos. Veamos entonces, qué implicancias tiene ser “la Durmiente” y ya no “la **Bella Durmiente**”.

### **Bello este amor *otro***

En los cuentos que sostienen el paradigma con el cual polemiza *La Durmiente*, la cualidad de belleza de la princesa se destaca. Pero, como dicen Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), se trata de un ideal de belleza

---

<sup>7</sup> Hasta convertirse, la princesa, en la mujer del rey atraviesa varios infortunios que casi la llevan a su muerte, a no ser por la intervención del rey y de otro personaje masculino, el carnicero.

<sup>8</sup> Y si bien es posible leer, en la consumación del acto sexual, la referencia al mito de la fecundidad -donde, según el mundo agrícola-arcaico, la tierra requiere de la labor del hombre para dar sus frutos- aún hay una representación más pasiva del universo de lo femenino (comparado con lo masculino).

que responde a un modelo patriarcal de “mujer ángel”: los atributos que hacen bella a la princesa son aquellos que conducen a su pasividad, a un ser contemplativo en contraposición a alguien con poder generativo, de acción. De este modo, se trata de alguien desprovisto de “propia historia”; su hacer, siempre, se vincula con el acompañar recorridos ajenos, el del hombre, por ejemplo. Tanto más, sostienen las autoras, que dicha pasividad y ajenidad en cuanto al curso histórico la coloca en los lindes de la muerte: quien no posee historia -en términos de autoafirmación- carece de vida. Por eso, en estos esquemas patriarcales, seducen -como parámetros de belleza- la inmovilidad, la palidez, la debilidad, la entrega del yo (Gilbert y Gubar, 1998).

No es de extrañar, entonces, que en todos los relatos tradicionales los dotes que recibe la princesa de las hadas buenas sean virtudes como la gracia, la discreción, la cordialidad, el alma de ángel, el baile y el canto, el tocar instrumentos a la perfección, la belleza física, la riqueza y otros aspectos que hacen al concepto de **contemplación**. Por otra parte, el hecho de que la princesa se encuentre durmiendo incrementa los deseos y la valentía de los hombres. Recordemos que en “Sol, Luna y Talía” el rey inicia el acto sexual luego de verla profundamente dormida. Del mismo modo, los príncipes, en las versiones posteriores, cobran coraje para adentrarse en el palacio deshabitado desde el relato que circula de la princesa dormida por años, en estado de absoluta quietud. El cuerpo pasivo es un llamador, una atracción que puede dar cuenta de lo que se espera, socialmente, del ser femenino y de su relación con lo masculino.

Según Gilbert y Gubar (1998), los cuentos de hadas (junto con los mitos) representan los axiomas de la cultura, entonces, se comprende que las mujeres que, en los relatos tradicionales del cuento de la Bella Durmiente, se apartan del ideal de pasividad mencionado tengan desenlaces trágicos. En dos de las versiones analizadas, hay una mujer que es sujeto de deseo y acción: la esposa del rey en “Sol, Luna y Talía” y la madre del príncipe, la ogresa, en el texto de Perrault. Tanto en uno como en otro cuento, esos personajes femeninos se definen como antagónicos en relación con la princesa, quien despierta celos y amenazas. Por eso, esposa y madre urden un plan (en ausencia del rey o el príncipe) -infructuoso- para comer a los hijos (y también a la princesa en la versión de Perrault) y para dar muerte a la princesa, quemándola en un fogón en “Sol, Luna y Talía” y colocándola en una cuba llena de sapos, víboras y serpientes en el cuento de Perrault. Este tipo de mujeres representa el poder de toda mujer, su capacidad de acción en oposición a su mandato de contemplación, pero en los textos son castigadas para consolidar el modelo patriarcal de mujer ángel:

(...) los textos patriarcales han solido sugerir que toda Blancanieves angelicalmente abnegada debe ser cazada, cuando no embrujada, por una Madrastra malvadamente asertiva: para todo resplandeciente relato de mujeres dóciles encerradas en la domesticidad, existe una imagen negativa igualmente importante que encarna la perversidad sacrílega de lo que William Blake denominó la «Voluntad Femenina». Así pues, mientras los escritores suelen alabar la sencillez de la paloma, castigan de forma invariable la astucia de la serpiente, al menos cuando esta astucia se ejercita en su propio beneficio. De modo similar, la resolución, la agresividad -características todas de una vida masculina de «acción significativa»- son «monstruosas» en las mujeres precisamente por ser «afeminadas» y, por lo tanto, inapropiadas para una vida suave e «pureza contemplativa». (Gilbert y Gubar, 1998, p.43)

Curiosamente, las autoras denominan esta contracara femenina como “mujer monstruo”, nombre que empalma con el rótulo de ogresa en la versión de Perrault. En oposición, continúa la princesa representando a la perfección el modelo de mujer ángel, porque incluso se entrega a las órdenes de las malvadas mujeres: a no ser por personajes masculinos, como el rey o el carnicero, ella hubiese muerto, puesto que ya había aceptado su destino de ser comida, quemada o arrojada a las víboras, toda una muestra de pasividad y sacrificio en extremo.

Muy diferente resulta el ideal de belleza de *La Durmiente*, que, antes que bella, sobre todo ama: “(...) la princesa no solo era hermosa sino que también era buena y amaba” (Andruetto e Istvansch, 2016, p. 18). En nuestro análisis, es muy significativo que el atributo “bella” no se halle en el título y que, también, sea solo una de las virtudes con las que la dotan las hadas al nacer, en compañía de la **bondad** y el **amor**. Es de destacar porque se produce un desplazamiento del plano de la contemplación al plano de la reciprocidad, pues el amor y la bondad conllevan el vínculo necesario entre pares. La princesa, en este relato, se define por su capacidad de amar a (y ser amada por) otros/as distintos/as. En comparación con las versiones previas, en donde la princesa mantiene distancia con el mundo exterior. Aquí su subjetividad está marcada por un crecer no solo entre sus familiares y el círculo de la realeza, sino en apertura a seres de otros estratos que la colocan de cara frente a la diferencia y a sus problemáticas. Desde esa socialización temprana en la heterogeneidad social es que posee la capacidad de amar a todos/as: padres (reyes), pajes, amas de leche, siervas, campesinos, artesanos, mendigos, hambreados (Andruetto e Istvansch, 2016).

De este modo, la durmiente no suspende su estado de conciencia ni se entrega al sueño por acción de la fortuna, sino por una **decisión propia** basada en, paradójicamente, una toma de conciencia de la situación de dolor de quienes entiende, en un alto grado de empatía, como sus pares amados. Su permanente relación con sectores marginados la conducen a salir del reino y a ampliar horizontes de sentido, una vez crecida, como modo de conocer/saber de qué realidades se construye la vida. Más allá de los límites del reino, descubre que la vida es desigualdad, violencia y agonía:

¡(...) creció escuchando a las siervas cantar sus penas (...) y viendo a los hambrientos de comida por la ventana de una torre y a los hambreados de amor por todas partes! (Andruetto e Istvansch, 2016, p. 20).

Y vio que la vida era eso: una vieja muy vieja hurgando unos restos, un niño perdido, una casa con hambre, por almuerzo unas papas. (Andruetto e Istvansch, 2016, p. 22)

Como este libro es un libro-álbum, debemos prestar atención a los sentidos otorgados por las ilustraciones que complementan el relato escrito sin duplicarlo. Desde esta perspectiva, la decisión de la princesa de dormir por años puede interpretarse como una reacción, una contestación o un buscar evadir/ escapar al mandato reservado para ella en cuanto mujer y miembro de la realeza. Por eso, no resulta casual que al inicio del relato, cuando se narra el nacimiento de la princesa, junto con imágenes tipo collage que representan hechos o escenas de familias reales o de sectores pudientes e instrucciones y recortes de periódicos vinculados a modales o valores sobre la crianza (por ejemplo, cómo cambiar un pañal, una nota sobre una cuna, el azul para vestir al varón, el rosa para una nena), aparezcan trazos que dibujan rostros felices y cortesanos, pero, también, pequeños indicios de una presencia **otra**, ajena a ese mundo mezcla de idilio y rígida norma social. Al lado del texto referido a las hadas, parece flamear una bandera LGBT y hay un recuadro que resalta de un recorte las palabras “broma”, “vía” “izquierda”, “espera”.

Más adelante, continúan profundizándose los collages cuya selección del ámbito de la cultura responde a textos que contribuyen a una clasificación binaria de los géneros y a la promoción/ consolidación de comportamientos y esferas determinadas para el ser mujer: cómo maquillarse, cómo se usan distintos tipos de ralladores, qué repasadores tener, imágenes de una miss universo y una mujer vestida con transparencias y en pose seductora sosteniendo una paloma blanca. Aspectos, todos, que conforman un ideal de belleza y un concepto de lo femenino vinculados al ámbito de lo doméstico (la maternidad, la cocina) y al cultivo de la imagen personal (de tal modo el cuerpo se asume como objeto de deseo y atracción). Pero,

aunque el trazado del ilustrador representa a la Durmiente sosteniendo una paloma y bordando, hay también lugar para la disidencia, porque comienzan a desaparecer los rostros felices que desbordaban al inicio del cuento y a dibujarse otras figuras humanas.

A partir del momento en que el texto escrito cuenta la felicidad plena de esta princesa que amaba y era amada, un poco antes de su salida del reino, las ilustraciones acompañan la peripecia que se anticipa -“(…) ya lo decían los hombres en el comienzo de los tiempos: *basta que en un cuento alguien sea feliz, para que empiece a asomar la desdicha*. Y eso es lo que pasó” (Andruetto e Istvansch, 2016, p.15)- con una tensión cada vez más evidente entre un mandato social y su cuestionamiento. Se establece, entonces, un contrapunto entre un **deber ser** y **presencias** que pueden constituir un principio de cambio de paradigma, al movilizar preguntas. Tal contrapunto se da entre el collage de textos diversos que hacen al **discurso social** (Angenot, 2015), desde donde se refuerza la idea de que la mujer debe recluirse al ámbito casero y conformar una familia en unión con un hombre<sup>9</sup>, y el trazo de la ilustración que dibuja muchas, amontonadas siluetas de sectores populares (campesinos, empleadas domésticas, minusválidos, obreros, etc.) enfurecidos, entristecidos, cansados (a los que la princesa mira directamente sin dar la espalda) y una figura de rostro severo que se abalanza sobre la Durmiente apuntándole con el dedo, como pidiéndole obediencia, al lado de una boca con dientes como piraña que se orienta hacia la princesa. Además, se incorporan fotografías de mujeres que conforman la servidumbre -en sus escenarios austeros- y que nada tienen que ver con el ideal femenino de cuerpo “perfecto”, sugerente y maquillado.

Así, mientras el texto escrito se prepara para narrar la decisión del descanso prolongado de la princesa, la ilustración va en un *in crescendo* de claves de sentido que responden a la idea de un **despertar** desde la contradicción: ¿a qué/ quiénes responde ese modelo hegemónico de femineidad?, ¿qué otras mujeres existen?, ¿de dónde proviene esa desigualdad social?, ¿qué es la felicidad?, ¿no habrá una felicidad aparente? Más aún, pensando en la toma de decisión de la princesa: ¿cómo conjugar este nuevo saber de **lo real** -como dolor, como contradicción- y el sentimiento de identificación y empatía hacia la diferencia con la posición cortesana y las expectativas sociales que pesan sobre la Durmiente? ¿Qué puede hacer ella?

---

<sup>9</sup> “La mujer vive emancipada, pero ¿es feliz?”, “A la lima y al limón, que no tiene quien la quiera... a la lima y el limón te vas a quedar soltera...” (Andruetto e Istvansch, 2016, p. 17)

Tal es su amor por el/la **otro/a**, tal la carga de dolor y responsabilidad que, entiende, sólo le restan dos caminos: o dormir o seguir mirando. Dicotomía en la que no cabe, como vemos, la posibilidad de estar viviendo a conciencia sin ver (silenciando) la otredad. Pero, ¿a dónde la colocaría el seguir mirando esa realidad, desde su posición de poder y no poder al mismo tiempo? ¿Cómo contravenir su mandato? El dormir de la princesa, en este cuento, responde a una honda situación de conflicto social y a una profunda encarnación del conflicto de la otredad en la mismidad. De este modo, la princesa atraviesa toda una **problemática de frontera**, en tanto **índice de alteridad**<sup>10</sup>.

Y si, hasta aquí, a diferencia de las versiones previas de la Durmiente, no apareció ningún aspecto sexual o de amor hacia el género opuesto ni ningún hombre de acción capaz de generar cambios narrativos sustanciales, tampoco lo hará en lo sucesivo. No habrá beso de príncipe que la despierte y, una vez más, serán los/as rotos/as y heridos/as por la historia quienes sostendrán en vida y dotarán de sentidos el futuro de la princesa.

### **Mujeres que alumbran. Emergencia y causa de lo popular**

Solo el rey y la reina esperan, como dicen los cuentos, a que llegue el príncipe a besar y despertar a la princesa. Pero como esta reescritura es una contraescritura revisionista, se descentra la imagen masculina como motor de la historia (textual y social) y se erige un nuevo agente que coloca la trama en una escritura, a la par, decolonial: el **pueblo**. Los esquemas de la modernidad continúan rompiéndose, pues no solo se cuestiona el patriarcado, como hemos analizado, sino hondamente la representación de las subjetividades y su adscripción histórica. Sectores vulnerados por años, siglos, emergen en una estridencia que rompe el (su) silencio y trastoca estructuras y la princesa se despierta con trompetas, tambores, arcabuces y cañones (Andruetto e Istvansch, 2016), que son los sonidos de una revolución. Se cuestiona, entonces, el concepto de un ser individual desde la emergencia de y el arraigo por lo colectivo; allí adonde el amor de la princesa encuentra su sitio y posibilidad de sentido histórico y trascendencia. Es en la unión a quienes conforman el grito de la herida occidental

---

<sup>10</sup> Las situaciones dialógicas (no necesariamente armónicas) entre diferencias de constitución subjetiva movilizan complejas operaciones de conocimiento y reconocimiento, produciéndose una interpelación que lleva a reconfiguraciones identitarias y vacilaciones de sentido (Bocco y Cebrelli, 2018; Cebrelli, 2012). Desde la semiótica cultural, hablamos de experiencias propias de la dinámica de la/s semiosfera/s, en donde dichas situaciones dialógicas implican, frente al encuentro con la diferencia, la puesta en funcionamiento de complejos mecanismos de traducción que evidencian las irregularidades semióticas. La situación fronteriza da cuenta, no de una concepción artificial, sino de una verdadera posición estructural y funcional en lo social, perceptible en términos de sentido y efecto, de prácticas y relaciones concretas (Lotman, 1996). Primero, dormir en la princesa; luego, veremos, el despertar.

(Revollo Pardo, 2018; Walsh, 2016) -quienes consiguen organizarse en este texto, luego del aumento de la corrupción del reino- en donde la Durmiente va a hallar motivos para constituirse. Así, se relocaliza en el centro lo que antes estaba en el margen: en *La Durmiente*, a contrapelo de lo que ocurre con las versiones previas, los/as sirvientes y/o subalternos/as dejan de responder obedientemente a quienes se encuentran en posiciones de privilegio y pasan a guiarse por sus propios impulsos y fuerzas, ganando papeles protagónicos en la trama y produciendo acciones que repercuten, exclusivamente, en sus propios beneficios e intereses, trastocando dinámicas de poder<sup>11</sup>.

En este punto, relato e imágenes vibran a la par, otorgando las últimas sobreabundantes ejemplos de recortes de mujeres que se alzaron en lucha, incluso armada, y trazados y fotografías que presentan multitudes marchando (no estáticas), escopetas y brazos en alto<sup>12</sup>. Por primera vez, la ilustración ocupa doble página sin texto, justo antes de ver a la Durmiente abrir los ojos y sumarse, en las imágenes, a una hilera, fila de personajes humildes retratados en una fuerte presencia, heroicos, como si configuraran un mural.

Las transformaciones tanto formales (de relato tradicional a libro-álbum) como temáticas (en el orden de lo diegético -narración heterodiegética- y de lo programático) y semánticas (narración que desplaza sentidos y disiente sobre las versiones previas) que opera *La Durmiente* como reescritura (Pardo García, 2010) consolidan la representación de subjetividades insertas afirmativamente en la historia (aún en pugna). Dichas subjetividades se definen siempre en relación y tensión y se encuentran libres (o debieran/ buscan estarlo) de restricciones estereotipadas o mandatos sociales que intentan cancelar sus posibilidades de acción en el curso de los acontecimientos colectivos, volviendo privativo a un solo género, el masculino, el poder generativo de lo social. Al contrario, la belleza de la mujer está dada por su poder disidente capaz de alumbrar otros mundos, tal como hacen diferentes sectores sociales históricamente marginados,

---

<sup>11</sup> La inversión de tramas y la relocalización de posiciones (de periferia a centro) hacen parte de una escritura decolonial, en la medida en que, siguiendo a Daniela Buksdorf (2015), supone el texto una respuesta cultural y estética contestataria a un sistema de representaciones y valores hegemónicos y un rescate de lo ignorado, silenciado, callado. La decolonialidad se encuentra, entonces, en la concepción de fondo de la propuesta artística (y de sus lecturas), concebida como toda una modalidad simbólico-epistémica capaz de operar -desde un pensamiento lugarizado y con dirección ético-política alternativa- en las realidades que la motivan y constituyen sus contextos de producción, buscando transformar las lógicas dependientes de poder (al hablar de “realidades que la motivan” ingresa, aquí, no solo el presente sincrónico de la obra, sino también la memoria/ diacronía que ésta recupera o permite recuperar) (Buksdorf, 2015).

<sup>12</sup> Por ejemplo, la ilustración incorpora la pintura *La libertad* y referencia, en otros sentidos (uso de colores, por ejemplo) a la Revolución francesa.

que se configuran en esta reescritura como motores y causas y no como objetos pasivos incapaces de pensamiento y de un hacer situado. Distinto a como dicen los cuentos.

## La disputa en el campo de la Literatura Infantil

Si consideramos que el libro-álbum, en tanto género, es una de las expresiones propias de la Literatura Infantil de los últimos tiempos, tenemos que considerar a esta reescritura no sólo como una apuesta a la promoción de **paradigmas otros** para concebir las relaciones interpersonales, las subjetividades y el género, sino también como una disputa por la consolidación del concepto de **literatura infantil** como “literatura sin adjetivos” (Andruetto, 2010). Si históricamente la Literatura infantil estuvo ligada a propósitos didáctico-moralizantes, conformando los textos espacios más planos para el terreno de la lectura, en tanto representaban la bajada a-crítica de valores y perspectivas para la supuesta formación del niño/a como ciudadano en potencia o como sujeto al que hay que cuidar y resguardar de determinadas temáticas para las que no se encuentra aún en condiciones de afrontar (en miradas que se condicen con la conformación en el terreno de la literatura infantil de lo que Graciela Montes llamó “los corrales de la infancia” -2001), *La Durmiente* propone una lectura absolutamente polisémica (característica a la que colabora per se el género libro-álbum) que aborda temáticas sociales de conflicto y permite problematizar lo que conformó y sedimentó, por siglos, nuestras tradiciones lectoras y sociales. Una literatura sin adjetivos sería aquella que -muy sintéticamente- se produce y se lee de la misma manera que sucede con la supuesta “literatura adulta”: apelando a lecturas críticas, a los significados múltiples y no cerrados, al trabajo con el lenguaje y al desarrollo fuerte de una estética que es capaz de no someterse a imperativos foráneos que esperan que ella sea tan solo un medio para otros fines como, por ejemplo, el mercado, perspectivas psicologizantes o didáctico-moralizantes (Díaz Rönnner, 2011).

Así, el ejercicio de reescritura supone doblemente una **discusión** con representaciones sociales, por un lado, y con maneras de pensar la literatura para las infancias, por el otro (podemos reflexionar, por ejemplo, sobre las transformaciones de “Sol, Luna y Talía” -texto que no fue originariamente concebido para niños/as- en los relatos posteriores de Perrault y los hermanos Grimm -quienes operan cambios conforme la destinación, siendo la versión de los hermanos Grimm bastante más edulcorada). Discusión que evidencia la doble condición de autonomía y heteronomía del sistema literario (Even-Zohar, 1990) y la voluntad de los autores de incidir, además de en el ámbito de la cultura a través de la puesta en valor de

**imaginarios otros**, en el terreno específicamente literario con esta resemantización del repertorio<sup>13</sup> (Even-Zohar, 1990) tradicional, susceptible de movilizar un **concepto otro** de canonización y tradicionalización (Blanco, 2018) de textos para las infancias -entendiendo a la tradición como **proceso selectivo y orientado** (Williams, 2009). Lo que significa una disputa por la representación del concepto literatura, por la definición de las propias lógicas del campo literario (Blanco, 2018).

La temática y la polémica apenas referenciada en este último apartado ameritaría otro abordaje más detenido, pero baste enunciarla en esta instancia para dimensionar la complejidad de esta reescritura verdaderamente **estratégica**, más si consideramos la posición de ambos autores que tienen en su haber, además de una vasta producción literaria, un abundante material teórico-crítico escrito sobre el propio oficio, sobre el campo de la LIJ y sobre las problemáticas específicas que atañen a la lectura como práctica social. Autores desvelados por tomar posiciones desnaturalizadas frente al hecho literario, conscientes de que se trata de un asunto nada inocente que, más que hacer dormir por las noches desde la temprana infancia, puede acompañar y conformar verdaderamente sueños. En la reescritura de *La Durmiente*, constituye parte de su trama profunda la pregunta por qué la literatura para despertar qué sociedades.

## Referencias

- Andruetto, M. T. (2010). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Comunicarte.
- Andruetto, M. T. e Istvansch. (2016). *La Durmiente*. Ed. Santillana.
- Angenot, M. (2015). ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. En *Estudios de Teoría Literaria*. Universidad de Mar del Plata.
- Basile, G. (2020). Sol, Luna y Talía. *Biblioteca de los cuentos de hadas*.  
<https://bibliotecadeloscuentos.wordpress.com/2016/02/20/sol-luna-y-talia/>
- Blanco, S. (2018). *Reseña, Canon y Tradición literaria. Aportes teórico-metodológicos para el abordaje de Revistas Culturales*. FHyCS.
- Bocco, A. y Cebrelli, A. (2018). Presentación. Otro mundo es posible. Fronteras como modos de transformar el territorio. *Dossier "Estudios de Frontera 2da parte"*. *Cuadernos de Humanidades* (29), 13-18.  
<http://humani.unsa.edu.ar/cdh/index.php/CDH/article/view/27>

---

<sup>13</sup> La noción de repertorio implica, en una comunidad, un conocimiento compartido clave para producir (y entender) un texto, así como otros productos del sistema literario. (Even-Zohar, 1990).

- Brunel, P. (1994). El hecho comparatista. En Brunel, P. y Chevrel, Y., *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI editores.
- Buksdorf, D. (2015). La reescritura como herramienta de respuesta literaria. *La Palabra*, (27), 95-106.  
<http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n27/n27a06.pdf>
- Cebrelli, A. (2012). Fronteras internas y visibilidad mediática. Identidades emergentes y territorios en disputa (1994-2011). En Lizondo, L. (Coord.), *Praxis, frontera y multiculturalidad. La comunidad en disputa*. UNSa.
- Díaz Rönner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños*. Comunicarte.
- Even-Zohar, I. (1990). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculinas de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria. En *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Ediciones Cátedra.
- Grimm, J. y Grimm, W. "La Bella Durmiente". En *Cuentos de niños y del hogar*.
- Lotman, J. (1996). Acerca de la semiosfera. En *La Semiosfera 1*. Ed. Cátedra.
- Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. FCE.
- Pardo García, P. J. (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*). En Pérez Bowie, J. A. (Coord.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Perrault, C. (2021). La Bella Durmiente del bosque. *Educ.ar portal*.  
[https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/la\\_bella\\_durmiente\\_del\\_bosque\\_-\\_charles\\_perrault.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/la_bella_durmiente_del_bosque_-_charles_perrault.pdf)
- Revollo Pardo, C. (2018). Reseña crítica sobre el concepto de Tercer espacio de Homi Bhabha: del local de la cultura hasta nuevas minorías, nuevos derechos – notas sobre cosmopolitismos vernáculos. En *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, 3, (3), 377-385.  
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/29803/23123>
- Walsh, C. (2016). ¿Interculturalidad y (de)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya Yala. Versión resumida del texto presentada como conferencia magistral en el Congreso Brasileiro de Hispanistas. *DocerArgentina*.  
<https://docer.com.ar/doc/80vv8xe>.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Editorial Las Cuarenta.

# **Viajes, exilios y migraciones**



## Lina y Charles Beck-Bernard: Notas de archivo para una historia poco contada

Adriana Cristina Crolla  
Universidad Nacional del Litoral

Un mal radical habita al archivo, afirma Derrida (1997), ya que actúa en el conjunto de operaciones de custodia, conservación e interpretación y en los modos en que se establece una relación con el tiempo, con la memoria y con el olvido.

Se trata de una *pulsión de archivo* que pretende conservarlo todo, registrar cada detalle y no permitir que ningún testimonio, documento y monumento se pierdan, conservar todo rastro, todo resto, toda huella para evitar que el tiempo los extravíe.

Pero la paradoja, como Borges lo plantea también para la Biblioteca total, es que debe ejercerse una acción contraria, la del borramiento (1974, p.469). Tal el caso de los purificadores del olvido de la Biblioteca borgueana que borran para que otros textos ocupen el espacio liberado. Aunque en la biblioteca total, este necesario oviblionismo mnemónico es inútil en su acción higienista ya que es una tentativa que lleva inexorablemente al fracaso por la acción misma de su propia proliferación: “En esta Biblioteca-Memoria, demasiado enorme para los embates humanos, cada libro es único e irremplazable y sin embargo contiene en su múltiple entidad todas las versiones y contraversiones posibles” (Crolla, 2003, p.45).

En el caso del archivo ocurre algo similar pero también diverso, porque la pasión por conservarlo todo para que la memoria persista, se enfrenta a la certeza de que no puede haber deseo de archivo sin la finitud radical de la posibilidad de un olvido. Sin la amenaza de una pulsión de muerte, de agresión y de destrucción: el archivo debe darse muerte para conservarse. Pero, además, el archivo abriga en sí la memoria de la *arkhé*, de lo primero y originario, lo arcaico y al mismo tiempo del mandato o poder de la ley. El sentido del archivo viene del griego *ἀρχεῖον* (*arkheîon*) (ayuntamiento) o sea el lugar público, o la casa, domicilio o dirección donde residen los arcontes, los magistrados que obligan y controlan el hacer de la ley. Su casa es entonces el lugar donde se conserva la memoria y la historia.

Y si en el archivo los documentos encuentran su residencia “oficial”, son los mismos arcontes sus guardianes, encargados de seleccionarlos,

distinguirlos y custodiarlos. Los arcontes, a diferencia de los autores literarios, no solo aseguran y definen la seguridad física del depósito y del soporte, sino que además se atribuyen el derecho y la competencia hermenéutica. Es decir, la de interpretar y dar valor a lo archivado, generando la tradición hermenéutica que “dice y garantiza la ley”.

Roberto Pittaluga afirma que “Una política de archivo es, en todo momento, una política sobre lo que se recuerda y lo que se olvida, una política de la memoria, una dimensión de la escritura de la historia” (2007, p.4). Michel de Certeau por su parte remarca esa acción fundacional de poner aparte lo que se quiere conservar y significar, de fundar el documento como objeto de indagación y de conservación. Distinguiéndose como dato de la masa de otros objetos, prácticas sociales y culturales que se marginan. Porque no hay que olvidar que en el mismo momento en que algo se decide conservar y entronizar, hay otro objeto que se aparta, se invisibiliza o se prohíbe.

Antes de saber lo que la historia *dice* de una sociedad, nos importa analizar cómo *funciona* ella misma. Esta institución se inscribe en un complejo que le *permite* solamente un tipo de producciones y le *prohíbe* otras. Así procede la doble función de lugar. *Vuelve posibles* algunas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes. Pero a otras las *vuelve* imposibles; excluye del discurso lo que constituye su condición en un momento dado; desempeña el papel de una censura en lo referente a los postulados presentes (sociales, económicos, políticos) del análisis. Sin duda alguna esta combinación del *permiso* con la *prohibición* es el punto ciego de la investigación histórica y la razón por la cual no es compatible con *cualquier cosa*. Y precisamente sobre esta combinación debe actuar el trabajo destinado a modificarla. (Certeau, 1999, p.81)

Las tradiciones selectivas (Williams, 2000, pp.137-142) argentinas, y las santafesinas no escapan a esta condición, ya que se ocuparon de seleccionar y poner en valor pero también de disimular, destruir, negar, invisibilizar, prohibir, fragmentar o manipular archivos y voluntades recopiladores. Y gracias a esta (des)consideración, se determinó aquello que se consideró canónico y se excluyó a los anaqueles de lo marginal lo que no se estimó valioso.

A esa operación obivlionista o reduccionista fue sometida en gran medida la historia de la inmigración en el interior de nuestro país y en lo que se dio en llamar la Pampa Gringa.

Pero según razona Raymond Williams al analizar la categoría de tradiciones selectivas, ningún sistema social o intelectual puede ser tan dominante como para ser ilimitado en su fuerza:

(...) por dominante que pueda ser un sistema social, el verdadero sentido de su dominación conlleva una limitación o selección de las actividades que abarca, de modo que por definición no puede agotar toda la experiencia social, la cual por tanto siempre deja potencialmente sitio para actos alternativos y acciones alternativas que todavía no están articuladas como institución social ni siquiera como proyectos (Williams, 1979, p.252 en Said, 2004, p.321).

Las tradiciones, como fuerzas activamente configurativas, seleccionan y discriminan. Pero también dentro de una cultura en particular, preconfiguran un presente desde donde es posible rescatar de un área del pasado y del presente, significados y prácticas operantes para recuperarlos y resignificarlos.

Desde estas acciones alternativas y laterales se entiende el desafío que hemos asumido para hacer visible lo que permanece silenciado o poco valorado. Viniendo en nuestro caso de la especialización para la enseñanza de las literaturas extranjeras, y en particular modo la italiana y la francesa, hace más de tres décadas que tomamos conciencia, gracias a la adopción de una perspectiva comparatista para el estudio de los contactos y de lo uno y lo múltiple, de la matriz extranjera que nos habita como habitantes de la Pampa Gringa.

Y al mismo tiempo de una ausencia bastante notoria de estudios sobre la literatura que la cantó e imaginó, así como una tradición de estudios hermenéuticos y de una historiografía que diera cuenta de todos sus perfiles. Otra dificultad la provoca la dispersión (ya que no valido hablar de ausencia en absoluto) de las producciones, parciales y fragmentarias, que se produjeron y se atesoran en espacios y archivos diversos y distantes.

Es por ello que debimos armarnos de paciencia y entusiasmo para ir poco a poco excavando, archivando y generando espacios de visibilización de lo encontrado. La creación hace más de una década del espacio virtual: *El Portal de la Memoria Gringa* en la webpage de la UNL, nos ha permitido generar un archivo gigante en permanente constitución y redefinición. Espacio móvil y cambiante que vamos reconfigurando y renovando, muchas veces a partir de acciones y decisiones motivadas por el azar al encontrar nuevas trazas, o por la misma necesidad, al encontrar nuevos materiales, de disponer de otra manera los materiales o modificar los mecanismos de conservación y socialización.

Un ejemplo de ello es nuestro particular posicionamiento como “arcontes apasionados” de las figuras de Lina y Charles Beck-Bernard en la historia y la literatura gringa. Pues de nuestras indagaciones y felices hallazgos de manuscritos y documentos, hemos podido ratificar en modo

fehaciente, pero también contestar supuestos erróneos que repitieron sin corroboración desde las tempranas afirmaciones de Juan Jorge Gschwind (1932-1935) y de José Luis Busaniche en las palabras preliminares a su traducción (1935).

Lina y Charles Beck-Bernard son conocidos en la historiografía santafesina y de la Pampa Gringa, por su participación en la fundación de San Carlos y por sus años de residencia en Santa Fe entre 1857 y 1862 (Lina) y 1864 (Charles).

Sin embargo, durante décadas poco se ha hablado sobre ellos. Y lo publicado durante décadas, ha sido variaciones de datos tomados de los tempranos estudios de Carlos Gschwind (1932) y del prólogo y notas brindadas por José Luis Busaniche en su traducción de 1935 de *Cinque annés dans la République Argentine* de Lina Beck-Bernard.

Hace pocos años comenzamos a traer a la luz textos y archivos a fin de poder acompañar con documentación fidedigna los estudios preliminares que incluimos a las traducciones que encaramos en el seno de la UNL: *La República Argentina* de Charles Beck (UNL, 2015), y de las tres novelas de Lina ambientadas en Santa Fe, así como tres de sus ensayos sobre preocupaciones de su activismo social. Textos que, con el título de *Lina Beck Bernard. Trilogía narrativa y ensayos*, editamos bajo el sello editorial de nuestra universidad en 2018.

Para las presentes notas retomaremos algunas de estas indagaciones incorporando otros documentos recopilados desde diferentes fuentes, los que permiten enriquecer y ampliar la trascendencia de estas personalidades, tanto para la historia local como para la labor realizada por Charles durante su gestión como Agente de Inmigración y los veinte años en que se desempeñó como Cónsul argentino en Suiza.

## **Felicidad de archivos**

Una feliz circunstancia que determinó nuestro recorrido fue encontrar en la Biblioteca del Museo Histórico de San Carlos un juego de fotocopias de los originales de tres ensayos escritos por Lina, donde justificaba con sólidas argumentaciones obtenidas en la práctica social a la que era afecta y a partir de datos obtenidos de la realidad, la necesidad de la abolición de la pena de muerte (lo que logró en el Cantón de Vaud donde residía, como respuesta a su manifiesto) y dos encendidas proclamas para mejorar la situación de las mujeres. Una referida a las condiciones de encarcelamiento y la otra proponiendo generar políticas de patronazgo para cuando eran liberadas a fin de evitar su recaída. Un juego de fotocopias de estos opúsculos había sido dejado como regalo, luego de su visita a San Carlos en 1986, por la Baronesa Chantal de Bavier de Nora, descendiente directa

de la última hija del matrimonio Beck-Bernard, Hélène, nacida en Santa Fe el 5 de marzo de 1861 y bautizada en la Iglesia Evangélica de San Carlos el 20 de abril. Dichas fotocopias estaban, al decir de la bibliotecaria, sin consultar desde su incorporación al acervo de la biblioteca. Y por tanto nos dimos a la tarea de traducir y publicarlos.

Un segundo momento de extrema relevancia fue conocer al hijo de la Baronesa, Matteo de Nora, quien no sólo se transformó en nuestro mecenas y pudimos crear el Programa de Estudios sobre Migraciones “Lina y Charles Beck-Bernard”, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral<sup>1</sup>, sino que además nos proveyó de un especialista en Suiza para completar nuestras indagaciones. Gracias al historiador Philippe Dallais del Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universidad de Zurich, pudimos acceder a documentos y textos que encontrábamos citados en los tempranos estudios de Gschwind, mencionados también por Rafael López Rosas, de muy difícil acceso hoy por el tiempo y la distancia transcurridos y su nula difusión en español.

Con esta documentación y la que pudimos encontrar en el Archivo Histórico de la Provincia, armamos los estudios preliminares que acompañan las ediciones de *La República Argentina* de Charles Beck (UNL, 2015) y el libro donde incluimos una versión traducida de *Fleurs des Pampas* y los ensayos antes mencionados, así como una interesante colección de fotos de la familia, documentos y obras pictóricas de Lina que los descendientes atesoran en la actualidad (UNL, 2018).

En el primer texto informábamos:

Charles Beck nació en Amsterdam, Países Bajos, Holanda, el 15 de abril de 1819 y murió el 6 de abril de 1900 en Lausana, Suiza. Y fueron sus padres Jerónimo Beck y Susana Brenner. En 1852 se casa con Amélie Lina Bernard, nacida en Bischwiller, Alsacia, el 10 de febrero de 1824, fallecida en Lausana el 27 de septiembre de 1888 y con certeza afirmamos que tuvieron cuatro hijas: Noémi (1854, Suiza – casada con Stoyanescó), Amélie (1855-1921, Suiza), Elisabeth (Santa Fe, Argentina, 1859-1861) y Hélène Mathilde (Santa Fe, Argentina, 1861- Lausana, 1943). Por lo que de acuerdo a esos datos, dos de sus hijas nacieron durante la estancia del matrimonio Beck Bernard en la ciudad de Santa Fe y posiblemente la muerte de Elisabeth aceleró el regreso de Lina a Suiza”. (Beck, L. en Crolla, 2015)

---

<sup>1</sup> Consultable en [http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/BECK\\_BERNARD/index.html](http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/BECK_BERNARD/index.html)

Charles pertenecía a una familia con rango nobiliario desde el mes de octubre de 1602, en que por gracia del Rey Henry IV de Francia, y en correspondencia a los servicios prestados por Sebastien Beck, Consejero de Estado de la ciudad de Basilea y embajador de los Confederados de la Liga Suiza para afianzar la alianza y amistad mutua de ambos estados, le confirió a él y a sus legítimos descendientes (tanto femeninos como masculinos) el Título de Nobleza con todas las prerrogativas inherentes al mismo. Pero era también un hombre de su época, de amplias y activas ideas progresistas, lo que se demuestra en su accionar como empresario y en sus propios escritos, como es dable constatar leyendo *La República Argentina*, uno de los libros que escribiera a su vuelta a Suiza para promocionar la migración hacia nuestro país, ocupando ya el cargo de Cónsul argentino a partir del nombramiento que le otorgara su amigo, el Presidente Mitre.<sup>2</sup>

Habiendo tomado conocimiento de que en el Río de la Plata había ricas tierras disponibles y con la convicción de poder insuflar en esos desiertos salvajes las ideas democráticas y colonizadoras del viejo mundo, imbuido y convencido de estas posibilidades, toma contacto con Aarón Castellanos, quien había firmado el primer contrato de colonización con el Gobernador de la Provincia de Santa Fe para contratar 200 familias suizas y alemanas, pioneras en la fundación de la primera colonia agrícola Esperanza en 1856. Beck compromete su compañía en la selección de las familias y en el movimiento colonizador, según lo expresa en una carta que enviara en 1864 a José María Cullen<sup>3</sup>:

Usted sabe que fue mi casa, ahora en liquidación, quien proporcionó al Señor castellanos casi todos los colonos de la Esperanza; también fui yo que traje el plantel de la colonia San José en Entre Ríos, y las demás colonias que se establecieron en varias partes (sin hablar de ésta – San Carlos – mi propia

---

<sup>2</sup> Para la publicación de este libro partimos de una versión revisada por Silvia Clément de la traducción que la suegra de Gastón Gori, Luthecia Piarrou de Campana, hiciera a pedido del escritor, gracias a la pionera acción historiográfica y sociológica que el escritor decidiera emprender a fin de contar con datos para escribir “la novela de la inmigración” que faltaba, y que fue su *El desierto tiene dueño*, donde Beck y las familias con las que fundara San Carlos son los protagonistas.

<sup>3</sup> Gobernador de la Provincia de Santa Fe entre el 1º de diciembre de 1854 hasta 1856. Estanciero rosarino, sobrino político del anterior gobernador, Don Domingo Crespo, el 13 de febrero de 1855 se hizo cargo del gobierno y fueron sus ministros Francisco Seguí y el doctor Manuel Leiva. Ordenó la elaboración del presupuesto, el primero presentado en la Legislatura para su consideración, el que resultó aprobado el 7 de enero de 1856, cuando ya estaba llegando a estas latitudes el primer contingente organizado por Aarón Castellanos en Europa y el gobierno necesitaba enfrentar oportunamente sus compromisos económico-financieros.

fundación) fueron en gran parte consecuencia indirecta de mis trabajos. (Gori, 1947, p.25)<sup>4</sup>

Juan Jorge Gschwind, historiador sancarlino radicado en Rosario, y como afirmamos, primer estudioso que se ocupa de las figuras de Charles y Lina Beck y de la fundación de San Carlos, deja ampliamente demostrada la personalidad de ambos y el cariño que profesaron por nuestra tierra, en particular Beck en su ejemplar actuación como empresario y luego como cónsul argentino en Suiza. Gschwind lee el 9 de octubre de 1932 la conferencia *Carlos Beck Bernard. Su contribución al progreso de la colonización agrícola argentina*, con motivo de su incorporación a la Junta de Historia y Numismática Americana. Allí afirma que Beck también estuvo en relación con el Dr. Augusto Brougues quien intentó colonizar la provincia de Corrientes. Pero como esta iniciativa no tuviera éxito se puso en contacto con el presidente de la Confederación, el Gral. Justo José de Urquiza, contribuyendo a la dotación de familias en colonias entrerrianas, al tiempo que se constituía en un factor eficaz en la empresa de Castellanos.

Lina por su parte, acompañó a su marido con dos de sus hijas. La familia partió de Southampton, Inglaterra, según informa en su libro de viaje, el 9 de enero de 1857 y llegaron a Buenos Aires el 15 de marzo, fecha en que deja de datar.

Menciona luego que “los días y las semanas pasan” mientras conocen y son agasajados en la metrópolis (2013, p. 58) antes de emprender el viaje hacia Santa Fe, adonde llegan en una fecha indeterminada del mes de abril. La duración del viaje en barco puede ser mensurada por la cantidad de provista:

Don Miguel nos muestra las provisiones para el viaje, reses de vaca y de cordero colgados cerca de la proa, cajas con pasas de uva magníficas que viene de Mendoza, nueces también, vino de Barcelona, que se llama vino Carlón, papas de Montevideo, tomates, aceitunas, sardinas, una provisión de pollos en una jaula, masitas, pastas de Génova, etc. Ha hecho cosas a lo grande, y salvo por la leche, vamos bien provistos. (2013, p.59)

Luego recuerda “hacia las tres de la tarde levantamos el ancla” (p.59) con viento favorable y luz suficiente para ver desaparecer lentamente la orilla y las cúpulas de Buenos Aires. El trayecto fluvial en la goleta geno-

---

<sup>4</sup> Y lo mismo, según Gori puede verse en una carta de Beck a Payret fechada el 20 de mayo de 1869.

vesa *Rey David* remontando aguas del Paraná y atravesando islas y poblaciones, es recordado por la escritora sobre todo en relación a la naturaleza imponente, por momentos salvaje y virginal que va descubriendo y que despierta toda su admiración y curiosidad. Al mismo tiempo, podemos entrever que el viaje dura unos cuantos días por la cantidad de información que brinda de costumbres y práctica de los marineros en la vida sobre la nave y en su relación con la naturaleza.

Del trayecto, lo que más destaca, son las horas de las comidas y en particular el atardecer o las noches, lo que nos permiten mensurar, aunque sin precisión, la cantidad de días que les lleva llegar a Santa Fe:

La noche está por llegar. Cenamos alegremente sobre el puente de la goleta... (p.59);

Tiramos el ancla cerca de una isla con admirable vegetación y cuyos bordes desaparecen entre las malezas de cactus, de aloe, de sauces, de bambú mezclados con lianas florecidas que tienen un aspecto encantador. Después del almuerzo... (p.60);

Cenamos temprano (...) La noche es hermosa (...) Hacia las tres de la mañana nos despertamos con un silbido particular en las velas del navío y con un viento fuerte que sacude nuestra goleta y rompe sus amarras(...) Por la mañana hemos pasado el Guazú, estamos en el Gran Paraná (p. 62);

Mientras el Pampero nos empuja con la rapidez de una flecha... Llegamos al día siguiente por la noche a Rosario... Hemos hecho cien leguas, más o menos. La noche es tan bella y el viento tan propicio que don Miguel resuelve continuar la marcha como las noches anteriores y retomamos el viaje... Al día siguiente, por la mañana, divisamos a mano derecha las barrancas de la Provincia de Entre Ríos que bordean el Paraná ... Es Diamante (p. 64).

No menciona el tiempo que tardan en llegar a la Barra de la Boca que separa el puerto de Santa Fe y el río. Pero menciona otra vez la noche que llega mientras esperan a los carromatos con caballos que les permitirían bajar a la tierra de Rincón “que separa el Paraná de la Laguna Grande del

Salado” (p.65)<sup>5</sup>. Pasan la noche esperando y a la mañana siguiente los sirgadores los empujan hasta poder llegar al puerto de Santa Fe “el más seguro del conjunto de la Confederación Argentina” (idem).

Ninguna mención de tiempo al llegar sino una primera evocación de la ciudad con sus casas moriscas y las cúpulas de las iglesias que brillan entre naranjos suntuosos y palmeras. “Echamos ancla cerca de la orilla y después de habernos despedido del buen capitán Don Miguel, nos dirigimos a nuestra casa” (p.65). Por lo que deducimos que a su llegada ya estaba dispuesto el lugar donde morarían durante los años de residencia en la ciudad.

Se sabe por una antigua fotografía de Pedro Tappa de 1862 del archivo fotográfico sobre la Santa Fe antigua del Dr. Clementino Paredes, compartida con Busaniche y que éste incluye en su traducción a *Le Río-Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine* (Busaniche, 1991 [1935]) y reafirma en una nota al pie de su estudio preliminar (p.9), que se domiciliaron en calle San Gerónimo frente a la Plaza de Mayo (por entonces Plaza del Congreso Constituyente). También sabemos que se enriquece con el panorama que le proveían las terrazas, así como de las actividades filantrópicas organizadas por las damas del Club del Orden. De las que participó sobre todo cuando Charles asume la Presidencia entre el 27 de agosto de 1860 y el 27 de febrero de 1861<sup>6</sup> y es responsable del agasajo a los constituyentes que actuaron con motivo de las reformas a la Constitución Nacional después de la Batalla de Cepeda y de los pactos del 11 de noviembre. Luego de Pavón, llega a Santa Fe el general Mitre, y el 27 de febrero de 1861 es homenajeado con un baile en el Cabildo, donde es presentado a la señora Beck-Bernard, quien luego hará una semblanza épica en *El Río Paraná*.

En nuestras investigaciones descubrimos también la relación de Lina con una entidad benéfica local. El gobernador Dn. Pascual Rosas, a dos días de asumir la gobernación propuso la creación de la Sociedad de Beneficencia de Santa Fe (luego del Hospital Cullen), con firma de decreto de fecha 12 de diciembre de 1860. Y en el archivo de esta institución se conserva la copia original de la invitación que la novel presidenta, Sra. For-

---

<sup>5</sup> La Laguna Setúbal

<sup>6</sup> El primer libro de Actas de la institución conserva las siguientes actas con firma de Chales Beck como presidente: 21 de septiembre; 14 de diciembre; 20 de diciembre y 28 de diciembre de 1860 (p..231); 10 de enero (p.214); 20 de enero (p. 215); 5 de febrero (p..216); 27 de febrero de 1861. Esta última con firma de Estanislao López por ausencia del Presidente.

tunata Sañudo de Comas cursara a Lina con fecha 26 de diciembre invitándola a ocuparse de la Tesorería. La respuesta positiva de Lina no se hizo esperar<sup>7</sup>:

Santa Fé, Diciembre 27 de 1860

A la Señora Presidenta de la Sociedad de Beneficencia Doña Fortunata S. de Comas.

He tenido el honor de recibir la nota que V<sup>o</sup> se dignó dirigirme con fecha de ayer, avisandome que la asociacion filantropica que V tan dignamente preside ha tenido a bien llamarme a su seno con calidad de Tesorera.

La intima satisfaccion con la que he visto establecerse en esta ciudad una asociacion tan necesaria como la de Sociedad de Beneficencia, me hace aceptar con gusto el cargo que se me ofrece, y si es siempre un deber de (sic) consagrar a obras de caridad cristiana el tiempo que le pueden dejar libre a una las atenciones premiantes (sic) de la familia, este deber se cambia en un verdadero placer cuando se consigue ejercerlo bajo una direccion tan ilustrada como la de V y en compañía de personas tan caracterizadas y tan simpáticas como las que forman esta asociación.

Muy agradecida a la Señora. Presidenta para (sic) sus finos conceptos aprovecho esta proporcion (sic) para ofrecerle las seguridades de mi distinguida consideracion y particular aprecio.

Dios güie à V.

Lina Bernard de Beck

La atención que puse en la lectura del documento para transcribirlo a fin de darlo a conocer a los lectores, me hizo tomar conciencia de que lo que en un primer momento pensé había sido una carta dictada, dada las lógicas dificultades lingüística de una francófona que hacía menos de tres años que residía en la Argentina, puede afirmarse casi con seguridad que es una misiva escrita de puño y letra por Lina. La conservación en este archivo de tan precioso documento constituye entonces una oportunidad quizás única de conocer su grafía y la destreza en el uso del español que había adquirido con tanta rapidez.

Me permiten sostener esta hipótesis los problemas que se detectan en concordancia gramatical y uso de preposiciones: “un deber de consagrar”; “para” en vez de “por”; la ausencia de acentuación en las palabras agudas, la utilización de tilde en forma de cedilla, la “à” acentuada con tilde grave (a la francesa) en el saludo final y la adjetivación o términos un tanto raros

---

<sup>7</sup> Transcribo la misiva en modo literal y con la tipografía que la misma presenta.

semánticamente: “personas tan caracterizadas y simpáticas”, “proporción” (quizás con el sentido de “ocasión”), etc.

## **Los archivos consulares de Charles Beck**

El 10 de diciembre de 1868 es designado por el gobierno de Mitre, Cónsul Argentino en aquel país, cargo que desempeñará hasta 1886. El extracto del Consejo Federal suizo de fecha 6 de marzo de 1869, informa:

Mr. Charles Beck-Bernard à Lausanne que le Gouvernement de la République Argentine a désigné le 10 Décembre dernier Consul en Suisse, en remplacement de Mr. Stössel à Bale, démissionnaire, a reçu du Conseil Fédéral l'exéquatur en cette qualité. (C.F. 1869, p.424)<sup>8</sup>

Hace dos años me puse en contacto con funcionarios del Archivo de Cancillería del Ministerio de Relaciones y Culto de la República Argentina. Este archivo, ubicado en el Puerto Nuevo de la capital, posee carpetas y cajas donde se conserva documentación producida por los Consulados y Representación en el exterior entre 1860 y 1920 aproximadamente.

En primera instancia se me mandó un inventario de la sección "Diplomática y Consular" y se me aconsejó revisar también las Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores para ese período. Se me proveyó de un cuadro de clasificación por si había alguna sección de particular interés y visitar un sitio que hoy en día ya no es consultable.

En el inventario había una SECCIÓN ADMINISTRATIVA, TÉCNICA Y CONSULAR con números de cajas y títulos que orientaron mi pedido inicial, ya que tuve que solicitar un turno y avisar previamente qué material me podía ser de interés. Los archivos que señalé se referían a: Actividades Consulares de Migración, Colonización y Turismo; Inmigración - Oficinas Consulares - Representantes - Comunicaciones Consulares y Relaciones Internas (1852 - 1986). Decretos y Resoluciones (1852-1986); Legaciones Argentinas en Europa (1862-1920) y Consulados Argentinos en América y Europa (1862-1920).

Un 15 de mayo de 2017 visité el edificio del archivo y me vine con copias escaneadas de todo lo que encontré y que a mi parecer pudo haber

---

<sup>8</sup> El Sr. Charles Beck-Bernard, en Lausana, que el Gobierno de la República Argentina ha designado el 10 de diciembre último, Cónsul en Suiza en reemplazo del Sr. Stössel, Basilea, renunciante, recibió del Consejo Federal exequatur (ejecución oficial) en tal calidad.

tenido relación con la actividad desarrollada por Beck primero como Agente de Inmigración y luego como Cónsul argentino en Suiza.<sup>9</sup>

Como información preliminar puedo decir que ha producido 244 fotos que contienen cartas en respuesta al Presidente de la Nación Bernardo de Irigoyen en 1876, las Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores del año 1877, cartas de puño y letra Beck<sup>10</sup>, en español, dirigidas en 1878 a Rufino de Elisalde, Ministro de Relaciones Exteriores, una nota que acompaña un censo realizado en Bern en 1876 sobre las cabezas de ganado en Suiza y otra publicación sobre los establecimientos educativos para pobres en Suiza, sobre la situación de los reclutas de los años 1878 y 1879, nota acompañando 10 ejemplares relativos a la Exposición Universal de París de 1878 enviados por el Gobierno Federal Suizo al Gobierno argentino a través de su Consulado. Una nota donde el gobierno Suizo informa de la entrada de Venezuela a la Unión Postal Universal, y una misiva dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores Montes de Oca informándole de la visita de un distinguido publicista alemán.

### **En impresión regular**

Son consultables también los libros de Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores presentada al Congreso Nacional en 1870 y 1871 donde aparece el nombre de Beck como Cónsul argentino en Suiza con sede en Lausanne. Mientras que el libro de Memoria presentado por el Ministro de Estado en el Departamento de Relaciones Exteriores al Congreso Nacional en 1869, registra a Beck como Cónsul pero con sede en Bale (Basilea).

Una carta enviada por Beck al Ministro de Relaciones Exteriores en 1881, resulta de particular interés pues demuestra sin lugar a dudas el profundo afecto que Beck profesó por la Argentina, a la que brindó todo su apoyo en su función consular, y como se sabe, llegó a trabajar *ad honorem* los últimos años cuando el gobierno argentino le quitó la subvención estipulada por Mitre al nombrarlo. Transcribo para su conocimiento:

Lausanne, febrero 4 de 1881

---

<sup>9</sup> En momentos de la producción de este trabajo, colaboradores del *Programa de Migraciones* me ayudan a procesar digitalmente el material del archivo consular de Beck a fin de poder subirlos a la webpage acompañado de fichas técnicas que faciliten su consulta.

<sup>10</sup> Puedo afirmar que corresponden a su grafía porque contamos en nuestros archivos con cartas que Beck escribió en francés, por ejemplo, las que dirigió a un antepasado de Horacio Caillet Bois, o una carta del archivo Gori de época de la fundación de San Carlos que conserva la Dra. Marangoni, o los mismos registros que periódicamente Beck volcara en los libros de la colonia San Carlos durante su organización, conservados en el Museo Histórico de San Carlos.

Excmo. Sr. Don Bernardo de Irigoyen – Ministro de Relaciones Exteriores en Buenos Aires.

Exmo. Sr. Deseando obtener la ciudadanía argentina ruego a V.E. se sirva mandar lo necesario para verificarlo.

He residido en Santa Fe desde principios del año 1857 hasta fines de 1864, tengo pues cerca de ocho años de residencia continua en la Nación. Además me ha cabido la satisfacción de prestar algunos servicios a la República por la parte activa que tome en la formaicon y mantenimiento de la colonia Esperanza y por haber fundado la de San Carlos que se halla ahora en estado floreciente. Desde mi regreso a Europa no he cesado de trabajar continuamente en promover los intereses del país, principalmente en el ramo de la inmigración.

Creo pues tener todos los requisitos para obtener sin dificultad la carta de ciudadanía que solicito.

Con este motivo me es grato saludar a V.E. con el más profundo respeto y la mayor distinción.

Carlos Beck Bernard  
Cónsul de la República Argentina en Suiza<sup>11</sup>

La misma ostenta un pie de página con otra letra que reza: “Abril 25, 1882 – Vista al Agente Fiscal”. Firma Boves.

De los demás documentos consultados en ese y otros archivos, no pude constatar respuesta a este pedido. Y el merecido reconocimiento a los servicios que este importante hacedor de nuestra historia gringa y de la del país debería haber recibido y ser genuinamente otorgado por el país.

Vaya un simbólico, si bien tardío, agradecimiento a sus afanes.

## Referencias

- Registro Nacional de la República Argentina. (1884). Tomo Quinto (1863-1869). Imprenta Especial de obras La República.
- Archivo de Cancillería del Ministerio de Relaciones y Culto de la República Argentina.
- Beck Bernard, C. (1865). *La Republique Argentine. Par l'ancien directeur de la colonie de San Carlos, pres de Santa Fe (Amerique du Sud)*. Dela-fontaine et Rouge.

---

<sup>11</sup> Se consigna tal y como fue escrita por su autor.

- Beck Bernard, C. (A. Crolla ed.) (2015). *La República Argentina*. Ediciones UNL. [Trad. Lutecia Piarrou de Campana. Revisión y actualización de la traducción: Silvia Zenarruza de Clément y Verónica Cerati]
- Beck-Bernard, L. (1864). *Le Río-Parana. Cinq annees de sejour dans la Republique Argentine*. Grassart.
- Beck-Bernard, L. (1868). *La pena de muerte*. Imprenta L. Corbaz & Comp.
- Beck-Bernard, L. (1869). *Memoria sobre las prisiones de mujeres*. Imprenta L. Corbaz y Cie.
- Beck-Bernard, L. (1872 a). *Patronazgos preventivos para las mujeres. Memoria presentada a la Sociedad Suiza de Reforma penitenciaria reunida en Neuchatel el 27 de mayo de 1872*. Imprenta Howard-Delisle.
- Beck-Bernard, L. (1872 b). *Fleurs des pampas. Scenes et souvenirs du desert argentine*. Richard Libraire Editeur.
- Beck-Bernard, L. (1990). *La estancia Santa Rosa*. Alianza Francesa y Universidad Nacional del Litoral.
- Beck-Bernard, L. (1991). *El Río Paraná. Cinco años en la Confederación Argentina, 1857-1862*. Imprenta Legislativa de la Pcia. de Santa Fe.
- Beck-Bernard, L. (1991[1935]). *El Río Paraná. Cinco años en la Confederación Argentina, 1857-1862*. Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe.
- Beck-Bernard, L. (2013). *El Río Paraná. Cinco años en la República Argentina*. EDUNER-Ediciones UNL.
- Beck-Bernard, L. (A. Crolla ed.) (2018). *Lina Beck-Bernard. Trilogía narrativa y ensayos*. Ediciones UNL. [Trad. Silvia Zenarruza de Clément y Verónica Cerati]
- Borges, J. L. (1974). La biblioteca de Babel. En *Ficciones. Obras Completas*. Emecé.
- Busaniche, J. L. (1935). Noticia preliminar a la versión traducida de *Cinco años*. En L. Beck-Bernard, *La Confederación argentina 1857-1862*. El Ateneo.
- Certau, M. (1999). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana.
- Crolla, A. (2003). Borges o de la memoria del olvido en los paradigmas de la lectura. *Quaderni Ibero-Americani*, (94), 38-45.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta
- Gori, G. (1947). *Colonización suiza en Argentina. Colonizadores de San Carlos hasta 1860*. Edit. Colmegna.
- Gschwind, J. J. (1932). *Carlos Beck Bernard, su contribución al progreso de la colonización agrícola argentina*. sle.
- Gschwind, J. J. (1933). *En el 75a aniversario de la fundación de la colonia San Carlos 1858-1933*. El Comercio.
- Gschwind, J. J. (1935). *La obra literaria y social de Lina Beck Bernard*. Juan J. Casabella ed.
- Magín Ferrer, F. (1991). *El programa de la Constitución Nacional de 1853 y la contribución de los esposos Beck Bernard*. América. Centro Est. Hispanoamericanos, (10).  
[http://www.cehsf.ceride.gov.ar/america\\_10/03-Ferrer\\_beck.html](http://www.cehsf.ceride.gov.ar/america_10/03-Ferrer_beck.html)
- Pittaluga, R. (2007). Democratización del Archivo y escritura de la historia. *Memoria abierta*.

[http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto\\_pittaluga.pdf](http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto_pittaluga.pdf)

- Said, E. (2004[1983]). *El mundo, el texto y el crítico*. Mondadori.
- Szurmuk, M. (2007). *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina 1850-1930*. Instituto Mora.
- Williams, R. (2002[1977]). *Marxismo y literatura*. Prólogo de J. M. Castellet. Península.



## Hacia una poética del lenguaje: las fronteras de Diegues y Severo

Víctor O. García

### Antes que nada

La extensa frontera brasileña con el resto de países sudamericanos ha generado una situación de diglosia en el borde, que ha preparado hacia fines del siglo pasado la emergencia de una literatura periférica que expresa la mixtura idiomática y la recrea como un acto de resistencia cultural evidente.

El fenómeno es distintivo de las fronteras de Brasil con otros países donde se configuran variedades dialectales y, en forma ostensible diferente al generado entre la frontera de España y Portugal.

Nuestro recorte se limitará a la poesía escrita en el límite de Brasil con Paraguay (triple frontera con Argentina) y con Uruguay y se centrará en la escritura de Douglas Diegues y Fabián Severo, haciéndonos eco de la apreciación de Néstor Perlongher en el prólogo de *Mar paraguayo* de Wilson Bueno, “o efeito do portunhol e imediatamente poético. Ha entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto e improvável” (1992, p.9).

Ambos poetas representan estilos diferentes a partir de trayectorias distintivas en la frontera de sus países, y los une sin duda, no solo la experiencia poética en territorios que acuñan conflictos similares desde la lógica fronteriza, sino también la intención poética marcada en la reivindicación de una cultura del borde y un claro desafío a las políticas culturales centrales. Estas últimas características hacen emerger las fronteras sociales, culturales, lingüísticas y literarias, además de la geográfica, lo que les da valor e importancia para su análisis.

No serán motivo de nuestro análisis las diferentes condiciones históricas, culturales y políticas que instalaron el portunhol en tales regiones por razones de espacio, pero hacemos propia la advertencia de Mignolo “Tanto la descripción y la explicación de acontecimientos y situaciones discursivas como la interpretación de textos individuales necesita de un ‘contexto de descripción’ cuya configuración no lo ha establecido la Historia, sino que lo postula o elige el investigador” (1986, p.141).

Tampoco ahondaremos en la incursión literaria del portuñol, aunque distinguimos el portuñol en la literatura de la literatura en portuñol en la que nos centramos como una traslación del lenguaje real (Fernández García, 2006, p.561) que no es una copia exacta de éste. Reconocemos para esta última su inauguración con la publicación de *Mar paraguay* (1992).

### **Por qué poesía en portuñol**

El actual desarrollo del portuñol en las fronteras con Brasil ¿es un fenómeno que obedece a un imperativo globalizador o es un acto de resistencia cultural?

Parecería que el flujo comercial incrementado ha favorecido entre la población su uso compelido por la necesidad de comunicación entre poblaciones que hablan distintas lenguas. Sin embargo, en la poesía no podemos negar el gesto creacionista y la reivindicación dialectal como mensaje de resistencia desde el mismo campo literario. Esto implica diferentes lugares de emisión (desde donde se habla la lengua) y también intenciones: la primera, pragmática, determinada por la urgencia del intercambio; la segunda, como claro proyecto político desde el campo literario.

Las operaciones para este lenguajeo<sup>1</sup> son variadas, pero básicamente la comunidad hablante recurre a estrategias que se combinan y que consisten en:

- a) Ejecución de la fonética de una lengua en la otra.
- b) Aplicación de la gramática de una lengua en la otra especialmente en la sintaxis.

En la literatura los recursos son similares, pero además se acude a la invención e innovación utilizando ambas posibilidades que apuntan a un registro más bien transgresor, como hace Diegues, que incorpora en la mezcla al guaraní.

La reivindicación del portuñol es un acto de resistencia decolonial porque defiende la lengua propia (o su construcción) ante la coerción de la lengua oficial (del Estado Nacional), es decir, contra el intento colonizador del centro sobre la periferia, entendiendo al estado como el heredero político del poder colonial ibérico. Así el portuñol es un desafío cartográfico que subvierte los límites impuestos por los estados y declara la continuidad de los espacios geográficos en pos del tránsito comunicativo, derogando las fronteras “(...) bajo ciertas circunstancias históricas, entre las

---

<sup>1</sup> Tomamos la traducción que hace Fraga (2016) de la verbalización del sustantivo lenguaje que promueve Mignolo (2000): “languaging”.

cuales se encuentra la del control colonial, distintas instituciones -típicamente el estado- se apropian de la lengua, convirtiéndola en objeto de estudio o en instrumento de dominación” (Fraga, 2016).

Además, entendiendo con Mignolo al territorio como una matriz tempro-espacial que subyace a la cultura; podemos visualizar en los poemas la apropiación de un espacio que no es el definido en los mapas, sino el recorrido con el cuerpo y las vivencias donde no solo hay un presente sino también un pasado fundado históricamente, una tradición y, por lo tanto, es más intenso en su aprehensión que el espacio simbólico sostenido por la representación cartográfica.

Sin duda que entre el espacio simbólico -sostenido por el devenir de la construcción histórica del estado y parte constituyente de su discurso de dominio- y el espacio físico real percibido por la praxis vital hay una fisura que se expresa en el discurso construido desde estas poéticas. El “nosotros” construido desde los mapas, es diferente al “nosotros” de la frontera. La creación de una literatura en portuñol pone en juego en esta tensión, ahora, un argumento también simbólico que se expresa en una cartografía diferente dibujada con la poesía y que es una autodescripción que contribuye a constituir con más claridad la semiosfera en la que se desarrolla “Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas” (Lotman, 1996, p. 15).

La poesía crea de esta manera un territorio definido desde la potencia para significar, que permite configurar semánticamente el espacio vital (Mignolo, 2016) donde sucede el conflicto real que justifica la ficción literaria, que se construye lenguajeando esa mezcla entre el portugués y el español, lenguas romances impuestas por el dominio colonial, y que recibe distintas formas no estables a lo largo de la frontera generalmente identificadas como portuñol o *portunhol*, aunque gocen de múltiples denominaciones:

(Mignolo) ve la posibilidad de recuperar el lenguajeo, en contexto de modernidad, a partir del bilingüismo, es decir, de la posición fronteriza ocupada por todos aquellos que manejan dos -o más- lenguajes. Especialmente en los casos en que el lenguaje materno es un lenguajeo, es decir, un lenguaje no-moderno (Fraga, E., 2016)

Finalmente podemos caracterizar a esta literatura dentro de una de las tres áreas que Mignolo considera relevantes para repensar una literatura comparada decolonial (Domínguez, Saussy & Villanueva, 2016, p. 97), esto es, de la de literaturas *que emergen* “concepto de literaturas (que)

se integra en una perspectiva evolucionista de la literatura, según la cual no estarían ‘plenamente desarrolladas’ todavía.”

Desde una hermenéutica pluritópica, la consideración de dos autores que producen desde distintos contextos diatópicos, con similitudes y diferencias formales y conceptuales, puede llevarnos a establecer marcas distintivas en los procesos que localmente cada uno de ellos lleva a cabo, permitiendo

la puesta en práctica de una mirada que compara hacia dentro de un mismo sistema complejo contrastando entre sí las distintas formaciones sociodiscursivas que se encuentran en juego; dicho de otro modo, las diferentes «tradiciones» de las que cada una de ellas proviene (Palermo, 2017, p. 19)

### **El portunhol *selvagem***

La resistencia de Douglas Diegues se manifiesta expresamente con la invención de un lenguaje que mixtura el portuñol con una lengua paria (no en Paraguay) como el guaraní y/o el guaranhol, generando el guara-portuñol. Este lenguajeo de Diegues tiene antecedentes ilustres como el de Xul Solar que inventó el neocriollo<sup>2</sup>, y reconoce explícitamente el proyecto inaugurado con la publicación de Wilson Bueno<sup>3</sup>, quien advertía en la misma la esencialidad del guaraní: “el guaraní es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del portugués ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicidio de palabras anchas” (Bueno, 1992, p. 13).

Diegues lo define de esta manera: “U portunhol salbaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teirnosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca” (Diegues, 2005, p.3).

En *Triple Frontera* declara que su invención no se limita a la mezcla de las lenguas, porque estas no son reducidas en la frontera:

Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglês, franxute, italiano. Pero puesso incorporar las lenguas que quiser, el tomáraho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aun diariamente por las selvas paraguayensis de la Triple Frontera (Diegues, 2017, p.5)

---

<sup>2</sup> Al respecto puede consultarse la comparación que hace Locane (2020, p. 2, § 5).

<sup>3</sup> “Considero Wilson Bueno uno de los proto inventores de lo que llamo portunhol selvagem” (Diegues, 2012, p.162)

Su primer poemario, *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes*, considerado el primero escrito en portugués, si bien está compuesto por sonetos en su ejecución se encuentra el gesto de resistencia, esto es, “respetan la forma de tales versos (tres cuartetos y un dístico), pero a través de una apropiación ilegal de los patrones de rima y métrica.” (Bancescu, 2012, p.151). En el poema 3:

colapsos disputas krak cálculos krok falsos / incertezas krek  
juros desempleos krik desesperos / dólar cruel ilusión krok  
krok em papel dinero / impuestos chantagens kruk kruk kruk  
impactos // costos repassados krak krik reajustes confirma-  
dos / dólar arriba de 86 meses krek krok para pagar / non  
hay mais tiempo para tanto krak krek kruk masturbar / va-  
lores obrigatórios krok reajustes krik diferenciados // queda  
em los alimentos kric millones kroc negociaciones krec kroc  
sucesso / impasse kruk desesperança / hipótese krak krok  
mudanza / reflexo krik em los precios // mobimento inespe-  
rado de novembro, krek, uivos, kruk, fecundación, krok, ge-  
midos / está naciendo krak krek krik krok kruk el mundo  
sem fins lucrativos (Diegues, 2002)

En Diegues también encontramos algo del realismo sucio de los noventa, su lirismo está sostenido en un lenguaje atrevido que no está impedido de graficar la realidad de la frontera. Todo esto es evidente en el poema *Xe Sy* (mi mamá), primero del libro *Triple Frontera*:

La beleza de xe sy deixa los hombres meio desnorreados. /  
Todos quierem poner la pija en la belleza de xe sy. / Nadie  
tem a pele mais suave que ella. / Todos quierem descargar  
sus espermias gosmentos en la tatu ro’o de mi mami. / Pero  
la xe sy non les dá pelota.

El sexo sin ser un *leit motiv* emerge constantemente en sus poemas de manera descarnada, exuberante, tropical, desvergonzada porque el roce y el cruzamiento, hacen que la lengua sea erótica naturalmente, como en *Las quinceañeras*:

Ellas têm alma de fuego y algunas pueden dar um nó cego en  
tua berga, nudo ciego, yes, em tuo porongo, nó ciego em seu  
pau y de yapa um nudo ciego em vostro cerebro. Bocê pode  
ficar perdidamente enamorado de la miel de la hermosa va-  
gabundita (Diegues, 2017)

Los gestos desafiantes al centro desde la periferia tienen una praxis coherente con ello. En 2007 fundó la editorial cartonera Yiyi Jambo y sus

poemas, publicados por editoriales de esta índole, reniegan del circuito comercial institucionalizado. Así lo declara:

(El portunhol selvagem) no cuenta com apoio financeiro, estatal, editorial, midiático, para gozar de uma situação privilegiada respecto a los otros modos de entender, hacer, vivir la literatura de manera transgresora e insurrecta... Cada estado tiene sua literatura ofiziale. Y el portunhol selvagem es una literatura non-oficial que pode ser situada, temporariamente, nesse lugar ninguno, entre ambos lados de las fronteras. (Diegues, 2012, p.161)

Desde una visión más crítica, sin embargo, se podría afirmar que su escritura está contaminada por una esteticidad que proviene del centro hegemónico dominante, en tanto sigue manteniendo el monopolio simbólico discursivo que el autor aplica para su acto de resistencia. Sin embargo, esta perspectiva simplista impide ver la complejidad de la relación centro – periferia y obliga a una reformulación conceptual que rebata la inevitabilidad del predominio y/o absorción centralista (fagocitosis) que se asume desde el escepticismo, o peor, desde el pesimismo.

### **Una *granma* para la *phoné***

Un rótulo que podríamos dar a Fabián Severo sin atisbos de ver-güenza es de poeta social, porque apropia la lengua que habla su gente para narrarla, representarla a partir del recuerdo de su tránsito infantil. “Vo iscrevé las lembransa pra no isquesé.” Dice en el poema *Uno* de un solo verso que abre *Noite du norte*. La injusticia social vibra su lágrima en las páginas: “Ontein me sacarum tudo lo que trasía de Cuarái. / Otra ves me quitarum tudo. / Meu Deus, purqué tanta inyustisa.” Dice en el poema *Vinte* (Severo, 2010)

Es la gente pobre la que se expresa en su poesía, mostrando su cotidianidad de sufrimiento que exhibe la otra frontera de la frontera geográfica, donde están los otros, los negados, invisibles al centro y sus poderes institucionalizados:

Creo que miña casa no agüenta otra inyente / as parede istán como cansada, puro ladriyo floyo. / La que no agüentó mas fue la renga Elena / murió cuando la inyente / tiña yegado en lo del Carlito (Severo, 2010, poema *Vinticuatro*)

Cuando uno es pobre / i eu so pobre, / no puede isquesé de aonde viene (Severo, 2010, poema *Sincuentiseis*)

La pobreza aparece como resistencia callada, pero con una clara identidad de enfrentamiento al dominio impuesto por el estado: “Antes, / eu quíria ser uruguaio / agora / quiero ser daqui” (Severo, 2010, p.21).

Él lo aclara en una entrevista “(...) los “frontera”, vemos que los conceptos se desarman, que lo que algunos llaman “patria”, “país”, “nación”, “idioma”, “cultura”, no significa lo mismo para nosotros” (Severo, 2015, p.264).

Hay una clara reivindicación de su lenguaje, que se burla de los intentos hegemónicos mediatizados por la institución escolar y donde también se delimita una frontera epistémica “Miña lingua le saca la lengua al disionario / baila um pagode ensima dus mapa / i fas com a túnica i a moña uma cometa / pra voar, livre i solta pelu seu.” (Severo, 2010, p.18)

El arte de Severo se centra en la escrituración de lo que no tiene aún escritura, por eso las enunciaciones son cambiantes y, por ejemplo, a veces nombra Artigas y otra Archigas, ejecutando en el papel una fonética que es también cambiante en el lenguaje popular. Opera por lo tanto como un traductor, llevando la semiosfera del contexto fronterizo a otras semiosferas que operan alosemióticamente actuando como un *buffer*: “la frontera semiótica es la suma de los traductores “filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996, p.12).

Severo escribe en portuñol porque piensa desde allí. La honestidad de su arte reside en que escribe desde una lengua materna sin escritura y que se diferencia de aquellas construidas con la lengua española y que luego son traducidas a las de los pueblos originarios. Estamos, entonces, ante una transliteración como afirma Luis Behares, uno de sus prologuistas, en la cual se aplican las técnicas necesarias para una eufonía que construya un poema escuchable:

Cuando recuerdo, cuando siento, cuando pienso, lo hago en portuñol. Luego, hago un intento por pasar al papel esos sonidos y silencios que escucho en mi cabeza, y allí experimento con mi versión escrita del portuñol. Trabajo sobre la musicalidad y el significado de las palabras, las voy combinando para que adquieran el tono acorde a la temática para que el texto resulte verosímil (Severo, 2015, p. 264)

Es una transacción en la que la *phoné* es transliterada, es decir, puesta en una *granma*, pero con una percepción ya propia de la modernidad (Mignolo, 1986), por cuanto dicha *granma* está necesitada de belleza, ya que la literatura en este contexto reclama una visión donde la *aesthesis* no esté ausente.

## Conclusiones

Para Deleuze y Guattari (1978, pp. 28-31) “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”, y reúne ciertas características: el idioma dominante es desterritorializado por ser un “lenguaje de papel” ajeno a las masas; al revés de las “grandes literaturas” en ellas todo es político, aún los problemas individuales saltan al plano más amplio de la política y se articulan con ella; la enunciación siempre es colectiva y pone en primer plano el nosotros.

Esos atributos ponen a la literatura de Diegues y de Severo como una literatura menor, sin duda. En la poesía de ambos escritores los tres rasgos emergen sin tapujos, evidenciados en el carácter territorial del lenguaje, actitud de resistencia que siempre es un acto político y poética del nosotros incrustado en la comunidad.

Las diferencias surgen de la misma praxis escritural fundamentalmente, aunque la experiencia vital también es importante. En primer lugar Diegues, a diferencia de Severo, renuncia al portuñol hablado por la comunidad (portuñol convencional) reivindicando su mixturada invención “El portunhol convencional es meio papai-mamãe. El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra. El portunhol convencional es meio bissexual. El portunhol selvagem es mais polissexual” (citado en Bancescu, 2012).

Severo prefiere una resistencia más integrada al lenguaje de su pueblo, el que reivindica desde sus mismos poemas en forma reiterada, asumiendo que es la lengua del territorio que rememora:

Asvés / toi lembrando la tristeza / que había en mi tierra / y  
las palabras van saliendo / una arriba de otra / intreveradas.  
/ Hay días / que intento inderesar ellas / mas no puedo /  
impesna a perder el olor / a quedar seim vida (Martínez Périco, 2020)

La poesía de Severo está más integrada a los circuitos institucionalizados del centro, incluso la segunda edición de *Noite nu norte* del año 2011 es bilingüe con los poemas originales traducidos al español, participó en concursos literarios oficiales y ha ganado el Premio Nacional de Literatura en Narrativa édita en el 2016, con la novela *Viralata*. Como vimos, Diegues ha renunciado explícitamente a circular por esos terrenos con una poética dislocada del centro al que perturba con su corrosión y no busca la legitimación del mercado, tanto es así que Bancescu (2012) cuenta que renunció a publicar en Planeta, porque la editorial le exigía escribir en portugués. Puede sospecharse una táctica de operación desde el margen

para tratar de ubicarse en el centro de la discusión a partir de la misma provocación.

Analizar estas diferencias como producto de un sistema determinado obliga a aislar topológicamente las regiones desde donde emergen ambas expresiones poéticas y considerar distintivamente los solapamientos diferenciales que las dos regiones tienen con otros sistemas, y que debería tenerse en cuenta toda vez que la construcción histórica de estos lenguajes es claramente distinta en la frontera uruguaya y en la triple frontera. Esto conduce necesariamente a una mirada diacrónica que muestre esa heterogeneidad, producto seguramente de la intersección de estas literaturas periféricas, con las de sus respectivos centros hegemónicos y con el sistema social en el que son producidas, operando polisistémicamente<sup>4</sup>. Por otra parte, el lenguaje de Diegues y el de Severo no son productos aislados ni ajenos entre sí, sino consecuencia de situaciones socio-culturales y políticas compartidas en una región de fluidos intercambios y que obliga a buscar los contactos entre ambos.

Análisis de este tipo permitiría descubrir las lógicas de las relaciones de estas periferias fronterizas con sus centros y las razones políticas que ocultan las diferentes estrategias de divulgación y conexión con la literatura canonizada por las que optan ambos autores.

El lirismo de Severo se centra en la construcción poética que translitera la fonética del habla popular trabajando la organización del poema en sucesivos ensayos que buscan *“la musicalidad y el significado de las palabras”* (Crinò, 2012, p. 136). Diegues se preocupa de construir un lenguaje que tiene su base en el habla popular y que recrea mediante la mezcla de diferentes lenguas con las que organiza sus poemas en una libertad diferente. No obstante, ambos construyen palabras con el mismo cambiante titubeo. Deberíamos pensar en este punto desde las categorías conceptuales de Jauss, que los receptores de las obras de ambos autores son diferentes, es decir que el “lector implícito”<sup>5</sup> en la escritura de Severo es un público más integrado a los subsistemas orgánicos del estado (sus dispositivos) como, por ejemplo, las escuelas, ámbito donde también se desempeña laboralmente y, por lo tanto, reconoce, lo que facilita una propuesta para una experiencia hermenéutica más adecuada a este tipo de lector cuyo “hori-

---

<sup>4</sup> “La hipótesis del polisistema, (...) no sólo hace posible, de este modo, integrar en la investigación semiótica objetos (propiedades, fenómenos) hasta aquí inadvertidos o simplemente dejados de lado, sino que, más bien, tal integración se vuelve ahora una precondición, un sine qua non, para la adecuada comprensión de cualquier campo semiótico.” (Even-Zohar, 1979, p.4-5)

<sup>5</sup> “(...) alude a la función del lector inscripta en el texto, entendida como condición del posible efecto que orienta, sin determinarla, la actualización del significado...” (Broitman, 2015, p.50)

zonte de expectativas” es diferente a la que podría tener un lector de Dié-gues. La “distancia estética” se reduce al mínimo y la lectura es abordable a partir de las ideas preconcebidas que tiene dicho público (Broitman, 2015)

Por otro lado, la praxis literaria en la obra de Diegues se desarrolla dentro de una “formación cultural”, con un proyecto de publicación alternativo y colectivo, que utiliza además para su difusión la web, los blogs y los colectivos *kartoneros* con producción artesanal y reciclaje (Macedo Cartapatti Kaimoti, 2016). La periferia, de esta manera, se juega no sólo geográficamente, sino también configurando un lugar desde donde se habla con una lengua que asume todas las tradiciones, pero está dispuesta a actuar contraculturalmente.<sup>6</sup>

Son dos caminos diferenciados en la búsqueda de legitimación de literaturas no canónicas: la negociación conciliadora y la irreverencia desafiante.

A pesar de estas diferencias, territorializan su posición de manera similar, sintiéndose como el desterrado que no pertenece a ninguna parte para, desde esa no pertenencia, destaca su identidad fronteriza. Dice Severo en el poema *Treis*:

Noum sei como será nas terra sivilisada / mas ein Artigas /  
viven los que tienen apeyido. / Los Se Ninguém / como eu  
/ semo da fronteira / neim daqui neim dali / no es noso u  
suelo que pisamo / neim a lingua que falemo(Severo, 2010)

Y consiente Diegues: Sempre me sentí como se estivesse em lugar nenhum, um estrangeiro, um ser de passagem, um exilado, um ser sem país próprio, sem língua própria...” (citado en Bancescu, 2012)

Es una literatura de la “migrancia”, como afirma Countinho, caracterizada por un *locus* enunciativo inestable emitido por sujetos pluralizados, en un espacio donde se niega la integración homogeneizadora de lo nacional, “sujetos desagregados, difusos y heterogéneos, o aún tráfugas y transculturados” (2016, p.6). Ellos constituyen un intersticio que configura la “frontería” con “*más espacio que línea*”, (íd. ant.) que impone buscar las propias genealogías a partir de las prácticas discursivas singulares y no las “universalizadas”

---

<sup>6</sup> “Para la comprensión de la producción y reproducción de ideas y bienes simbólicos es fundamental pensar las formaciones culturales como fuerzas actuantes en el campo, muchas veces contra las instituciones.” (Blanco, 2018, p. 40)

Atender a esa literatura es prestar atención a un pensamiento local<sup>7</sup> desde una posición ética del pensamiento crítico, para aportar a la construcción de un “sistema de sistemas” que facilite la constitución de un paradigma que dé cuenta del estado de situación del campo con una voz propia. El objetivo es enfrentar la concepción homogeneizadora y hegemónica de la perspectiva “global” del pensamiento colonial (Palermo, 2017).

Sin duda que entre los dos autores se construye una literatura desde los bordes, en confrontación con el centro o, tal vez, descentrada, convergiendo desde distintos enfoques al proceso decolonial y reconociendo las improntas locales de las lenguas impuestas por la conquista ibérica.

## Referencias

- Bancescu, M. E. (2012). Fronteras de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues. *Abehache. Revista da Associação Brasileira de Hispanistas* año, 2 , 1º semestre 2012, (pág. 143-155). Recuperado el 03/04/21.  
<https://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/143-155.pdf>
- Blanco, M. S. (2018). *Reseña, canon y tradición literaria. Aportes teórico-metodológicos para el abordaje de las Revistas Culturales*. Ave Sol, FHyCS, San Salvador de Jujuy.
- Broitman, A. I. (2015): *La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales*. III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación.
- Bueno, W (1992). *Mar paraguayo*. Iluminuras.
- Coutinho, E. (2016). El “nuevo comparatismo” y el contexto latinoamericano. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 6, 1-8.  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/16384>
- Crinò, C. (2014). *Una lingua senza frontiere: le poesie in Portunhol/Portuñol di Fabián Severo*. Tesi di Laurea Magistrale. Università Degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Moderne.  
[https://www.academia.edu/12630728/Una\\_lingua\\_senza\\_frontiere\\_le\\_poesie\\_in\\_Portunhol\\_Portu%C3%B1ol\\_di\\_Fabi%C3%A1n\\_Severo](https://www.academia.edu/12630728/Una_lingua_senza_frontiere_le_poesie_in_Portunhol_Portu%C3%B1ol_di_Fabi%C3%A1n_Severo)
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.

---

<sup>7</sup> “(que) habilita para generar distintos niveles de contrastación que, partiendo de las circunscripciones más pequeñas (descripciones ‘locales’) amplíen su campo hacia contextos regionales, ya sean estos nacionales o supranacionales e internacionales.” (Palermo, 2017, p. 18)

- Diegues, D. (2002). *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes*. Travesa dos Editores.
- Diegues, D. (2005). *Uma flor na solapa da miseria*. Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda.
- Diegues, D. (2012). “Corregirlo sería matarlo” Entrevista a Douglas Diegues, poeta em “portunhol selvagem miri michi”. *Abechache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2, (2), 159-166.  
<https://www.yumpu.com/es/document/read/13353730/untitled-abh-associacao-brasileira-de-hispanistas>
- Diegues, D. (2017). *Triple Frontera*. Interzona Editora.
- Domínguez, Saussy y Villanueva (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la Literatura Comparada*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Even-Zohar, L. (1979). Polysystem Theory. En *Poetics Today 11*, Primavera 1990, (Pág. 9-26). Recuperado el 30/03/21.  
<https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>
- Fraga, E. (2016). Literacidad y territorialidad de la comunidad según Mignolo. IX Jornadas de Sociología de la UNLP. *Memoria Académica*. Recuperado el 02/04/21.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_even-tos/ev.8797/ev.8797.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_even-tos/ev.8797/ev.8797.pdf)
- Fernández García, M. J. (2006). Portuñol y Literatura. *Revista de Estudios Extremeños*, January 2006, (pág. 555-557). Recuperado el 05/04/21.  
[https://www.researchgate.net/publication/28136327\\_Portunol\\_y\\_literatura](https://www.researchgate.net/publication/28136327_Portunol_y_literatura)
- Locane, J. (2020). Contra el Tratado de Tordesillas. Del neocriollo al portunhol selvagem. En *Cuadernos Lírico*, 21, 13 de julio de 2020. Recuperado el 02/04/21. <http://journals.openedition.org/lirico/9628>
- Lotman, Juri (1996). Acerca de la semiosfera. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.
- Macedo Cartapatti Kaimoti, A. P. (2016). Transgressão e tradição nos sonetos de Dá gusto andar desnudo por estas selvas. *Revista Estação Literária Londrina*, (15), 172-185.  
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/26099>
- Martínez Pérsico, M. -compiladora (2020). *La noche amarilla. 33 + 1 voces de la poesía uruguaya actual*. En Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura. Recuperado el 05/04/21.  
<https://circulodepoesia.com/2020/02/33-1-vozes-de-la-poesia-uruguay-actual-fabian-severo/>
- Mignolo, W. (1986). La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales). *Dispositio*, XI, (28-29), 137-160.  
<https://es.scribd.com/document/317624907/Mignolo-Walter-La-Lengua-La-Letra-El-Territorio-o-La-Crisis-de-Los-Estudios-Literarios-Coloniales>.
- Mignolo, W. (2000). *Local histories/global designs. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press.

- Mignolo, W. (2016). *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Editorial Universidad del Cauca.
- Palermo, Z. (2017). Diferencia epistémica y diferencia colonial. El rol del comparatismo contrastivo y de las hermenéuticas pluritópicas. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 8, 7-25.  
<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2018/02/7-25-1.pdf>
- Severo, F. (2010). *Noite nu Norte. Poemas en portugués*. Ediciones Del Rincón.
- Severo, F. (2013). *Viento de nadie*. Rumbo Editorial.
- Severo, F. (2015). Entrevista: Fabián Severo. En *Revista Letras Raras*, 3, (4), 263-266.  
<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/475>



# El exilio en primera persona en dos escritoras españolas de la generación del 27, María Teresa León y Elena Fortún<sup>1</sup>

Daniela Giraud  
Universidad Autónoma de Entre Ríos

*“Para el desterrado, la escritura  
Se convierte en su único hogar”*  
Theodore Adorno

## Introducción: exiliadas y mujeres

En este artículo nos proponemos abordar la construcción del exilio en textos en primera persona de dos escritoras de la generación del 27, María Teresa León y Elena Fortún, que, huyendo de la guerra civil española, estuvieron algunos años viviendo en Argentina. Nos centraremos no solamente en la forma en que perciben el exilio sino también la visión que tienen de su país de origen y del de recepción.

Para poder llevar adelante este acercamiento (Villegas, 2014) nos servimos de los aportes de la literatura comparada, más precisamente la rama conocida como tematología, que se encarga del análisis de temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones internas y externas (Gil-Albarellos, 2003). Pensar en literaturas comparadas

no significa la mera salida de la literatura en busca de los otros saberes y discursos sino más bien el acto de indagar cómo la literatura se pone en relación y describir ese vínculo que es también la manera de entender la conjunción *y* (lo que señala la figura retórica de la endiádis): la literatura *y* el cine, la literatura *y* el teatro, la literatura *y* la filosofía, la literatura *y* la música, la literatura *y* la plástica, etc. (Basile y Foffani, 2014, p. 8)

---

<sup>1</sup> Este trabajo se desprende de una tesis doctoral que se está realizando en este momento, titulada “Las intelectuales republicanas españolas exiliadas en Argentina: participación, aportes y transformación en el campo cultural (1936-1955)”.

El tópico, lugar común, (Gil-Albarellos, 2003) que abordaremos será el exilio. El mismo se encuentra presente en textos de la antigüedad como los de Ovidio, pero también en actuales como en la obra de María Rosa Lojo, por mencionar una escritora contemporánea, pasando por todas las épocas de la historia. Es decir que, es un elemento recurrente en la literatura de todos los tiempos.

En este caso lo analizaremos en las memorias de León, titulada *Memoria de la Melancolía* (1979), cuya primera edición es de 1970, y en cinco cartas de Elena Fortún escritas entre 1946 y 1949 y recogidas en los libros *El camino es nuestro* (2014) y *De corazón y Alma* (2017). Por una cuestión de extensión tomamos solamente las cartas escritas en nuestro país y los fragmentos de las memorias que refieren a Argentina en particular o cuando hace referencia al exilio en general, dejando de lado su destierro en otros lugares.

Si bien las cartas y las memorias no pertenecen exclusivamente al campo literario, sino que más bien lo exceden, porque fueron escritos por los propios protagonistas (Bravo Herrera, 2020), pueden leerse como literatura, sobre todo en este caso que pertenecen a dos escritoras, que fueron publicadas en libros, y que, a pesar del tiempo, siguen siendo objeto de estudios de esta disciplina, por eso consideramos que podemos analizarlas con categorías literarias.

Además, nos parece interesante pensar estos textos como de fronteras, de las zonas liminares, de las fisuras del discurso (Basile y Foffani, 2014, p. 9) y nos servimos de la literatura comparada que es una corriente que permite analizar lo que la literatura tradicional no logra aprehender.

Se ubican en los márgenes, también, porque son textos escritos en Argentina por españolas que se sienten parte de su patria europea pero que, a la vez, no se identifican con el gobierno de su país, por lo que han sido obligadas a irse, a la vez que hablan de su lugar de origen, pero también de la localidad que las ha recibido. Por eso, es necesario una literatura que supere lo nacional, o para utilizar un término más concreto, una literatura supranacional (Guillén, 1985) que traspase las fronteras de los diferentes países. Porque cuando estamos hablando de migraciones (o como en este caso del exilio, pensado como una forma particular de emigrar) tenemos que pensar en el impacto socio-histórico que produce, ya que cambia tanto la sociedad que recibe como a la de origen (Bravo Herrera, 2020).

## **Narrar el exilio en presente o como memoria**

Al analizar nuestro corpus, se nos hace necesario aclarar que, si bien los textos que lo conforman tienen mucho en común, ya que parten de lo

personal, lo que comúnmente se conoce como escrituras del yo, es importante marcar las principales diferencias entre ellas: las cartas de Elena Fortún se escriben durante el exilio en Argentina, es decir, está contando su presente y lo hace hacia destinatarias concretas, Matilde Ras y Carmen Laforet. Son documentos del ámbito privado, que hayan llegado a nosotros es algo que su autora no tenía planificado a la hora de escribir, por eso necesitamos ciertos datos personales de la remitente y las destinatarias para poder comprender algunas referencias. En cambio, María Teresa León escribe desde su exilio en Roma<sup>2</sup> trayendo a sus memorias los recuerdos de su vida, haciendo principal hincapié en la etapa de la guerra y explicitando su deseo de contar su versión de lo sucedido: “Todo lo que estoy escribiendo no tiene ni deseo de perfección ni de verdad” (León, 1979, p. 7); “Ahí dejo únicamente mi participación en los hechos, lo que vi, lo que sentí, lo que oí, todos pasados por una confusión de recuerdos” (León, 1979, p. 7).

León no está escribiendo un documento objetivo porque no es historiadora sino, por el contrario, se propone hablar desde un lugar subjetivo con la correspondiente carga emocional, porque todavía la angustia parte de lo que ha vivido, quiere rescatar las palabras tristes porque lo que se ha escrito sobre el tema hasta ese momento busca rescatar lo heroico. Ella sabe (y nosotros también) que, en los relatos sobre exilios, o de inmigración en general, “no sólo es memorización sino también olvido, una forma de exclusión y selección en la organización y estructuración del mundo” (Bravo Herrera, 2002, p. 243). No va a contar todo sino aquellos momentos que cree necesario debe dar a conocer al mundo, aunque en ese intento de recuperación vaya recordando gran parte de su vida.

Mientras, Fortún menciona una serie de acontecimientos cotidianos, lo que en ese momento le aflige: “después de seis horas de máquina en la oficina me duele siempre la espalda” (Fortún y Ras, 2014, p. 110). Pero a pesar de esos datos cotidianos (y hasta podríamos decir en apariencia intrascendentes), las cartas poseen una fuerte carga y valores simbólicos en tanto representan y remiten a representaciones identitarias y con valor “histórico” (Bravo Herrera, 2002). La correspondencia de Fortún como la de tantos otros emigrados, exiliados, refugiados se vuelven esenciales, porque los propios protagonistas pareciera que nos hablan desde su presente, nuestro pasado, para darnos elementos de análisis.

A pesar de estas diferencias propias de las distinciones de los géneros discursivos en el corpus podemos indagar cómo sintieron el exilio estas

---

<sup>2</sup> León estuvo exiliada en varios países, pero cuando su destierro estaba llegando a su fin se instaló en Roma.

dos mujeres que por razones políticas debieron abandonar su país de origen.

María Teresa León en sus textos utiliza la primera y la tercera persona, pero siempre que habla del exilio, lo hace desde la primera, elige la tercera generalmente para sus recuerdos de infancia, los que seguramente siente más lejanos a la mujer del presente, pero necesita hablar desde el “yo” para referenciar su vida de exiliada y aunque siempre agradece las oportunidades que los países de recepción le han dado, le duele estar lejos de su tierra natal: “estoy cansada de no saber dónde morir. Esa es la mayor tristeza de emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos?” (León, 1979, p. 31). Una reflexión que nos recuerda a aquella que decía que la patria era el lugar donde descansan nuestros muertos.

Una característica que identifica la escritura de León es su constante intertextualidad; sus textos dialogan todo el tiempo con otros, sobre todo con las producciones de otros exiliados republicanos:

Porque todos los desterrados de España tenemos los ojos abiertos a los sueños. León Felipe aseguró que nos habíamos llevado la canción en los labios secos, fruncidos, callados y tristes. Yo creo que nos hemos llevado la ley que hace al hombre vivir en común, la ley de la vida diaria, hermosa verdad transitoria. (León, 1979, p. 32).

Para León el exilio es un castigo compartido, ser exiliados los vuelve más compatriotas que nunca, son hermanos en la derrota porque en todo su texto se evidencia que no le afecta tanto estar lejos de los suyos, como haber perdido la guerra. No hay en ella una resignación. Aunque también es verdad que la vida errante a la que el exilio la condena le molesta: “No sé si podemos elegir sitio para morir. Lo que decididamente no elegimos en nuestro complicado mundo de fronteras y pasaportes es dónde vivir” (León, 1979, p. 121).

En Fortún, nos encontramos con pocas alusiones directas al exilio y la guerra, seguramente porque estas cartas ingresaban a España, donde era mejor no hablar de estos temas. Sin embargo, hace algunos comentarios que refieren a esa situación: “sobre todo en España, donde se ha parado el tiempo y lo que no es legal es pecado” (Fortún y Laforet, 2017, p. 30); “Viví allí dos años porque mi marido es militar (...) Ya no es nada porque todo lo perdimos en la revolución” (Fortún y Laforet, 2017, p. 32); “Si la ves o si hablas con ella por teléfono, que sea esta carta también para que ella sepa cómo anda este pobre ser por el mundo” (Fortún y Laforet, 2017, p. 33); “Vivir allí ya no sé si podría. Tengo el recuerdo de una vida

muy sórdida, muy triste, siempre pensando si es posible comprar aquello o no es posible comprarlo” (Fortún y Ras, 2014, p. 110).

Fortún se siente errante por el mundo, pero sabe que lo que ha dejado ya no existe, que la censura es lo que ha quedado en España y que esa vida pasada no la va a recuperar. Además, se nota su añoranza en una carta en la que agradece recibir tomillo y explica cómo eso la hace volar a su país y que cuando lo siente le parece caminar por su tierra, por otro lado, tiene una preocupación por saber de España y sobre otros exiliados, se preocupa por ellos, lo que muestra que al igual que León ve al exilio como una forma de hermandad.

Otra cuestión a revisar cuando hablamos de exilio tiene que ver con la relación que establecen con el lugar que los recibe.

El viaje convierte a los sujetos en actores de un desgarramiento, de una pérdida, en interlocutores de una ausencia y desde una distancia, pero también, y sobre todo en el caso de los e(in)migrantes, en luchadores, en utópicos en busca de un nuevo horizonte de trabajo, de paz, de libertad política (...). El desplazamiento de los e(in)migrantes, por lo tanto, está signado y preñado de deseo, de búsqueda con una lógica volitiva basada en la voluntad y en los grandes mitos o sueños que sustentan la tensión entre el sujeto y el objeto de valor pretendido. *América* se plantea, entonces, no sólo como búsqueda u objeto de deseo, sino también como una representación colectiva que reúne en sí, simbólica y “encarnadamente”, las múltiples búsquedas, los objetos de deseo y los temores de los (in)migrantes. (Bravo Herrera, 2002, p. 239).

## **La tierra de la libertad y el anhelo del regreso**

Estas dos intelectuales exiliadas, en un primer momento ven al país receptor, Argentina<sup>3</sup>, con buenos ojos. Así lo describe Fortún en sus cartas:

Hace algo más de siete años que vivimos aquí nosotros. Vini-mos sin un centavo y a lo que Dios quisiera (...), y sin juventud, cosa que América tiene muy en cuenta. Hemos pasado algunas amarguras, pero al presente estamos trabajando los dos, vivimos bastante bien (siempre con más amplitud que se vive en Europa) y sin preocupaciones de ninguna clase. La

---

<sup>3</sup> Si bien estas exiliadas pasaron por diferentes países, como explicamos al comienzo solo nos detenemos en su residencia en Buenos Aires.

“Libertad” que brinda América no es un mito. (Fortún y Laforet, 2017, p. 31).

Si bien sólo citamos un fragmento hay varios en los que habla de la generosidad del país de recepción y cómo es fácil crecer en América, donde hay libertad y se reconocen las cualidades de cada uno.

Incluso se da el lujo de invitar a Laforet a venirse a Buenos Aires. Pero luego de la muerte de su marido y las trabas burocráticas dice:

Si no llego a venir, iba a salir a pública subasta todo lo que era de mi pobre marido. Sus papeles, sus libros (...). Había sido declarada herencia vacante y adjudicada al Consejo de Educación. De nada sirvió que yo mandara un poder y que la casa Aguilar nombrara a un abogado que me defendiera. Este es un país de gánsteres y las pequeñas herencias, se queda con ellas. (Fortún y Laforet, 2017, p. 33).

León también tiene una visión optimista de América y de Buenos Aires: “Seguramente los que llegamos a América fuimos los más felices. Nos encontramos con un idioma vivo, con nuestro español de los mil aderezos lingüísticos, la maravilla que nos permitía entendernos” (León, 1979, p. 323). Es evidente la importancia de la lengua, compartir una misma lengua te permite una forma de familiaridad, aunque sea otro país. Concretamente de Buenos Aires dice:

Y seguimos estando en Buenos Aires. Vivimos allí veinticuatro años. No puedo pensarlo sin estremecerme. Vuelvo a inclinarme sobre mi balcón lleno de flores, aguardo la llamada de mi hijo, la de mis amigos. El Río de la Plata, en el fondo y, acercándose las vías del tren, la Universidad, el Museo de Bellas Artes, el asilo de ancianos, los muros de la Recoleta... Aún no me he sacado de la piel aquella lluvia que parecía iba a destruirlo todo y únicamente nos lavaba los ojos, los tejados y hacía florecer, ¡tan preciosos! Los jacarandás y los palos borrachos. Aún el tejido de aquellos años -¡tantos!- me envuelve (León, 1979, p. 319).

Para León, Argentina fue su hogar por muchos años, pero lo era porque la sentía una parte de España, había en ellos tantos compatriotas, que era como estar en casa. Pero el país sudamericano les volvió a jugar una mala pasada, las cosas fueron cambiando, parecía como si las dictaduras los fueran persiguiendo, y nuevamente se tuvieron que ir. Aunque dice que por momento se confunde y cree estar aún en Buenos Aires, es evidente que nunca sintió a esa ciudad como suya porque no le dedica tiempo en su

escritura a su partida y a pesar de que vivió más de veinte años, no es mucho lo que cuenta de Argentina en general y cuando lo hace, generalmente es para relacionarlo con España.

Por otro lado, si hay algo que diferencia al exiliado del emigrado, es que el primero siempre piensa en volver (Hochman, 2018), y así lo podemos percibir en la escritura de ambas. León quiere regresar para seguir luchando, para sentir que la guerra no fue en vano, para dejar un legado a las otras generaciones: “regresaremos con ley, os enseñaremos las palabras enterradas bajo los edificios demasiado grandes de las ciudades que ya no son las nuestras. Nuestro paraíso, el que defendimos, está debajo de las apariencias actuales” (León, 1979, p. 33). En otra parte de sus memorias, dice: “Los desterrados no creen nunca que su puesto en el país nuevo es definitivo. Hay una interinidad presidiendo todos los actos de su vida. Por eso no comprábamos muebles. Para qué, si pronto regresaríamos a España” (León, 1979, p. 322). El exiliado en general, y León en particular, piensa que su estadía fuera de su país es provisional, porque su deseo siempre es volver a su tierra.

La biografía de esta escritora nos dice que le llevó muchos años, pero que pudo retornar a su amado país en 1977, es decir después de que Franco muriera y que la dictadura acabara.

Fortún también añora su territorio, pero como ella logra viajar a España se da cuenta que ya no es el mismo:

Los viejos añoramos la vieja Europa, pero cuando volvemos de ella nos damos cuenta de que ya es solo un museo, porque la vida se va retirando de ella como de un cuerpo muerto, y por eso solo puede vivir del pasado. Es el final de una civilización y no hay poder humano que haga retroceder el tiempo. (Fortún y Laforet, 2017, p. 35).

La historia de Fortún nos cuenta que logró regresar a España para morir, pero como lo anticipaba en su carta, su país ya no era el mismo y ella tampoco; volvía viuda de un marido que se había suicidado en Buenos Aires en su ausencia y con su único hijo vivo lejos física y emocionalmente, retornaba básicamente para morir en su tierra, algo que muchos exiliados han repetido.

Antes de cerrar la cuestión de la forma de pensar y pensarse en relación con el país de origen y el receptor nos parece esencial traer este fragmento:

Estos países nuevos necesitan de la juventud de Europa. Europa ya no necesita nada... ¡Es tan vieja, y está tan chocha! Te aseguro que para tus niñas este país sería una bendición. Aquí

la vida es de los niños. Todo es para ellos, todo se hace por ellos. La escuela (que es única) tiene una importancia tal en la vida de la nación que, se tengan o no hijos pequeños, se está al tanto de su apertura en marzo, de sus fiestas, de sus exámenes... La ciudad está invadida de criaturas con delantales blancos. (Fortún y Laforet, 2017, p. 35).

En el texto citado, Fortún, al invitar a Laforet y su familia a Argentina, pone en contraposición el país que tuvo que dejar con el que la recibió, mostrando esa visión utópica con la que llegan los emigrantes a un nuevo lugar. Aunque ella siempre esté pensando en volver; aunque no lo diga directamente, aunque por momentos sabe que es imposible hacerlo, intenta convencer a otros, que están mejor en América que se presenta como el futuro mientras Europa es el pasado. Pero es evidente que ella extraña el pasado, que es consciente de que España ha sido destruida y que no puede volver al lugar que le gustaría porque no existe, en su lugar hay un nuevo país.

## Conclusiones

Para concluir, podemos decir que si bien existen tantas formas de sentir el exilio como personas (Ortuño Martínez, 2010), hay encuentro entre los textos de estas dos escritoras, por ser mujeres, intelectuales, involucradas con la causa republicana y exiliadas en Argentina. Nosotros intentamos mostrar un poco de ese diálogo en este trabajo, aunque sabemos que las conexiones y las cuestiones a analizar son muchas e imposibles de abordar en un texto breve como este.

Ambas quieren volver, aunque digan que ellas se llevaron a España; aunque la acusen de vieja, hay una relación con su país de origen que no logran establecer con el de recepción al que, si bien le agradecen, a la primera situación adversa lo critican y cuando pueden ambas se marchan. Fortún estuvo poco tiempo en Argentina, la muerte de su esposo seguramente aceleró su retirada, pero ya en las cartas leemos que había estado planeando instalarse en Portugal, aunque no lo concreta. León, en cambio, pasó gran parte de su vida en este territorio, sin embargo, en sus memorias le dedica unas pocas páginas.

Ambas afianzaron sus lazos afectivos, en especial con sus compatriotas porque como dice León: “¿Qué haríamos solos y sin patria? Nuestra patria iba a ser desde ese momento en adelante nuestros amigos” (León, 1979, p. 355). Idea que repite constantemente en sus memorias. En ellas dedica mucho tiempo a contar la historia de los diferentes amigos, en especial los españoles, que fue encontrando y perdiendo por el mundo. Fortún mantiene lazo con quienes se quedaron en España mediante correspondencia,

incluso establece contacto con gente que no conocía como es el caso de Carmen Laforet, con quien hay una fluida comunicación mediante correspondencia epistolar, aunque no se conocían personalmente. Pero, además, deja en evidencia que está en contacto con muchos otros exiliados que se encuentran en Argentina. Es decir, que aún exiliadas se manejaron dentro de una comunidad española. Aunque también estrechan amistad con los argentinos; en general lo hacen con aquellos que eran intelectuales como ellas, y que defendían la causa republicana.

Sabemos que ambas mujeres fueron privilegiadas, su situación no es la misma que vivieron muchas exiliadas que padecieron hambre, persecución y rechazo, que fueron vistas como la lacra de la sociedad, que debieron empezar de nuevo en países donde los derechos de las mujeres no existían o estaban muy lejos de los de la península. Fortún y León fueron bien recibidas en sus países, su salida de España fue medianamente organizada, tenían contactos en los lugares a los que llegaron y fácilmente consiguieron insertarse en la sociedad. A pesar de ello, sufrieron el exilio y tuvieron la necesidad de escribir, porque era necesario dejar testimonio de la crudeza que padecieron miles de españoles por pensar diferente. Por eso elegimos cerrar este artículo con las palabras de María Teresa León:

Contad vuestras angustias del destierro. No tengáis vergüenza. Todos las llevamos dentro. Puede que la fortuna os haya tendido la mano, pero ¿y hasta que eso sucedió? Contad vuestras noches sin sueño cuando ibas empujados, cercados, muertos de angustia. Habéis pertenecido al mayor éxodo del siglo XX. Ha llegado el momento de no tener vergüenza de los piojos que sacábamos entre el pelo ni de la sarna que nos comía la piel ni de la avitaminosis que nos obligaba a rascarnos vergonzosos en el cine. Nos habían sacrificado. Éramos la España del vestido roto y la cabeza alta. Nos rascábamos tres años de hambre y buscábamos una tabla para sobrevivir al naufragio. Contad cada uno el hallazgo de vuestra tabla y el naufragio. (León, 1979, p. 275).

## Referencias

Basile, T. y Foffani, E. (Coord.). (2014). *Literaturas compartidas*. FaHCE, Universidad de la Plata.

<https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/5>

- Bravo Herrera, F. (29 de junio-24 de agosto del 2020). *Curso de Posgrado Problemáticas y espacios de la Literatura Comparada. Viajes, migraciones y exilios*. [Contenido inédito]. San Salvador de Jujuy (Jujuy), Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Bravo Herrera, F. (2001). Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración. *Cuadernos de Humanidades*, (12), pp. 233-244.  
<http://portalderevistas.unsa.edu.ar/ojs/index.php/cdh/article/view/597/577>
- Fortún, E. y Ras, M. (2014). *El camino es nuestro*. Fundación Santander.
- Fortún, E. y Laforet, C. (2017). *De corazón y alma (1947-1952)*. Fundación Santander.
- Gil-Albarellos, S. (2003). Literatura comparada y tematología: aproximación teórica. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*, (7), 239-259. <http://hdl.handle.net/10272/1843>
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.  
[https://www.academia.edu/39060708/Guill%C3%A9n Claudio Entre lo uno y lo diverso Introducci%C3%B3n a la literatura comparada](https://www.academia.edu/39060708/Guill%C3%A9n_Claudio_Entre_lo_uno_y_lo_diverso_Introducci%C3%B3n_a_la_literatura_comparada)
- Hochman, N. (2018). El origen del exilio. Una genealogía posible. En *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, (83), pp. 1-27.  
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/article/view/5148/4544>
- León, M. T. (1979). *Memoria de la Melancolía*. Bruguera.
- Ortuño Martínez, B. (2010). *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante.  
[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20062/1/Tesis\\_ortuno.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20062/1/Tesis_ortuno.pdf)
- Villegas, I. (Coord.). (2014). *¿Qué es la literatura comparada? Acercamientos metodológicos*. Biblioteca Digital de Humanidades, Universidad Veracruzana.  
<https://www.uv.mx/bdh/files/2014/09/Libro-Literatura-comparada-II.pdf>

# La memoria del tránsito.

## *La abuela civil española* de Andrea Stefanoni

### como relato de viaje

Adriana Milanesio  
Universidad Nacional de Río Cuarto  
Instituto de Formación Docente Continua de Vila Mercedes

*Los ojos de Mío Cid mucho llanto van llorando*  
(Poema de Mío Cid)

## Introducción

La sociedad española no pudo, a pesar de los intentos del régimen franquista, borrar de manera completa las huellas de los hechos atroces y de la violación a los DDHH cometidos durante la dictadura del General Francisco Franco. Comparado con Argentina, su proceso de recuperación de la memoria como elemento de justicia para quienes han sido víctimas del largo periodo dictatorial ha sido mucho más lento y carece de la inmediatez que el proceso de pedido de justicia gozó en nuestro país.

La profesora española Clara Valverde (2014) lleva al respecto un trabajo de investigación muy profundo acerca de cómo las experiencias traumáticas vividas por los antepasados y silenciadas por el miedo a las represalias reaparecen en los sueños o en los temores de quienes conforman las generaciones posteriores. Ese silenciamiento ha calado hondo en el imaginario español, ya que muchos descendientes de asesinados, de detenidos, de detenidos-desaparecidos ignoran la suerte corrida por sus antepasados. El pacto de silencio fue muy fuerte en la sociedad española y estuvo atravesado no solo por los largos años de la dictadura franquista sino también por la Ley de Amnistía del año 1977, ley que “concertaba la libertad de presos políticos republicanos con la condición de que los crímenes realizados por los victimarios del franquismo obtuviesen la impunidad” (Díaz, 2020, p. 8). Sin embargo, la transmisión transgeneracional<sup>1</sup> del trauma

---

<sup>1</sup> Valverde Gefaell entiende el trauma transgeneracional como una forma del cuerpo de procesar un evento traumático mediante una serie de mecanismos como el lenguaje corporal, los silencios y comportamientos que se transmiten de una generación a otra (2014, p. 33).

vuelve como ecos en algunos textos literarios que eligen, desde diferentes posiciones, hablar de la Guerra Civil y sus muertos, de las persecuciones ideológicas, de la censura, del exilio, de la anuencia de la Iglesia y de la sociedad civil.

Fue a fines del 2007 cuando el parlamento español aprobó la Ley de Memoria Histórica, ley que podría pensarse como superadora del intento anterior pero que no puede desligarse del lastre dictatorial y del pacto de silencio ya que mantiene el espíritu de reconciliación propio del período de transición. Asociaciones civiles dedicadas a la recuperación de la memoria histórica, han señalado su disconformidad al advertir que el texto de la ley afirma que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negando así que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad y que es deber del Estado practicar políticas públicas que garanticen a las víctimas su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

Entre las consecuencias de la Guerra Civil se encuentra el destierro, tal vez una de las experiencias humanas más traumáticas. Michael Ugarte (1999) sostiene que el destierro significa el desarraigo, la pérdida de ese vínculo fundamental entre la propia tierra y la propia alma, como si se tratase de un desgarramiento entre dos partes constitutivas del ser. Es una experiencia dolorosa que implica la “pérdida de un componente humano necesario e integrante” (1999, p. 14). La experiencia de la diáspora española en Latinoamérica luego de finalizada la Guerra Civil derivó en el neologismo de “transtierro”, para poder dar cuenta de aquellos movimientos humanos en los que los hombres perdían la patria, pero no el idioma. Lo cierto es que, tomando como equivalentes para el caso que nos ocupa los términos exilio, destierro y transtierro, es necesario comprender que “la persona desterrada es alguien que está seriamente necesitado” (Ugarte, 1999, p.14).

Luego de finalizada la Guerra Civil, los españoles republicanos se vieron obligados al exilio o al insilio. Es mucha la literatura que se ha escrito sobre este particular, así como sobre la guerra y los momentos posteriores. Abundan las novelas, series televisivas y películas que trabajan con esta temática a tal punto que, en 2007, el novelista Isaac Rosa publica su obra *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, obra en la que con un humor ácido invita al público lector a una reflexión sobre la escritura y la lectura, los convencionalismos literarios, así como los *topoi* o lugares comunes de la narrativa de posguerra, cuyos argumentos se le representan un tanto esquemáticos.

En la construcción de la memoria colectiva<sup>2</sup>, los discursos artísticos pueden presentar las claves para instaurar un tópico de debate necesario y para recuperar aquellas voces que –a fuerza de sucesivas ilegalidades– se vieron silenciadas y/o vilipendiadas. Aunque es necesario aclarar que, si bien muchas obras literarias toman a su cargo la elaboración de la memoria colectiva, una gran proporción no puede escapar al mandato del silencio sobre la responsabilidad de los crímenes perpetrados por la facción golpista y caen en la justificación de los sujetos opresores, quitando así las responsabilidades individuales y proponiendo un esquema un tanto maniqueo en el que todos han sido víctimas y se elude hablar de voluntades individuales.

Volviendo al enunciado inicial, la sociedad española no solo no pudo sino que tampoco quiso olvidarse de lo sucedido. Ya sea en la propia tierra o en tierras lejanas, el recuerdo de la guerra y de sus consecuencias al interior de las vidas de los hombres comunes que se vieron envueltos en la contienda –la vida de quienes perdieron mucho más que una batalla– sigue latente y hay una intención de mantener viva esa memoria. Para muchos, la guerra implicó la división familiar, la pérdida de sus seres queridos, de su tierra natal, de su libertad. Vieron pisoteados sus ideales, se sintieron vulnerables, descreyeron de la posibilidad de construir una sociedad más justa. Y ese mundo de ideas se entregó como un legado, como herencia hacia las generaciones venideras: un idioma y un recuerdo, aspectos del ser humano que por más que intenten silenciarse y ocultarse permanecen siempre vivos. La literatura, entonces, elude el pacto de silencio.

*La abuela civil española*, novela que la argentina Andrea Stefanoni publica en Seix Barral en el año 2014, plantea un recorrido por la situación de migración de un matrimonio español –Rogelio y Consuelo– durante la época del franquismo, desde el pueblo español de Boeza hacia una isla en Tigre. La historia de la guerra ha cruzado el ancho océano para construir memoria colectiva más allá de las fronteras de un Estado.

### ***La abuela civil española*, ¿literatura de viaje?**

La novela que nos ocupa está basada en la propia historia familiar de la autora, pero no es nuestro objetivo cotejar la veracidad de los datos. Lo

---

<sup>2</sup> Antes de avanzar, creemos oportuno definir lo que entenderemos como “memoria colectiva”, definición que tomamos de Bolaños de Miguel (2012): el producto del recuerdo intersubjetivo, compartido, de los miembros de un colectivo, de una comunidad, de una institución o, incluso, de un estado (...) El recuerdo colectivo –es decir, las representaciones– de hechos que han afectado a un conjunto de individuos pero cuyos recuerdos se conservan de manera interpersonal, por la interrelación de las personas en el juego de la sociedad, de la educación, de la comunicación, de la rememoración y del duelo (2012, citado en Díaz, 2020, p. 7).

que nos importa es fundamentalmente el relato literario del viaje, del desplazamiento, con los ejes que este transitar hace emerger: la construcción de los paisajes, la mirada sobre lo ajeno, la extrañeza y los dolores de la migración, así como las heridas que deja abierta la guerra. Esta decisión metodológica tiene por objetivo no caer en un abordaje de la obra que proponga una mirada exclusiva sobre la guerra y sus consecuencias tanto en las víctimas directas de la contienda, como en las generaciones posteriores.

En una entrevista realizada en 2015, la autora comenta que su objetivo ha sido ayudar a su propia abuela, sobreviviente de la Guerra Civil a narrar su experiencia.

Mi abuela, para mí, es importante. Y estoy trabajando en eso: en ayudarla a decir, a contar, como una suave bofetada a des-tiempo quizá, a los que la despreciaron. A su manera, claro: desde la supervivencia. Que es la pesadilla de los déspotas. Sobrevivir es poder contar lo vivido (Iglesias, 2015).

La perspectiva narrativa escogida para la novela es la de la nieta, un personaje llamado Sofía, una descendiente que siente la necesidad de proteger a su abuela, protegerla con el amor y la protección de la que jamás gozó en su tierra natal, ni siquiera en su infancia.

La obra está dividida en tres partes, cada una de las cuales está, a su vez, dividida en capítulos, con una distribución un poco inequitativa de 31, 13 y 15 capítulos<sup>3</sup>. La primera parte comienza con un apartado en primera persona, en el que Sofía recibe un llamado de su hermano en el que le informa que su abuela se ha caído y ella decide, entonces, suspender todo lo que tiene planeado y “Correr hacia la sangre de mi abuela” (Stefanoni, 2014, p. 14). Este párrafo, así breve, con el que termina ese primer apartado de la novela se convierte en la promesa narrativa.

---

<sup>3</sup> Lo que, a primera vista puede entenderse como inequitativo, en realidad representa un momento de quiebre en la vida de los abuelos. La primera parte de la novela cuenta sobre su experiencia en España, los trabajos que realizaban, la guerra, la vida luego de finalizados los tres años de enfrentamiento civil hasta el momento de huir en el barco hacia Buenos Aires. La segunda y la tercera parte, en tanto, cuentan la vida de los abuelos una vez ya en territorio argentino. La segunda trata sobre el período de instalación en una isla de la localidad de Tigre, los comienzos de un nuevo trabajo, la adquisición de una casa propia y la consolidación de la pequeña célula familiar. La tercera parte, en tanto, narra la vida de los abuelos y su relación con sus nietos: Sofía y Pablo; la vida de estos cuando iban de visita al Delta; la muerte de Rogelio; la enfermedad de la madre de los niños y las atenciones que demanda Consuelo una vez que se ha ido a vivir a un departamento en Buenos Aires; a la vez que narra, esta vez sí, la historia de un regreso: el regreso que la abuela, acompañada por su nieta, realiza a su casa en la isla de Tigre.

A partir de allí, haciendo uso de una voz narrativa heterodiegética, todo lo que resta de la primera y la segunda parte completa se tratará sobre la vida/sangre de su abuela, Consuelo. De su infancia, de sus sueños, de sus deseos, de su dura realidad, de lo crudo del contexto que no solamente enfriaba el paisaje sino las almas de las personas, de los lobos al acecho, de los cadáveres al costado del camino. También se tratará sobre su abuelo Rogelio, sobre su búsqueda de libertad en los libros, sobre su posición política, sobre su traición al régimen franquista, sobre la guerra, sobre su paso por la cárcel, los falsos fusilamientos, el hambre, el frío, los piojos, una libertad falsamente apostada en un tablero de ajedrez. Estos relatos irán fluyendo de manera intercalada, hasta confluir en el trabajo que ambos realizan en la mina de carbón y que los lleva a conocerse, enamorarse y tener una hija, que será la madre de Sofía. La primera parte de la obra culmina con el viaje que llevará a los tres desde España hasta Buenos Aires para ya nunca más volver a su tierra natal.

La segunda parte de la novela, cuenta el afincarse de los abuelos en Buenos Aires, su mudanza hacia la localidad de Tigre, el desarrollo de sus vidas, siempre acechadas por la presencia de la amenaza de muerte, ese eco lejano que atraviesa fronteras y se instala en la psiquis de los perseguidos, el temor a pagar con la vida las acciones desarrolladas en pos de lo que habían considerado justo.

Estas partes de la novela poseen un tono duro y entrecortado que se va aceitando a medida que lo sórdido de las acciones narradas van derivando hacia la seguridad del amor y del espacio geográfico, pero que no cede completamente, porque, en definitiva, lo que se está contando es la historia de un desarraigo y las frases parecen ir surgiendo tímidamente, como pidiendo permiso para existir, pero con la fuerza y la contundencia de todo lo vivido.

En la última parte de la novela, se vuelve al relato en primera persona, en el que la nieta nos cuenta su llegada al departamento de la abuela, la convivencia que se da entre las dos durante el tiempo posterior a la caída con la que se inicia la obra y ese viaje de regreso que, juntas, hacen hacia Tigre, hacia la isla que le dio una nueva oportunidad a la existencia de Consuelo y de Rogelio.

Las dos primeras partes responden a un discurso más histórico donde una tercera persona narra el periplo de los abuelos desde su infancia hasta el exilio forzoso. La tercera parte es un discurso más intimista, más personal sobre la vida de los abuelos, y que, de alguna manera, se acerca hacia nuestro presente.

El relato de la nieta, en forma de discurso literario, aborda aquello que no deja de doler. Escribe contra aquello que no puede olvidarse, entendiendo que en esa frase del comienzo están las claves de la novela, ya que la obra es esa corrida, ese apuro contra el tiempo hacia la búsqueda de la abuela, entendiendo que la abuela es la posibilidad de todo relato, al menos para la protagonista:

Me doy cuenta de que estar con ella no solo me dispara todos los recuerdos de lo que me había contado el abuelo sobre España, la guerra y las huidas, sino que también, como si me cayera al agua cálida del río y me despertara por ello, me deja pensar en mi propia vida en la isla, en todo lo que yo misma viví con mis abuelos y mis perros en aquellos años (Stefanoni, 2014, p. 234).

Esta frase podría resumir toda la novela, encapsula todos los recuerdos que se van a despertar y que van a encontrar cierto ordenamiento después desde una primera persona que rememora hacia una tercera persona que narra los hechos. Se pone en evidencia la doble mediación que opera entre los hechos y quien narrativiza los recuerdos ajenos<sup>4</sup>. “Memorizo lo que dice. Eso, precisamente. Lo memorizo y lo repito. Y también le sigo el juego. En el fondo, lo que quiero es escucharla. Que lo diga todo. Que no se guarde nada. Quiero el retrato completo” (2014, p. 283).

La abuela es un dispositivo narrativo retrospectivo en tanto que nos lleva hacia el pasado pero, a la vez, es proyectivo porque nos invoca en el presente para proyectarnos en un futuro en el que la memoria histórica de la guerra no se pierda, en donde los testimonios del horror sean parte fundante de las nuevas acciones de los hombres.

La historia de Rogelio Molinero es la de un hombre que participó de la Guerra Civil como combatiente, fue preso torturado, durmió a la intemperie, sobrevivió a varios fusilamientos, vivió la tortura psicológica. La historia de Consuelo es la historia de los actos cotidianos, la de la mujer que trabaja en las minas de carbón, que cuida de su casa, de sus hijos. Es la historia de las consecuencias de la guerra en los cuerpos y en la vida civil, tal vez por eso el título de la novela alude a su figura y a su condición de ciudadana. La supervivencia de la abuela fue su acto más grande de rebeldía: sobrevivir para tenderle una trampa al silencio.

---

<sup>4</sup> Según Martín Kohan hay una primera mediación que es la que opera en todo relato y luego otra mediación que es la que se produce en la narrativa histórica. Esta novela, sin duda, corresponde –también– al género de la narrativa histórica. Podemos ver en ella un entrecruzamiento genérico, pero eso sería un punto de desarrollo para otro trabajo.

Y en ese relato de supervivencia, aparece como elemento fundamental el tránsito, el destierro, el viaje hacia una tierra de promesa y de salvación.

Si la entendemos como la novela de un viaje<sup>5</sup>, la obra excede la definición de literatura de viajes que aporta Beatriz Colombi Nicolía, quien sostiene que:

Podemos definir al viaje como una narrativa en prosa en primera persona que trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia –veraz, objetiva– de su tal desplazamiento con su relato. Estos componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo. (2006, p. 14).

La obra de Andrea Stefanoni no nos presenta un relato de viaje en primera persona, porque, como ya dijimos, accedemos a la mediación discursiva que realiza la nieta de la experiencia del viaje vivido por sus abuelos. Así, los recuerdos han sido transmitidos de una generación a otra generación<sup>6</sup> y cada enunciadore ha efectuado los recortes que considera necesarios de las memorias que se narran, de aquello que significó el embarcarse sabiendo que lo que se dejaba atrás era la tierra a la que tal vez nunca se volvería y de las ilusiones y sorpresas que trae el nuevo territorio, un territorio que será extraño, en el que la naturaleza será muy diferente a la del lugar de partida. Los recuerdos ajenos internalizados forman parte de esa transmisión transgeneracional del trauma.

Se produce en el relato “una selección de momentos y escenas, una articulación jerarquizada de los sucesos, una reorientación ideológica de todos los materiales” (2006, p. 14) que, en este caso es doble, producto de

---

<sup>5</sup> Como vemos hasta aquí, el estudio de la novela podría ser abordado desde la concepción de novela histórica, desde los discursos acerca de la memoria del trauma, desde la teoría de la subjetividad y, seguramente, desde otras perspectivas de análisis.

<sup>6</sup> Es en la misma obra en la que este tema aparece como objeto de narración. Sofía toma, de la mano ausente de su abuelo, de las huellas que él ha dejado en un texto, conciencia acerca de la importancia y de la necesidad de que una historia familiar no se pierda, de que los descendientes continúen y mantengan viva la historia que han dejado inconclusa sus antepasados, del rol protagónico que les toca de mantener vivo un relato. El único número que tiene un texto resaltado por mi abuelo. (...) La migración de las mariposas. (...) No llegan las mismas que salieron. Pero sí lo hacen a través de las generaciones. Llegan todas juntas, de algún modo. (...) Ahí entiendo más, mucho más, el trazo de la mano del abuelo sobre el texto de las mariposas. La transmisión genética. (Stefanoni, 2014, p. 267).

la mencionada mediación. Con esta estrategia de composición, la obra recurre al carácter dialógico que posee toda novela como eje fundamental y como dispositivo clave de su construcción literaria. No hay otros géneros literarios intercalados en la obra, lo que sí hay es una voz en tercera persona que intenta reconstruir un relato elíptico y entrecortado sobre un pasado que es necesario recordar y que, en algún momento, se amalgama con la voz en primera persona que abre y cierra la novela. Esa voz del pasado está mediada por la voz del presente. La voz de la abuela se presenta enajenada, distanciada de su propio proceso de enunciación, convertida en los recuerdos que la nieta ha retenido del relato de la experiencia dolorosa del frío, el hambre, la guerra, la persecución, la huida, la construcción de un nuevo orbe vital. Consideramos que para hacer evidente esa mediación lingüística, se recurre a la tercera persona gramatical. Esto imprime al relato de una sensación de lejanía, profundizada por el ritmo entrecortado, compuesto por frases breves y sencillas, tan entrecortado como la propia experiencia vital signada por la guerra, el frío y la presencia acechante de los lobos que han cambiado el hábito de comer ovejas por el de comer cuerpos humanos<sup>7</sup>. Si bien el componente enunciativo<sup>8</sup> recordado por Colombi Nicolia (2006) no se presenta de manera directa en la obra trabajada, sí lo hacen los componentes temáticos y retóricos: se trata de un desplazamiento en el espacio, de carácter veraz y que lleva las marcas de lo fáctual, es decir, de los hechos que conforman ese periplo.

Por su parte, César Aira en “El viaje y su relato” nos advierte acerca de la naturaleza narrativa del viaje al sostener que “no hay viaje sin una partida y un regreso” (2001, citado en Colombi Nicolia, 2006, p. 15). En este caso, como se trata de un viaje migratorio, hay partida, pero no hay regreso. La partida está narrada detalladamente, el tránsito entre el punto de partida y el punto de llegada. El regreso, en cambio, es tan solo un hecho que está en el plano del deseo —más de la nieta que de la abuela— y del silencio, ya que Consuelo parece no permitirse añorar su tierra natal o pensar en regresar alguna vez. Y si no se lo permite es porque entiende que su viaje no es producto del placer sino de la urgencia de una necesidad<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> “Antonio escuchó días atrás que, no muy lejos de allí, los lobos habían comenzado a comer cuerpos humanos. Los cuerpos de la guerra. Decían por ahí que estaban aprendiendo a viajar hacia otros puntos en busca de comida” (Stefanoni, 2014, p. 34).

<sup>8</sup> Más adelante, la estudiosa propondrá cambiar el término de identidad por el de solidaridad para referir a la relación establecida entre autor, narrador y personaje (2006, p. 24). En este sentido, la voz de la tercera persona utilizada en el relato puede entenderse como solidaria con el sujeto de la experiencia.

<sup>9</sup> Hacia el final de la novela hay una posible escena de regreso, sobre la cual volveremos más adelante.

Lo que sí encontramos en este relato de viaje es una verdadera mudanza en el ser de los personajes, un cambio profundo en un estilo de vida, en la dimensión de lo práctico de la existencia, aunque la prosodia propia de un lugar, los miedos desatados con la guerra, los recuerdos de los muertos en mitad de los caminos los acompañe hasta la tumba. Y ese tránsito, esa mudanza, ese cambio en los personajes que está ligado a un desplazamiento espacial –más allá de que no exista el regreso– es en sí material de narración. Lo que se narra en la novela es, entre otras cosas, la historia de un viaje, la historia de un exilio.

En la obra se recurre a algunos tópicos propios del viaje, como la partida en el puerto, la vida en altamar, la imposibilidad primaria de comprensión entre el sujeto que llega y los lugareños. El recurso de la descripción, como herramienta retórica puesta al servicio del relato de viaje, aparece en la novela cuando llegan a Tigre, tal como veremos más adelante.

Para sostener mi hipótesis de lectura, me centraré en los capítulos que conforman el centro mismo del relato, los capítulos 31, 32 y 33. Si tenemos en cuenta que la obra consta de 59 capítulos, esta ubicación del tránsito en la estructura interna del texto nos permite pensarla como una novela perfectamente dividida entre España y Argentina<sup>10</sup>.

El tránsito comienza con esta frase: “Consuelo, Rogelio y Elvira viajaron hasta el puerto de Barcelona con sus pertenencias. Había edificios. En Boeza, edificios eran otra cosa: una iglesia, el ayuntamiento” (Stefanoni, 2014, p. 147). La escena del puerto es toda de confusión y agitación: “Esperaron, cerca de un grupo de gente confundida, que alguien compartiera alguna información” (2014, p. 147). En la escena del viaje, la voz narradora focaliza en Elvira, la hija del matrimonio, que, desde su infancia, sabrá que ese viaje conlleva una despedida definitiva de su entorno “No había más que ver lo enorme del barco para saber que aquello atravesaría una distancia que separaba a las personas de por vida” (2014, p. 148) y comprenderá que nunca más verá a su abuelo Emiliano.

El clima de confusión, los oportunistas que vendían cosas, las familias rotas, el sentimiento abrumador del destierro, la angustia, la tristeza por las mascotas que deben ser abandonados antes de subir al barco, los elementos que forman parte del paisaje del viaje (los baúles, los colchones), la desesperación de quienes se quedaban en esas tierras y las de quienes no habían podido reunir el dinero para marcharse todos juntos, los silenciosos gestos de bondad, de complicidad, la promesa de un reencuentro en

---

<sup>10</sup> Sánchez Zapatero (2012) sostiene que el alejamiento forzoso de la tierra de origen es concebido como el final abrupto de un ciclo vital. La novela viene a representar este quiebre vital en la misma división interna que la estructura.

tierras lejanas, la complacencia en mostrar su autoridad por parte del capitán del barco, la división de la tripulación por clase social, el miedo de los viajeros a perder lo poco que habían podido llevarse, el barco, los botes salvavidas, las sogas, el vaivén de las olas, el tráfico de cigarrillos y alcohol por parte de los marineros, los juegos de naipes, la paulatina reducción en las porciones de comida: todos ellos tópicos de la retórica de los viajes de migración del S. XX.

De los diálogos en la inmensa oscuridad de la noche y del mar, un hombre le susurra a Rogelio una verdad cuya fuerza no se activa en ese episodio en sí, sino que conforma la gran verdad de la Historia, lo que hace que la autora mantenga firme este deseo de sacar a la luz las memorias de sus abuelos y de sus vidas marcadas por la explotación, la pobreza, la violencia y la injusticia: “siempre, siempre, los primeros en justificar lo injustificable eran las personas comunes y corrientes. Por eso nos estamos yendo, recordó” (2014, p. 156).

La segunda parte comienza con el desembarco y será el relato de la vida de los Molinero en Argentina.

El extrañamiento por esta nueva tierra comienza con el rizarse del cabello. La familia desconoce la humedad característica del lugar al cual han llegado ya que provienen de un clima seco.

Luego se produce la escena del alojamiento, de la necesidad urgente de buscar trabajo, del sentimiento constante de persecución, de ver enemigos donde no los había. Es en este fragmento en el que se da un anclaje temporal sobre el exilio de esta familia: “Eran los cincuenta” (2014, p. 167).

El sentimiento de extrañeza se profundiza en un local comercial: cuando Consuelo llega a una mercería y no puede comunicarse correctamente, dado que las palabras que ella usa para nombrar las cosas no son las mismas que se utilizan en Argentina. El desprecio por el inmigrante se hace sentir en este episodio, las mujeres que están en la tienda se burlan de ella y la dependienta la amonesta fuertemente “Hable bien, que así no la va a entender nadie” (2014, p. 168). La recurrencia en la posición del cuerpo es significativa. Esta viajera mira frecuentemente hacia abajo para ocultar su pobreza y su vergüenza. El sentimiento de inferioridad se tradujo en un lenguaje plagado de deícticos: “*Esto* y *eso* se transformaron en la traducción perfecta para todas las cosas” (2014, p. 169, cursivas en el original).

Se produce aquí esa necesidad de ver y de aprender para resistir la vida en un lugar tan diferente de su lugar de origen, en un lugar extraño, una gran ciudad, llena de mercados, tiendas, humedad, edificios, coches, carteles, gente extraña nunca vista por ella, la cercanía de islas, etc.

La propuesta del trabajo en Tigre le siembra al matrimonio una duda angustiante, basada en el desconocimiento del espacio y sus particularidades “¿Puede ser que haya tigres en esas islas?” (2014, p. 171). El asombro, la ignorancia, la desconfianza: son los sentimientos continuos que se refieren en este lugar de la obra. El temor siempre está latente, el temor a lo nuevo, a lo desconocido. Pero no se trabaja aquí con el relato de la tristeza, no hay lugar para la nostalgia. Si algo permanece de su tierra natal es el miedo y el sentimiento de persecución.

Cuando finalmente, en el capítulo 33 se van hacia la isla, se patentiza aún más ese sentimiento de extrañeza que tiene que ver con las características del paisaje y las costumbres de los lugareños:

El lunes por la mañana comenzaron a acercarse al Tigre. (...) les señalaron la última etapa: la lancha. Un muchacho ayudaba a subir a los pasajeros. Cada cual daba un pequeño salto y estaba adentro. (...) Algunos llevaban provisiones. Bolsas en el techo. Perros en el techo, atados. Bolsos con ropa. Todos llevaban algo más. Se olía todo lo que cada uno de los pasajeros había ido a comprar en los mercados del Tigre. Especies, carnes, frutas, verduras. Todo estaba ahí: en las narices de todos. (...)

Consuelo sintió que terminaría en el agua, tragando esa sustancia oscura que era el río. Se sintió mareada (...)

La lancha, con sus sacudones, los acostumbó rápido. Consuelo y Rogelio entendieron de inmediato que se trataba de un elemento vital para todos. (...)

—Mira... Mira, hombre... —dijo Consuelo. (...) Llevan nombre... Nombres de verdad...

Consuelo se detuvo, fascinada con eso. Como si cada pequeña isla con su muelle fuera un reino. Nombres reales. Era lo que más necesitaba. Todos tenían más que una casa, un perro, unos saucos. Tenían una tierra. Con su nombre. Y Consuelo no pudo pestañear por miedo a perderse algo. (...) Se pararon haciendo equilibrio. Una lancha no era un barco. El río tenía voz y voto. (...) Subieron los escalones y se asomaron al viento, al sol, al olor a río. La casa, como todas allí, estaba construida en la altura. Tierras ganadas al río. Toda de madera y con una pequeña galería al frente; el techo, de chapa, en bajada. (...)

—La vista al río es de la casa. Pero todos tienen vista al río tarde o temprano. Con las crecidas, por supuesto.

(...) Se detuvieron a observar unas flores con forma de pájaro y una hilera de claveles de aire.

Ya estaban solos. Los tres. Ellos y la duda de lo que vendría.  
(2014, p. 175)

Esta extensa cita nos permite prestar atención a varios aspectos del relato de viaje: la sorpresa, el asombro, los sentidos a flor de piel, lo desconocido, la fuerza arrolladora de la naturaleza, el temor y la inseguridad por lo que vendrá, pero también la esperanza. El río personificado, el río como gran protagonista de la escena: sus aguas turbias, su desborde, su posibilidad de decidir sobre el futuro de los hombres. Un río navegable, completamente diferente al mar, otro barco que los lleva a otro destino.

Este es el relato del descubrimiento de un mundo nuevo y, como dijimos, nos llega mediado por la vivencia de la nieta de la pareja de inmigrantes y esa vivencia consiste en haber escuchado de primera fuente el relato de la migración. Es el paso del acto lingüístico oral a la escritura del recuerdo. La elección de la tercera voz narrativa es una decisión estética para hacer más vivo y fidedigno el tránsito de un modo de vida a otro, pero ese relato, enmarcado por un discurso en primera persona no nos presenta a un narrador omnisciente, sino testigo. En este caso, no se trata de alguien que vio, sino de alguien que oyó. En este sentido, entendemos que se produce una relación de solidaridad entre el narrador y el personaje, dado que la identidad entre ambas construcciones narrativas solo es posible para el relato oral.

El tránsito entre la oralidad y la escritura, así como el tránsito entre la tierra firme en España y la isla en el Delta del Paraná pueden ser entendidos como zonas de contacto, entendiendo aquí junto con Pratt “zonas de contacto” como “espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas” (1997, p. 26-27). Si bien aquí no hay una clara relación de dominación, el relato nos muestra cómo los abuelos de Sofía viven un proceso de encuentro cultural y de adaptación a una nueva vida, a veces sesgada por la discriminación social debido a su condición de inmigrantes pobres, como se comentó anteriormente.

Pageaux, por su parte, sostiene que “la imagen ‘literaria’ se entiende como conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que de socialización” y que “la imagen del extranjero se ha de estudiar como parte de un conjunto vasto y complejo: el imaginario (...) social [en lo que hace a] la representación del Otro” (1994, p. 103). En el caso de la novela que nos ocupa, la mirada acerca del otro nunca es una mirada prejuiciosa, sino de esperanza. Consuelo y Rogelio saben que su destino está sellado en este nuevo territorio y, por lo tanto, solo deben amoldarse a un nuevo estilo de vida, sin prejuzgar ni proyectar

su propio imaginario. Esta capacidad de adaptación que tienen los personajes es lo que le permite a Rogelio y Consuelo no solamente abrirse a un nuevo oficio: la apicultura, sino también aceptar las diferencias de los sujetos, lo que sirve como explicación para la relación de amistad que entablan con sus vecinos: una pareja de homosexuales que ha decidido ocultarse en la densa vegetación del delta.

Si César Aira argumentaba que la naturaleza narrativa consiste en la experiencia de la partida y del regreso, en la novela el regreso es simbólico, está encerrado en la observación de un documental y en dos palabras pronunciadas por la abuela: “Ese lugar...”

Miramos la tele. (...) damos con un documental sobre la guerra civil. Dura cuatro horas. Nos sumerge. (...)

Luego, aparecen las montañas.

Las de Consuelo. En la tele.

Idénticas. Las tuyas. (...)

—Ese lugar... —susurra la abuela. En ese susurro hay algo más. Lo sé. Llevo su sangre.

—Me contaste...

Y no decimos nada más. Dejamos correr las historias. Que se unan. Como se unen, en ese nudo de mi garganta, las historias de mi abuela en una sola. Ya no cuentos. Sino totalmente una. (2014, p. 285)

Es que, tal vez, el regreso de los exiliados no es un regreso físico, un desplazarse hacia el punto de partida, sino un regreso simbólico, un regreso que acecha como un lobo de Boeza, porque el punto de partida ha quedado, para siempre, grabado en la retina. También ese regreso simbólico podría ser concebido como una de las coordenadas del relato de viaje.

## Cierre

Para concluir, podemos decir que la novela de Stefanoni, si bien puede abordarse desde una variedad de teorías que nos ayuden a comprender el hecho literario, puede formar parte del amplio corpus de la literatura de viajes, ya que cumple con las particularidades que sobre este particular recortan Beatriz Colombi Nicolía y César Aira. Si bien no toda la novela trata acerca del viaje, la razón de ser del relato está en ese desplazamiento. Si los abuelos de la protagonista no hubiesen emigrado, el relato sería solo sobre la guerra y la supervivencia una vez finalizada la contienda, pero nunca sobre el exilio.

Como sostiene Sánchez Zapatero:

Las vidas de los desterrados parecen preparadas para ser contadas, no solo por la posibilidad de mostrar a través de la propia experiencia la versión histórica que se considera verdadera y de comprometerse con una cosmovisión identificada con un tiempo pasado al que se vuelve a través de la memoria, sino también por la necesidad de descubrir la verdadera esencia del sujeto creador. En el exilio, el ser humano se encuentra en su momento más puro, sin el manto protector de su comunidad, por lo que necesita afirmar su personalidad a través de la palabra (2012, p. 243).

Celebramos que esta haya sido la necesidad de Consuelo y que Sofía/Andrea haya podido sacar a la luz las memorias de su abuela.

## Referencias

- Colombi Nicolía, B. (2006). El viaje y su relato. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. Número 43, pp. 11 - 35.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004302>
- Díaz, C. (2020). *La transmisión transgeneracional del trauma de la Guerra Civil española en Otro mundo de Alfons Cervera: ¿Cómo puede la sociedad española superar su trauma transgeneracional?*. [Tesis de maestría, Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain].  
<https://dial.uclouvain.be/download>
- Iglesia, A. M. (14 de agosto de 2015). 'La abuela civil española' de Andrea Stefanoni, una historia de guerras y miedos. *El Asombrario & Co*.  
<https://elasombrario.publico.es/la-abuela-civil-espanola-de-andrea-stefanoni-una-historia-de-guerras-y-miedos/>
- Kohan, M. (2000). Historia y literatura: la verdad de la narración. En N. Jitrik (Director), *Historia Crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida* (Vol. 11), (pp. 245-259). Emecé Editores.
- Pageaux, D. (1994). De la imagería cultural al imaginario. En P. Brunel e I. Chevrel (Eds.), *Compendio de literatura comparada* (pp. 101-131). Siglo XXI Editores.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rosa, I. (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Seix Barral.
- Sánchez Zapatero, J. (2012). Autobiografías del exilio republicano español: Entre la nostalgia y la resistencia. En B. Caballero Rodríguez y L. López Fernández (Eds.); T. Bowron (Ed. asistente), *Exilio e identidad en el mundo hispánico. Reflexiones y representaciones* (pp. 228-250). Biblioteca Virtual Cervantes.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/exilio-e-identidad-en-el-mundo-hispanico-reflexiones-y-representaciones/>

- Ugarte, M. (1999). *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Siglo XXI de España Editores.
- Valverde Gefaell, C. (2014). *Desenterrar las palabras: Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Icaria editorial.



# Los umbrales del viaje.

## Fronteras literarias en Jujuy:

### Tizón, Picchetti y Demitrópulos

María Alejandra Nallim  
Universidad Nacional de Jujuy

#### El viaje: vericuetos del género

El viaje como tópico, género o experiencia humana representa siempre una aventura fascinante. La polisemia del término viaje es inagotable, abarca varias escenas en movimiento y movilizantes, competencias y saberes originados por una actitud generalmente voluntaria “de dejar la “casa” para ir a “otro” lugar” (Clifford, 1997, citado en Colombi, 2004, p.22).

Este desplazamiento tiene el propósito de una ganancia -material, espiritual o científica- e involucra la obtención de un conocimiento o la vivencia de una experiencia (excitante, edificante, placentera, expansiva, de extrañamiento).

Cuando se habla de viajes no solo se refiere a un antiquísimo género literario o discursivo secundario, sino que su alcance se proyecta a una dimensión mayor: la cultura del viaje<sup>1</sup>, de bagaje antropológico y cuya plataforma estética-política apuesta a otra categoría, la *iterología* (Butor, 1972), considerada la ciencia de los viajes que, además de sus diversas esferas: la aventura, el éxodo, el nomadismo, la colonización, los viajes de estudio, las migrancias, el turismo, los exilios, etc., estudie el viaje humano estrictamente relacionado con la literatura. En consecuencia, siguiendo a J. Clifford (1997, citado en Colombi, 2004, p. 24), ya no se pueden formular teorías desde lugares sino desde itinerarios transculturales como tránsitos en continuo movimiento.

Clifford Geertz (2001) sostiene que la literatura de viajes es un fenómeno extraño, una dualidad enunciativa que juega con los lugares geográficos y de enunciación: hace referencia al espacio hacia el cual se viaja

---

<sup>1</sup> Nos parece significativo vincular esta concepción con la postura de Percy Adams, quien admite que el relato de viaje excede las fronteras del género, no se trata de una rama de la geografía o de la historia. Tampoco es una subliteratura, por lo que es importante estudiar su retórica, su imaginaria, su argumento, sus constantes genéricas. (Adams, 1983, citado en Colombi, 2004 p. 22).

y sobre el que se escribe, una textualidad en movimiento para interpretar el paisaje, fundarlo o recrearlo.

La crítica conceptualizó el viaje como práctica de expansión imperialista y dominación geopolítica del colonialismo hasta una experiencia individual del sujeto burgués moderno, un privilegio de clase; mientras que el desplazamiento es una experiencia colectiva que atañe a grupos o individuos despojados de garantías para su supervivencia en su lugar de origen. Luis Albuquerque-García (2011) en cambio, alude que viaje y vida son desplazamientos sinónimos. Así, la literatura de viajes recorre toda la historia vital y el viaje responde a la necesidad de la humanidad.

Adriana Crolla (2009) señala que todo desplazamiento tiene dos movimientos confluyentes: lo divergente y lo convergente y dos fuerzas, centrípetas y centrífugas, por lo tanto, es una búsqueda, un asedio y una apropiación que atraviesa territorios cerrados, cuya centralidad tensa con la expansión de los márgenes. La mismidad y la ajenidad conviven con lo extraño y la extrañeza, el encuentro con el otro y consigo mismo.

La literatura de viajes opera semióticamente con la tríada territorialidad, identidad(es) y discursividades, y dialoga con otros dos géneros de base: la literatura de fronteras y la literatura autobiográfica. Conforman así un objeto poliédrico transdisciplinario, que permite ser leído como periplo originario de las culturas, como modelizador de biogramas privados y sociales. Actúa como móvil de los narremas interculturales y oficia de testimonio polifónico, cuando los circuitos viajeros dan apertura a la visibilidad y audibilidad de la alteridad.

Es decir, más que tematizar un recorrido, textualiza geografías imaginarias, un viaje por la palabra, como acto de apropiación simbólica-ideológica del territorio. La escritura en el proyecto de la Modernidad Colonial se constituyó en dispositivo emblemático del poder, al igual que los mapas, las armas y la cruz, escribir fue sinónimo de 'civilizar', resultó otra "máquina territorial" (Montaldo, 2004, p.16). Este itinerario letrado se convirtió a su vez, en la herramienta epistémica para 'de-velar' el Nuevo Mundo, un puente para construir nuevos saberes y diseñar una zona antro-crono-topológica (Crolla, 2009, p.7)

El viaje por el territorio, en tanto categoría intelectual y cartografía del poder (entendiendo al mapa como representación imaginaria de lo real y sitio abarcable, mensurable) permite deconstruir ese "saber" históricamente construido a partir de la negación de los "otros saberes" (Rosa, 1997, p.19) de la diversidad cultural. El espacio textual es, en consecuencia, un espacio geodésico, el objetivo es mirar la tierra como un verdadero mapa atravesado por las figuras del mundo y las figuras del sujeto; pero también es un mapa textual de representación iconográfica y enunciativa de la voz,

es decir, dicha cartografía se soporta, se fundamenta y se justifica en sí misma, en un “saber”/“poder” que se hegemoniza e invisibiliza las otredades.

Edward Said (1990) afirma por ello, que los relatos de viaje integran una formación discursiva, un cuerpo de textos colectivos y anónimos en cuyas variaciones intervienen la obra de escritores individuales, y también un lugar institucional desde donde estos discursos pueden ser dichos y legitimados. En este sentido, como dice Louise Pratt (1997), los mismos enuncian y focalizan una ideología<sup>2</sup>, así el viaje recorre espacios geoculturales y polifónicos como zona de contacto, intercambio heterogéneo, confrontaciones y transformaciones.

Este desplazamiento por el espacio, el tiempo, la palabra y el conocimiento tensionan entre una escritura desterritorializada y un discurso doblemente situado, según las múltiples trayectorias del sujeto migrante<sup>3</sup>.

Es precisamente, Cornejo Polar (1996) quien apuesta a una noción alternativa de *viaje* a la provista por Occidente, mediante los conceptos de *migrancia* y *sujeto migrante* para dar cuenta de los deslizamientos individuales y colectivos en Latinoamérica. Coincide con las posturas ya manifestadas, en cuanto supera la mera idea de tránsito territorial para analizar las luchas sociales, políticas e ideológicas de una cultura y no cultura; pero precisa que el sujeto migrante hace un movimiento doble: físico y mental en donde manifiesta su carácter disperso, impreciso e híbrido entre un aquí y un allá, un pasado y un presente, un ser y un querer ser.

Desde una enunciación difractada y un enunciado descentrado, alrededor de “ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico” (Cornejo Polar, 1996, p. 841) la literatura de la migrancia se afana en revelar la diferencia y la dialéctica plural que provoca un movimiento de lo propio a lo colectivo. En ella también viaja el escritor y la escritura, el discurso migrante excede, por lo tanto, las coordenadas del aquí y el allá, estas no son los extremos por donde se mueve el discurso, sino que son parte del recorrido, no importa desde dónde se parta o adónde se llega, sino cómo se realiza la travesía. El sujeto se encuentra extrañado en ese continuo movimiento entre retazos de experiencias pasadas e imágenes espaciales. La escritura entrelaza las voces del pueblo, los recuerdos, los relatos orales en un espacio textual

---

<sup>2</sup> Como por ejemplo el concepto de anticonquista o la autoetnografía que alude a la representación del sujeto colonizado obedeciendo a pautas ideológicas del colonizador o la figura del veedor para hablar desde un poder lingüístico, territorial o político determinado. Cfr.: Colombi, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> Para mayor profundización ver Mabel Moraña (octubre-diciembre 2000). Migraciones del latinoamericanismo. *Revista Iberoamericana*, LXVI (193), 821-829.

que derriba los centros y las periferias para localizarse en los puentes fronterizos. Este discurso migrante excede el viaje del autor o el viaje como tópico, y sus alcances posibilitan “discursivizar lo múltiple” para construir un conocimiento auténticamente latinoamericano.

Es decir que todo viaje visibiliza no solo las fisonomías geográficas sino especialmente a los sujetos que las recorren y las prácticas culturales que estos vivencian. De este modo, nos encontramos ante un repertorio nutrido de variantes heterogéneas que potencian *el des-vío y el extra-vío de las identidades es-trábicas*, por eso “la mirada del migrante es estrábica o sea doble y descentrada. El mismo objeto se duplica, se esfuman los contornos y emergen otros ángulos y proyecciones” (Crolla, 2009, p.22).

Esta literatura bifronte, desviada e irregular diseña una figura de Jano por su mixtura discursiva como documental, biografía, experimentación (Carrizo Rueda, 1999), estamos ante una textualidad de las memorias por donde se viaja, se documenta y se recuerda, una “bitácora del recuerdo significa poder recuperar la memoria y testificar desde el presente una identidad personal y colectiva” (Crolla, 2009, p.21). El viaje transita entre la memoria y los testimonios de las pérdidas, se cuenta para re-cordar como un modo de aferrarse a la vida, como un modo de conjurar el olvido.

A su vez, la literatura de viajes diversifica los tipos de viajes y de viajeros<sup>4</sup> que ensamblan el contacto con lo desconocido, lo exótico, la lejanía y los duelos de las pérdidas, a través de las migraciones, inmigraciones, exilios, insilios y desarraigos. El viajar se transforma en una conciencia y una visión moderna del mundo. Por eso el relato de viaje es una forma de autodiscurso, de autorreferencialidad en donde lo que se cuenta está marcado de impresiones, sensaciones e imágenes sensibles provocadas a la par de lo recorrido, la narración se entreteje con lo autobiográfico que ordena lo vivido.

Todo viaje resulta entonces una experiencia personal doble de ganancias y pérdidas que quiebran la autenticidad del viaje, en donde convergen y se fugan los saberes; pero también los géneros, provocando una narración digresiva que desordena los cauces de la historia. Esos desvíos hacen escurrir sus taxonomías y las delatan de impostoras porque en ella conviven los dramas del “yo” con los informes científicos, los documentos antropológicos y los géneros de la risa popular.

¿Estamos ante un des-género, un transgénero o un género degenerado? En él se perfilan diversas tipologías liminales: ecoficción, crónica colonialista, archivo histórico, mapa geopolítico, documento etnográfico,

---

<sup>4</sup> Son dos los viajeros clásicos en la literatura, según Adriana Crolla: el *Homo viator*, como tránsito simbólico de la vida y el *Homo Loquens* “el hombre que habla”, como viaje del lenguaje: “Se viaja para narrar y se narra para viajar”. (Crolla, 2009, p.30).

testimonio antropológico, memorias del yo, guía científicista, registro cuantificable de la otredad, relatos etnográficos, escrituras decoloniales que triangulan género, raza y marginalidad. El viaje está atravesado por un palimpsesto genérico que, a diferencia de los relatos de viajes como discursos factuales, oscila entre la narrativa personal y las obligaciones institucionales (Carrizo Rueda, 1999). Los viajes ficcionales contemporáneos -desde nuestra línea interpretativa-, reciclan los rasgos de la colonialidad del poder y el saber, del ser y el hacer como matriz fundante de la plataforma imperialista, por ello, revisar estas categorías de manera situada nos permitirá dispensar ‘decolonialmente’ las esquivas del poder como cartografías estriadas de las lugarizaciones.

Al ser históricamente un texto bifásico entre lo testimonial y lo ficcional, la experiencia referencial y las tramas ilusorias, exige que en nuestro presente se apueste a leer ese viaje como un tercer espacio, en donde se habita y se piensa, desde y en la frontera, en la que convive narración y descripción, escritura somática y al mismo tiempo epistémica, en síntesis, una textura sentipensante, donde lo más relevante es el itinerario, como verdadero protagonista.

### **El viaje como dispositivo político-retórico de la nación/región**

Cuando hablamos de viaje, uno de sus componentes nodales es el territorio, que abandona la condición natural del paisaje como “lo dado”, para constituirse en un dispositivo lógico “en tanto operación constructiva de lo material” (Bocco, 2000).

Las cartografías legitimaron estas representaciones físico-políticas de las naciones en su afán de apropiación y avance territorial y se transformaron en el dispositivo de inclusión o exclusión de tierras y comunidades; en este sentido, el mapa se constituye en una sinécdoque de la Nación, según Fernández Bravo (1999), lo que dispondrá arbitraria y fallidamente de los lugares y, en consecuencia, definirá falazmente sus identidades colectivas.

Los *geotextos* van moldeándose paradójicamente entre la pretendida fidelidad geográfica y la fabulación del espacio para cartografiar con mirada occidental, con “ojos imperiales” dirá Louise Pratt (1997), este desconocido e indómito territorio que, en esta continuidad eurocéntrica, los mapas tanto americanos como nacionales, van borrando las historias previas de los pueblos originarios.

Dichas geografías imaginarias cumplen el propósito de “politizar el espacio” (Montaldo, 2004, p.13). Al crear fronteras simbólicas, recomponen el mapa de la Nación desde una retórica viajera, cuyos tropos (símil, sinécdoque, antítesis, eufemismo, hipérbole, imágenes y elipsis) visibilizan

o no las extrañas y desbordantes dimensiones del espacio, estamos ante “una escritura de lo visible e invisible de territorios que otra vez pasarán a considerarse nuevos, vacíos, vírgenes, naturales” (2004, p.17). Fernández Bravo (1999) afirma que esta literatura de viaje y de frontera textualiza también lo que queda afuera, sus bordes exteriores se articulan a los centrales en una dinámica convergente y divergente, sin conseguir unificarse.

La escritura de viaje nutre a la literatura de fronteras<sup>5</sup> externas e internas del país que se erigen en referente temático y en lugar enunciativo, hasta responder metonímicamente a la silueta geopolítica de la Nación como señala Livon-Grossman: “La historia de un país es la historia del desplazamiento de sus fronteras y de su definición como territorio” (2003, p.173).

La escritura traza la marca civilizadora; pero también dibuja la estampa de la barbarie, la letra se transforma en un instrumento que custodia la autoridad del saber y del mismo modo acoge en el universo de las letras a aquellas culturas de la otredad. El espacio textual será, en consecuencia, el generador de cartografías sustitutas y no habrá “fuera de la letra, negociación posible de la identidad” (Montaldo, 2004, p.29). Así, la literatura inventa el paisaje y el espacio se hace texto vacilante.

Problematizar entonces el género de viajes, por su versatilidad y mutaciones estéticas e ideológicas, permite dejar de considerarlo como un ‘género amorfo’ o híbrido para dotarlo desde los *estudios comparados* como una transdiscursividad crítica, que posibilite leer en cruce -más allá de sus temáticas y tipologías genéricas- las estéticas-políticas y sus gramáticas fronterizas y transliterarias. (Almarcegui, 2008).

## Viaje y frontera en el NOA

Situar los géneros de la literatura de viaje y de frontera en la región literaria del norte argentino nos remite a la segunda mitad del siglo XX, cuando la llamada ‘narrativa del nuevo interior’ o generación del 55, ficcionalizaron una visión periférica desde las zonas satelitales de la Argentina; pero sin alojamientos endogámicos sino universales y polifónicos. El interior se construye como una topografía simbólica y se instaaura discursivamente en una literariedad ajena a los tradicionalismos.

Los narradores del “Nuevo interior” innovan el género y transgreden la estética del realismo social de la década del 50. Moyano, Di Benedetto, Hernández y Tizón escriben sobre el tópico de una identidad escindida y

---

<sup>5</sup> Es necesario diferenciar el término frontera según sus variantes conceptuales: como límite, como espacio vacío que se ocupa, como lugar que se atraviesa y como tercera orilla donde se vive.

desde una nueva identidad escrituraria. Sus producciones dan existencia a otras cartografías fronterizas, distantes de la metrópolis y de escaso protagonismo económico en la esfera nacional. De este modo, los ámbitos hasta entonces invisibles para toda la sociedad argentina, comienzan a cobrar existencia como, por ejemplo, los pequeños pueblos, los espacios rurales, el desierto, lo inhabitable.

La reinstalación de las otras regiones en el sistema literario nacional supone buscar en el corazón del país las claves de la historia argentina<sup>6</sup> como así también las huellas originarias de nuestra identidad ligadas al ingreso de la oralidad, las subjetividades errantes, el retorno a las épocas fundacionales, la escritura del obraje, la complejidad del destino en estas tierras y comunidades, entre otras. Esta atmósfera se narrativiza desde una perspectiva "múltiple", los quiebres sociales se testimonian con técnicas innovadoras aportadas por el *nouveau roman*, el hiperrealismo, el psicoanálisis lacaniano, las huellas pavesianas, la narrativa norteamericana, en definitiva, se indaga lo propio con ayuda de lo ajeno<sup>7</sup>.

El tópico del viaje es explorado por los polos de provincia-capital, tradición-modernidad, vacío cultural-migración proletaria a los centros. El interior interpela sus imaginarios estereotipados en la estructura de la Nación, como espacio retrógrado, cristalizado por sus patrones telúricos o como lugar thanático donde conviven las imágenes refractarias de pobreza y explotación, identidades estériles o alienaciones deshumanizantes. Sin embargo, esta literatura trasciende los determinismos y potencia las conexiones con la ficción latinoamericana a través de los saberes populares y las culturas milenarias especialmente andinas, de este modo se reconfiguran las narrativas de las memorias. Recupera las voces de la otredad, que hermana las problemáticas continentales de marginalidad, violencia y diferencia cultural<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> La caída del gobierno peronista, la deposición de Frondizi por las Fuerzas Armadas, el fracaso económico, el interinato de José María Guido, la interrupción militar del corto gobierno de Illía, marcan la provisionalidad tanto política como social. En diez años, del 55 al 65, se concretan las caídas de los partidos más populares bajo las fuerzas de las armas. Estos cortes en los gobiernos nacionales provocaron el congelamiento de la actividad política, la disolución de los partidos y la intervención de las Universidades. El país se militariza al igual que otros latinoamericanos y confirma el fenómeno cultural del autoritarismo como espacio cíclico de la conquista sustentado en las dramáticas violaciones y negaciones.

<sup>7</sup> La literatura latinoamericana se apropia del discurso extranjero, revirtiendo la conquista histórica por la ficcional, para producir una voz, como afirma Tania Franco Carvalho, que necesita canibalizar a los otros y consumir sus aportes con el propósito de fundar ya no ciudades, como *El Dorado*, *Trapalanda* o *la Ciudad de los Césares*, sino la nueva palabra americana.

<sup>8</sup> El movimiento de la nueva narrativa llamado "Boom latinoamericano", que se hizo eco en algunos países de Latinoamérica a través del cuestionamiento y transgresión de ciertos cánones tradicionales, no escapa a la narrativa argentina donde surge una generación

Estos años son testigos de un "descentramiento", se abren las fronteras del país y marcan un viraje con respecto a la literatura producida desde y sobre el interior periférico.

Tizón elige la Puna jujeña y los países limítrofes de Bolivia y Perú, excluye así lo urbano como escenario porque su preocupación es principalmente histórica y geocultural. Su narrativa apuesta a revisar las microhistorias, a reconstruir los orígenes transnacionales que hermanan estos espacios con el archipiélago vertical andino. En esta tierra de frontera se narran los bordes con el ritmo del tren, que visibiliza las otredades del viaje, lo que existe al "costado de los rieles"<sup>9</sup>, desde esa ventana se testimonia la denuncia social de estas zonas de extinción y marginación de sus comunidades. Además, este libro nos transporta a la realidad híbrida que une "lo alucinante y lo real, lo místico y lo histórico" (Tizón, 2000, p.71) que poseen las tierras del norte, en un marco donde la referencialidad se contamina con el carácter imaginario y fantasmagórico, cercano al realismo mágico.

El norte, aclara Tizón, ha sido siempre una referencia mágica, no así el sur, al que relaciona con lo extraño y ajeno. Quizá porque hacia el norte desaparecían los trenes y las tropillas de asnos y llamas cargadas con maíz y chucherías de los arrieros indios. El norte significaba "hacia arriba", el camino que luego de recorrer un breve trecho, torturado, y casi siempre envuelto en una brillante nube de polvo, comenzaba a subir.

Además, al norte estaba la frontera, otra palabra mágica, la linde, el límite marcado por un grueso trazo, donde otros hombres creían en otras cosas, vivían de otra manera, y tal vez tendrían otra apariencia. Mi tendencia a viajar, a desplazarme de un lado a otro, a abandonarlo todo y quemar mis naves, provienen - así lo creo - de haber nacido montañés y fronterizo. (Tizón, 2000, p.167).

---

de escritores provincianos que responden al nuevo interior, de un regionalismo no regionalista como lo llama Beatriz Sarlo. El Boom enmarcó sus producciones, pero ninguno de ellos representó este movimiento ni tampoco fueron fieles seguidores de los maestros de la cuentística como Borges y Cortázar. Sus relatos configuran un modo de ser que se delinea en los bordes, un nuevo modo de pensar su relación con lo provinciano-regional-universal y su escritura, con ecos de la narrativa transcultural planteada por Ángel Rama.

<sup>9</sup> El primer libro de Héctor Tizón es *A un costado de los rieles*, publicado en México en 1960, en muchas entrevistas revela cómo descubre su realidad y la frontera geocultural latinoamericana en su viaje a México.

Será el t3pico del viaje precisamente uno de los conductores medulares de esta generaci3n<sup>10</sup>, como ejemplo los cuentos de H3ctor Tiz3n: "Ligero y tibio como un sue1o", "Mazariego" y "Regresos"<sup>11</sup> se viaja sin irse y se retorna para cerrar un ciclo m3tico, una *bicicleteada* hacia la muerte, volver significa sobre todo reconocerse como otro y ah3 tensionan los esencialismos identitarios.

La mayor3a de sus relatos constituyen un periplo exterior y/o interior tan difuso y aparente como sus diferencias. En ellos, el viaje metaforiza un eterno quedarse, un destino de inmovilidad y soledad, porque viajar no es otra cosa que encontrarse. Y por estos trayectos, la vida y la muerte se debaten por los contextos de la guerra, de Yala, de la Puna, del exilio. Exilio que marc3 la ruta del autor como "un empuj3n inadmisibile, como una cosa impuesta, como una gran dosis de injusticia" (Tiz3n, 2000, p.67). La ruta espacial y pol3tica por lo tanto siempre es provisional, all3 se relativizan las nociones del transitar y el estancarse.

Tiempo y espacio modelan, entonces, la arquitectura de todos sus cuentos cuyas estructuras rompen con la linealidad cronol3gica del tempo racional y juegan con todos los tiempos y sin tiempos de la cosmovisi3n m3tica. El car3cter "circular y mec3nico" de sus relatos se corresponde con "un medio inm3vil y congelado", demostrando as3 "el fracaso eleg3aco de la Edad de Oro tan remota e irrecuperable" (2000, p.68). La cr3tica considera en la obra tizoniana el fin de la epicidad que coincide con la p3rdida de la tierra, iniciada en el proceso de extinci3n de estas comunidades campesinas, encerr3ndolas en un tiempo m3tico y legendario. De este modo, el narrador act3a como testigo de una gesta colectiva, recolector y compilador an3nimo de una serie de testimonios y fuentes hist3ricas y orales. No es casual, entonces, emparentar su Literatura con el Mito, considerado este 3ltimo por el escritor como "el lecho inmemorial com3n" de la humanidad, sobre todo cuando su difusi3n est3 a cargo de una mujer: "el mito lo transmiten las madres, las abuelas, las ni1eras, a trav3s de cuyas palabras nosotros empezamos a conocer el mundo" (2000, p. 69).

Pero adem3s del genotexto m3tico, ingresar al mundo narrativo de Tiz3n equivale entrar a la simpleza de los caminos y a la angustiada desorientaci3n que tienen los laberintos. El caos se revela en su estructura

---

<sup>10</sup> Esta generaci3n destaca la producci3n narrativa de cuatro escritores regionales: H3ctor Tiz3n en Jujuy, Daniel Moyano en La Rioja, Antonio Di Benedetto en Mendoza y Juan Jos3 Hern3ndez en Tucum3n. Amar S3nchez alude al respecto que el viaje capital-interior, centro-periferia es un s3ntoma com3n en sus ficciones, a pesar de las diferencias particulares. Cfr.: Ana Mar3a Amar S3nchez; Mirta M. Stern y Ana Mar3a Zubieta (1981). La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tiz3n, Moyano y Hern3ndez. En *Cap3tulo. La historia de la literatura argentina*, (125). Bs. As., CEAL.

<sup>11</sup> Incluidos en el libro de H3ctor Tiz3n (1960). *Al costado de los rieles*, M3xico, Colecci3n Los presentes, Ed. de Andrea.

cuentística, en la ambigüedad lingüística, en su tonalidad narrativa, en las figuras desdibujadas de sus personajes. En todos sus textos cobra materia discursiva la indiferencia y la marginación, propias de una zona olvidada por los grandes centros urbanos. Sin embargo, su producción no se estanca en el resentimiento retórico ni en la esterilidad de las clásicas antinomias, sino que va mucho más allá, pretende mirar y vivenciar estas problemáticas desde la universalidad que supone estar adentro. Por eso, su escritura resulta del encuentro de la palabra con la totalidad, es el vehículo de interpretación particular y universal del pasado y el presente, de la mismidad y otredad.

La otredad vertebra su narrativa en sus múltiples versiones, pero todas coinciden en la aceptación e integración de lo disímil. Conocer su diferencia en el cruce triádico de Hombre, Tiempo y Espacio es reconocer la unidad con el Otro y con Uno mismo, por tal razón apelamos a su carácter fronterizo que convive con la polifonía, valorar todas las versiones. De ahí que la oralidad se haga cargo de la alteridad y del anonimato en la construcción de su narrativa.

Regresar, para Tizón, es la sentencia de muerte: *Volveremos al sitio donde no debimos haber salido nunca*, en definitiva, significa siempre una despedida y la imposibilidad de reconocerse en la otredad de su propia mirada. El que se fue no recupera su lugar ni se encuentra a sí mismo como sujeto congelado, por consiguiente la vuelta nunca es un verdadero retorno, porque jamás se vuelve como el ser idéntico del ayer, jamás se retorna verdaderamente<sup>12</sup>.

La migración, por el contrario, implica un movimiento en el que ni los puntos de partida ni los de llegada son inmutables o seguros. Requiere una morada en el lenguaje, en historias, en identidades que están constantemente sujetas a mutación. Siempre en tránsito, la promesa de un regreso a casa –completar la historia, domesticar el desvío– se vuelve imposible. La historia da paso a las historias, como Occidente da paso al mundo. (Chambers, 1995, p. 4)

---

<sup>12</sup> La ansiada búsqueda de su lugar se transforma en la obsesiva búsqueda de la salida, el alejarse físicamente de su mundo-laberinto, lo acerca nostálgica y oníricamente a su lugar. El que se va, es un emigrado que lleva el estigma de la melancolía, paranoico de no poder regresar y morir en la propia tierra, de este modo "vive en ningún lugar, al acecho, en estado de espera". Héctor Tizón: *Op. Cit.*, p. 152.

Dos mujeres revolucionan el canon literario de Jujuy también en los sesenta<sup>13</sup>, pero en el género novela, Leonor Picchetti y Libertad Demitrópulos, pioneras por sus narrativas viajeras y escrituras femeninas, desde donde subvierten el conservadurismo heteronormado regional. *Los pájaros del Bosque* (1964) de Picchetti diseña una trama caleidoscópica que disuelve las lógicas de la cronología y la unidad espacial como también polifónica al acoplar la oralidad, las voces de la conciencia y lo irracional, los ecos musicales y eróticos de la infancia, la alternancia de sus modos enunciativos que indisciplinan la gramática y profanan las representaciones homogeneizadoras de la geocultura norteña como de su literatura.

Jaime Rest destacó en la presentación de la novela, su potencia innovadora por ser “un libro que difícilmente pueda parangonarse con otras creaciones de autores argentinos (...) fluye con libertad, maneja con incomparable gracia la simultaneidad de tiempos dispares y posee un encanto muy especial, un encanto propio de ensueños casi olvidados de la infancia y de la adolescencia (Rest, 2007: XVI). Andrés Fidalgo en su *Panorama de la literatura jujeña* (1975) hizo meritorias sus estrategias narrativas, comparable con escritores de la talla de Joyce, Proust, H. James, Colette, Robbe-Grillet, M. Burton. La novela viaja de manera contrapuntística por los lugares de la memoria de una niñez des-alojada en un convento de monjas y una juventud universitaria en Córdoba; pero también transita por los sitios migrantes y subversivos de la mujer como sujeto empoderado que se libera de la comarca identitaria. Picchetti innova así, con una novela que propicia una zona fronteriza para vivir sin ataduras geográficas ni límites cismados, es decir como *sujeto en tránsito* e identidad múltiple.

Demitrópulos también desmantela los presupuestos canónicos de la ficción regional que celebran lo telúrico como albergue identitario, aldea desprovista de futuro, tierra maldita o ámbito de muerte. Libertad desmiente la doxa viajera de Buenos Aires como puerto-puerta de la civilización y la representa como comarca del desamparo.

Su narrativa migrante transita zonas literarias que viajan por territorios satelitales del país, por las memorias fundacionales y por las rutas femeninas. Hay una insistencia en los textos de Libertad “en contar historias de mujeres y de viajes. A cada libro una mujer, a cada novela un

---

<sup>13</sup> En una encuesta a escritores jujeños, queda demostrada la variable de mayor reconocimiento a estas dos narradoras en el propio campo intelectual, sobresalen por ser autoras de los libros más importantes de la literatura jujeña contemporánea, resultando en primer lugar la novela *Los pájaros del bosque* (1964) de Leonor Picchetti, reeditada este año por la Secretaría de Cultura de la Provincia, y en tercer orden *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos (1981). En 1967 publica su primera novela *Los comensales*. Cfr.: R. Castro (2006).

viaje”<sup>14</sup>. Es decir, repensar la construcción del viaje a través de una concepción genealógica de la historia con lo femenino, como territorio y protagonista de la escritura, hace posible que se activen ciertas contradicciones cronotópicas que van del delirio fundacional al presente distópico.

Su primera novela *Los comensales* (1967), publicada también en esta década ruptural, compartida con Tizón y Picchetti, topicaliza el viaje como metáfora de fracaso:

- El Viaje de Jujuy a Buenos Aires revela la huida, la migrancia fracasada.
- El Viaje de Buenos Aires a Jujuy también certifica el ámbito de las pérdidas, el nicho de la muerte.

Esta obra integra uno de los itinerarios literarios del noroeste argentino, “la literatura del azúcar o las ficciones del surco”, domiciliada en los ingenios azucareros que se establecieron mayoritariamente en las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy. Es una literatura obrera que reclama la falta de inclusión social de las comunidades originarias y escenifica los conflictos entre la clase popular, los referentes gremiales y la oligarquía nacional. Por lo tanto, remueve el mapa cultural del país al invertir las posiciones étnicas, clasistas, políticas y de género, como también el delirio del viaje que vulnera su emblema de cambio y modernización.

### **La novelística de Libertad Demitrópulos: una cartografía viajera**

Sus novelas bordean las fronteras, se instalan en diferentes regiones argentinas para trascenderlas y crear una poética “glolocal”. La diversidad étnica y lingüística, la polifonía tensionada por las voces de la tradición americana, africana y medieval española, la heteroglosia de registros y discursos primarios que se inmiscuyen en la ficción novelesca, la heterogeneidad cultural provista por los aborígenes, negros, mestizos, inmigrantes, viajeros europeos y conquistadores españoles, se disgregan en el territorio físico y a su vez delimitan las divisorias políticas de la Nación.

El tránsito por las diversas geoculturas del país le permite reconstruir un mapa rompecabezas. En este sentido, su literatura encaja los resortes culturales de la diversidad en los mosaicos de un mismo domicilio, esa tierra del cono sur colmada de civilizaciones aborígenes y no vacía de etnias, localizada en esa tierra yerma o anegada de sus orígenes; colmada por las imaginerías de ciudades doradas o en la tierra de fortalezas derri-

---

<sup>14</sup> “María Muratore, Isabel Descalzo, Violante, Rosario, Nancy... Espléndidas, sufrientes o resueltas, pudorosas o atrevidas guardan el resplandor de aquellos personajes que no se olvidan” (Dominguez, 1997, p.55).

badas, fundaciones “desfondadas” que se reinscribieron en el pulso genealógico de la historia nacional para imponer la violencia y el terror de Estado a cambio de posesión.

Sus novelas diseñan geografías imaginarias insurrectas, logradas precisamente en la capacidad insurgente de la cultura popular y aportan significativamente a una poética decolonial. Todas sus narraciones exponen una genealogía bastarda y una geocultura de la diversidad; sin embargo, su propuesta no postula la figura de un poder represor determinista que invade a las minorías sublevadas, sino que propone una cartografía viajera<sup>15</sup> como apuesta decolonial, para desprenderse sistémica y epistémicamente de la colonialidad del poder.

1. *Narrativa de la Resistencia y el Testimonio* que incluye su primera *Los Comensales* (1967) y cuarta novela *Sabotaje en el álbum familiar* (1984), en donde insiste, a pesar de la distancia temporal de casi 20 años, en los tópicos del poder político-económico y la rebelión de la masa obrera. La deconstrucción de la memoria familiar y social se erige como atentado subjetivo o armado, en cuanto agente constitutivo de la identidad. Por tal motivo, la discursividad disloca sus cauces cronotópicos, se instala en las zonas prohibidas del yo y estalla la heteroglosia popular. Expone una tesis de integración étnica al universo socio-cultural regional, nacional y latinoamericano.
2. *Narrativa Fundacional* que revuelve los mitos de origen en sus novelas más reconocidas por la crítica nacional e internacional: *La flor de hierro* (1978) y *Río de las congojas* (1981), ambas desenmascaran las falsas imágenes identitarias y desmoronan los relatos de la Colonia/Estado con ficciones que remiten al pasado con cierto asidero referencial, intertextualidad histórica y lenguaje arcaico; pero sin apego fidedigno al realismo de ultranza. Por las rutas de la literatura de viaje y la literatura fundacional, sus novelas-crónicas refractan la discontinuidad temporal y la “desfundación” territorial. Postula una tesis geocultural que parodia las épocas inaugurales del país en tanto épica nacional.
3. *Narrativa de Fronteras*<sup>16</sup> con sus dos últimas producciones: *Un piano en Bahía Desolación* (1994) y la edición póstuma de *La ma-*

---

<sup>15</sup> Propuesta en Nallim, A. *Territorios identitarios en la narrativa de Libertad Demitropulos: una cartografía viajera*. [Tesis de Doctorado en Letras- Orientación Literatura. Defendida el 24/11/2008 en la FFyL- UNT], inédita.

<sup>16</sup> En el trabajo de tesis se llamó *Narrativa de Síntesis* donde se incluía solo a su última novela, publicada hasta el momento de su fallecimiento: *Un piano en Bahía Desolación* (1994), pero en 2013 Eduvim edita su novela póstuma *La Mamacoca*, que se integra a

*macoca* (2013) donde se prioriza la literatura de frontera, por constituirse en instrumento temático, retórico e ideológico en el andamiaje de las tensiones jurisdiccionales de la Nación. Se sitúan en las zonas del sur y en la triple frontera del norte del país, en tanto ámbitos desprotegidos y vaciados por los paradigmas republicanos. La linealidad temporal y la unidad espacial se fracturan con las visiones fantasmagóricas de la memoria, las imágenes oníricas, el documental, la estética kitsch que profundiza la tesis de un desamparo distópico que sigue avasallando las riquezas americanas y anticipa la narcoliteratura en la Argentina de los noventa.

Esta topografía literaria demuestra la revelación del escenario socio-político-cultural de los orígenes de la Argentina y sus derroteros en la constitución de la república, en donde los soportes de exterminio, dominación, expulsión y terror de Estado se desplazan -con sus diferencias peculiares- desde la época colonial hasta la crisis de los noventa con el neoliberalismo y el menemato. Su narrativa indisciplina las viejas matrices ligadas a la literatura de viaje y de frontera:

- ya desde los entramados del Estado soberano cuya ley monárquica-religiosa fue trascendente -como se patentiza en sus novelas de origen fundacional- donde el viaje se usa como dispositivo de la exclusión,
- ya desde la razón política en donde la norma pretendía disciplinar los cuerpos y las conciencias -en sus obras de organización nacional- cuya formación exige residencia, institucionaliza a la población y establece el dispositivo de seguridad y arraigo frente al destino trashumante, para lograr el equilibrio homeostático de la sociedad,
- ya desde el giro de una economía mercantilista al liberalismo y el neoliberalismo cuyo patrón será la ley de mercado, la comercialización de los cuerpos y el viaje de la muerte por las fronteras, ejemplificadas en sus últimas novelas.

Los resortes de la *literatura de viajes* y la *literatura de fronteras* certifican la narrativa de Libertad Demitrópulos como relato de las pérdidas, desmantelando el programa político-económico de la contemporaneidad, en tanto diseminación del modelo imperialista y réplica imaginaria en el mapa identitario de la Nación.

---

este eje que pasó a llamarse *Narrativa de las fronteras* por abordar geopolítica y simbólicamente los territorios conlindantes.

En definitiva, el hecho de regresar -en esta 'Narrativa viajera y de las fronteras'- a las etapas inaugurales de la colonia y la modernidad prometedora del progreso, de reinscribir la isotopía de civilización-barbarie y proyectarlas a la finisecularidad del siglo XX de la dictadura y los noventa en las zonas satelitales de la Argentina; genera la capacidad de recuperar los residuos históricos y los itinerarios viajeros de las memorias con sus géneros insubordinados, la inclusión de los invisibles y la trasgresión de un programa ficcional, como escritura ética y política de la resistencia, como voz y cuerpo de las mujeres, fundadoras de la historia, como locus de confrontación y negociación del poder sino que se convierte en el principal tópico, se tematiza la liminalidad o tercer espacio y a su vez opera dialógicamente con los géneros como fronteras móviles y porosas. Es decir que, a los viajes fronterizos territoriales, corpóreos, cronotópicos, identitarios e ideológicos, se les suma el viaje textual que viborea por géneros anfibios.

Si en otras novelas de Demitrópulos se apuesta a diferentes domicilios físicos y simbólicos como la tierra, el río, los pueblos del interior, la ciudad fundacional, el mar del sur o la escritura de una narrativa lírica, mítica e histórica; en su última novela, *La mamacoca*, recorre la fronteras del documental, lo epistolar, el discurso filmico, las novelas y fotonovelas, el testimonio, el arte y la cultura kitsch, precisamente por la profusión de los sentidos y la combinación irregular de las estéticas finiseculares del XX que integran el arte de la cursilería, la mediocridad, el feísmo, la mezcla bastarda, el mal gusto. De este modo, reafirma el viaje, disputa la ficción y las etiquetas de sub-literatura del mercado de los noventa que aboga por la literatura narco latinoamericana, sobrecargada de estereotipos y recetas de marketing; no obstante, Demitrópulos ofrece otro giro, ante la implosión del mercado narco, la novela cierra con el retorno de la coca como semilla natural, en tanto generadora de una *ecoliteratura*, como otra travesía teórica fronteriza.

Los viajes aquí son tránsitos de contravención, itinerarios del delito, donde se comercializan ilegalmente la droga, las mercancías; pero también los cuerpos y las ambiciones. Viajar por el carácter ilegítimo de las fronteras, reafirma la irregularidad externa e interna del sistema, su capacidad para sabotear el poder, desde sus resquicios se habilitan como pasajes comerciales, como cruces obturados, recodos tramposos o cornisas de la muerte. Atravesar las fronteras presupone no solo el paso e intercambio lucrativo por la venta narco y su entorno comercial con las vendedoras ambulantes, sino también los cuerpos muertos de los pasantes, las pieles del deseo en el hotel La Frontera y su arquitectura divisoria prostibularia, como grito de denuncia de Demitrópulos a estas migrantes femeninas de exclusión y explotación étnica, sexual y social.

En este sentido, la frontera se construye en espacio retórico, al refractar una imagen ambigua y contradictoria del lugar de origen, y en espacio de tensión geopolítica, al inferir la relación compleja e inestable entre cultura y fábulas de identidad. Pero además de su carácter contravencional, la frontera es una revelación de la alteridad.

El viajar por la memoria colectiva y las historias privadas, anónimas, silenciadas o desconocidas, le permiten vulnerar el estatuto de verdad, sosteniéndose, así como cultura de la resistencia y como pasaje epifánico de la diversidad.

## Referencias

- Adams, P. G. (1983). *Travel literature and the evolution of the novel*. The University Press of Kentucky.
- Adriaensen, B. (octubre-diciembre 2017). Las poéticas del sinsentido en la literatura argentina contemporánea: Reflexiones acerca de su relación con la ironía, el kitsch y el camp. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(261), 755-766. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7545>
- Albuquerque-García, L. (enero-junio 2011). El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 73(145), 15-34. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Almarcegui, P. (2008). Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género. *Letras*, (57-58). <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4505>
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bocco, A. (2000). El título de propiedad sobre el territorio. La literatura de viajes a fines del siglo XIX. En AA. VV., *Espacios Geoculturales. Diseño de Nación en los Discursos Literarios del Cono Sur 1880-1930*. Alción Editora.
- Carrizo Rueda, S. (1999). Constantes genéricas e isotopías en el relato de viajes. En *La función narrativa y sus nuevas dimensiones. Primer simposio internacional del Centro de Estudios de Narratología*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 172-7. Ed. Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués.
- Castro, R. (2006). *Encuesta a la literatura jujeña contemporánea*. Editorial Perro Pila.
- Chambers, I. (1995). *Migración, cultura e identidad*. Amorrortu.
- Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880- 1915)*. Beatriz Viterbo.
- Cornejo Polar, A. (julio-diciembre 1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno. En *Revista Iberoamericana*, LXII(176- 177). University of California at Berkeley, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Crolla, A. (2009). Viajes de 'identidad/es es-trábricas' en la memoria escrituraria italo-argentina". En Silvana Serafin (ed.), *Ecoss italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*, pp. 21-36. Campanotto editore.
- Crolla, A. y Vallejo O. (2010). *Estudios comparados de la literatura actual. Investigaciones desde género, canon y educación*. Ediciones UNL.
- Demitrópulos, L. (1967). *Los comensales*. Ed. Testimonio.
- Demitrópulos, L. (1978). *La flor de hierro*. Ed. Castañeda.
- Demitrópulos, L. (1981). *Río de las congojas*. Edic. del Dock.
- Demitrópulos, L. (1984). *Sabotaje en el álbum familiar*. Ed. Fundación Ross.
- Demitrópulos, L. (1994). *Un piano en Bahía Desolación*. EDAF Narrativa.
- Demitrópulos, L. (2013). *La mamacoca*. Eduvim.
- Domínguez, N. (1991). Un mapa hecho de espacios y mujeres. En Spiller, R. (ed.), *La novela argentina de los años 80*. Vervuert.
- Domínguez, N. (1997). Una escritora en perpetua disidencia. *Revista La Marea*, IV(8).
- Domínguez, N. (2013). Prólogo en *La mamacoca*. Eduvim.
- Fernández Bravo, Á. (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XI*. Sudamericana, Universidad San Andrés.
- Fidalgo, A. (1975). *Panorama de la literatura jujeña*. La Rosa Blindada.
- Geertz, C. (2001). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Grimson, A. (Comp.) (2000). *Frontera, naciones e identidades. La periferia como centro*. Ciccus.
- Livon-Grossman, E. (2003). *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Beatriz Viterbo.
- Mignolo, W. (Comp.); Lugones, M.; Jiménez-Lucena, I. y Tlostanova, M. (2014). *Género y descolonialidad*. Del Signo.
- Montaldo, G. (2004). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Beatriz Viterbo.
- Picchetti, L. (1964). *Los pájaros del bosque*. Falbo Librero Editor.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Rest, Jaime (2007 [1964]). Acerca de una nueva escritora argentina. Prólogo a Leonor Picchetti: *Los pájaros del bosque* y *La palabra mágica*, Jujuy, Apóstrofe ediciones y Secretaría Cultura de Jujuy.
- Rosa, N. (1997). El recuerdo del extinto. En *La lengua del ausente*. Ed. Biblos.
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder. Eurocentrismo y América Latina*. Clacso.
- Said, E. (1990). *Orientalismo*. Libertarias.
- Santos, D. (diciembre 2016). Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Revista Mitologías hoy*, 14, 9-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.401>
- Tizón, H. (1960). *A un costado de los rieles*. Ed. de Andrea.
- Tizón, H. (2000). *Tierra de frontera*. Alfaguara.



**El *desexilio*: mutaciones de una noción  
en Mario Benedetti y Sylvia Molloy.  
*Primavera con una esquina rota* (1982),  
*Andamios* (1996) y *El común olvido* (2002)**

Carlos Martín Rodríguez  
SeCyT – Universidad Nacional de Jujuy

### **Introducción**

En 1982 Mario Benedetti publica *Primavera con una esquina rota* (1982). En ella por primera vez el autor uruguayo presenta un término que luego retomará en producciones posteriores: el *desexilio*.

Años más tarde, ya en el contexto de la década de los noventa, publicará *Andamios* (1996) en donde el *desexilio* es repensado pero desde los contextos propios de la última década del pasado siglo.

En 2002, Sylvia Molloy publica *El común olvido* en donde presenta el periplo de un protagonista que regresa a la Argentina tras haber transcurredo la mayor parte de su vida en Nueva York. En este texto, a diferencia de los anteriores, el *desexilio* no constituye una referencia explícita aunque sí es factible percibir aspectos que se condicen con dicha noción a lo largo de la primera parte de la novela.

En el presente trabajo, abordaremos críticamente las tres obras a los fines de dar cuenta del recorrido de la noción *desexilio* a través de las décadas del 80, 90 y 2000; comparando así el desarrollo de un tema en épocas diferentes para encontrar y dar cuenta de los factores sociales, históricos y culturales que interfirieron en dicho desarrollo.

### **El desexilio en su primera formulación**

La primera de las características definitorias del *desexilio*, de acuerdo a Benedetti (1984), es el acostumbramiento y apreciación positiva que experimenta un sujeto exiliado ante un nuevo entorno que lo rodea. Desde esta interpretación, algunos exiliados encuentran en la cultura del país en que viven su *exilio* un contexto para desarrollar sus vidas y proyectos, lo cual hace que la realidad en el país extranjero -que al principio puede mos-

trarse distante y extraña- paulatinamente vaya transformándose hasta adquirir un matiz menos traumático y más cercano a la seguridad de lo conocido y cotidiano.

A esta situación se opone el total desconocimiento de la tierra natal que, aunque reconocida por informes de prensa y comentarios, ya no constituye una realidad vivenciada por el individuo, sino que se presenta como una instancia mediada.

De acuerdo a Benedetti, de la misma manera que la noción de patria no puede limitarse a meros aspectos simbólicos, tampoco el país que acoge al exiliado es para el sujeto simplemente una circunstancialidad cronológico-espacial, sino que se encuentra atravesado por connotaciones emocionales que pueden cargar esa espacialidad de atributos positivos asociados a la seguridad de lo conocido (Benedetti, 1983).

En este contexto, el retorno al espacio de origen y el consecuente abandono del lugar del exilio no supondrán para el sujeto un pasaje mecánico exento de contrariedades y contradicciones, sino que implicará un proceso de reasimilación a la especialidad de origen puesto que ambos, sujeto y espacio, no serán los mismos que fueron.

Esta reasimilación supone un doble trabajo: por un lado, el individuo debe abandonar el espacio del exilio; por otro lado, deberá regresar a una espacialidad que provoca un fuerte extrañamiento en el sujeto debido no solamente a los cambios que el paso del tiempo trajo irremediamente aparejados (a los que podríamos denominar *cambios externos*) (Rodríguez, 2019), sino también a un modo diferente de percibir la realidad que lo rodea (a estos últimos podría caberle la denominación de *cambios internos*) (Rodríguez, C. M., 2019).

Así, tras la vivencia del ostracismo, el sujeto desexiliado no regresa a su patria con la misma percepción de la realidad que lo caracterizó hasta el momento de partir, sino que la experiencia de la lejanía, sumada a la necesidad de amoldarse a una nueva cultura con todos los intercambios humanos que ello supone, hace de su modo de percibir el espacio circundante una variante atravesada por nuevas categorías de análisis y asimilación.

Vale así mismo destacar que, de acuerdo al autor, el *desexilio*, en cuanto a lo que hemos dado a llamar *cambios externos*, implica también una instancia en la cual el desexiliado debe encontrarse con, por un lado, lo que de él piensan aquellos que en vez del exilio prefirieron la resistencia en el territorio y; por otro lado, con las consideraciones que pudieran sostener acerca del dolor del *desexilio* los otros exiliados que experimentan el regreso a la patria como una instancia positiva y anhelada.

El regreso del desexiliado es, entonces, una circunstancia fuertemente cargada de la intolerancia de aquellos que emprendieron el camino del exilio y de los que se quedaron en la patria.

Todos estos factores son tenidos en cuenta por Mario Benedetti a la hora de describir la situación de muchos exiliados frente a la posibilidad del regreso a la patria.

### ***Primavera con una esquina rota* (1982). El desexilio a la luz de los retornos democráticos latinoamericanos**

Durante los años de la segunda posguerra, en especial en el cono sur de Latinoamérica, la presencia y acción de los Estados en la asistencia pública y en la promoción de sistemas productivos y laborales sostenibles propician el desarrollo de una conciencia social que supone la posibilidad de intervención en la realidad político-social.

De esta manera, la concepción de un Estado fuerte capaz de sostener los derechos individuales y colectivos, a la vez que pueda garantizar una economía productivista con fuerte injerencia de los sectores obreros, comienza a formar parte del imaginario social junto con la convicción de que la consecución de dicha coyuntura resultaba también, en buena medida, una responsabilidad de la sociedad en su conjunto.

De manera paralela, hacia fines de la década del 50, Cuba atraviesa una revolución popular que, enarbolando en primera instancia las banderas del nacionalismo, culmina con el gobierno de Fulgencio Batista. Si durante los primeros años de posguerra, el enemigo del capitalismo se encontraba tras la Cortina de Hierro, después del triunfo de Fidel Castro en Cuba el riesgo de una expansión comunista<sup>1</sup> por Latinoamérica comenzó a constituir una amenaza latente para el gobierno estadounidense. Así, la implementación de planes continentales tendientes a reducir el riesgo de infiltración marxista en el cono sur de América se tradujo en constantes golpes militares.

Ante esta situación, jóvenes, obreros e intelectuales comienzan a desarrollar un rol cada vez más comprometido con la transformación de la realidad social de su tiempo.

Por otra parte, no es menor en este contexto el papel que cumplieron tanto el Existencialismo francés como la creciente incorporación a las universidades latinoamericanas —en especial las universidades argentinas— de

---

<sup>1</sup> Aún así resulta válido insistir en que durante los primeros tiempos de la Revolución Cubana su comandante, Fidel Castro, no se reconocía marxista. Hecho que recién se dio a conocer públicamente en 1961 tras la Invasión a la Bahía de Cochinos.

jóvenes pertenecientes a clases obreras<sup>2</sup>. Así, la figura del trabajador-estudiante comienza a instalarse como una realidad cada vez más habitual en los claustros estudiantiles universitarios.

El Existencialismo francés del siglo XX, por su parte, imprime en el ideario de las juventudes de posguerra el concepto de responsabilidad ante la propia existencia y la del otro. Nada ni nadie, de acuerdo a esta filosofía, es anterior al Hombre y sus acciones, las cuales configuran no tan solo su propia dimensión vital, sino que también infieren, positiva o negativamente, en las sociedades que los sujetos habitan.

La conjunción de estos elementos es una de las claves que nos ayuda a comprender la marcada ideologización y compromiso político-social que caracterizará las décadas del 60 y 70, atravesadas también por intervenciones militares, lo que provocará constantes tensiones y enfrentamientos sociales.

En este marco, 1973 no es un año menor. La denominada Crisis del Petróleo que aquejó la economía mundial en dicho año trajo aparejada consigo el paulatino fin de los modelos económicos productivistas y su consecuente reemplazo por planes de corte financista en donde la inversión productiva se torna ociosa, privilegiando así el mercado financiero. Por otra parte, en el cono sur de Latinoamérica, Chile y Uruguay inician prolongados procesos dictatoriales. Comienza así, un período signado por la violencia y la persecución políticas<sup>3</sup> que conminará a miles de actores sociales, con mayor o menor grado de intervención político-militante, al exilio.

Los años 80, por su parte, estarán atravesados por la progresiva retirada de los gobiernos militares y el consecuente regreso de los exiliados a sus lugares de origen.

En este contexto Mario Benedetti publica *Primavera con una esquina rota* poniendo de relieve la situación de los exiliados a comienzos de la década del 80.

En estas circunstancias el autor remarca la complejidad del proceso de retorno a los espacios de los que se ha tenido que salir obligadamente: lo que el imaginario común pudiera suponer como una circunstancia positiva y anhelada se presenta en todas sus aristas y complejidades. Así, en

---

<sup>2</sup> En este sentido, La Reforma Universitaria de 1918, producida en Córdoba y luego replicada en otras casas de altos estudios del continente, abrió la puerta de las universidades a los sectores medios de la sociedad, aunque aún las restricciones para los sectores obreros siguieron siendo importantes (Rodríguez, C. M., 2017).

<sup>3</sup> Si bien Latinoamérica ya había tenido reiterados gobiernos de corte militar, es en la década del 70 cuando se atraviesan las peores y más radicalizadas versiones de estos regimenes.

su novela Benedetti pone en boca de don Rafael, un docente uruguayo exiliado en el extranjero, diferentes inseguridades y angustias que atraviesan a los sujetos en proceso de *desexilio*.

Algunas de esas impresiones se vinculan principalmente con la falta de certezas en torno a la realidad que habrá de encontrarse ante el retorno y las igualmente difusas perspectivas políticas y sociales a futuro. Saber que “nada será igual a la prehistoria del 73” (Benedetti, 2019a., p. 93) sumado al hecho de la gestación de un nuevo país al cual no se sabe con certeza si será posible reinsertarse sin más, lleva a don Rafael a sostener que “(...) es posible que el desexilio sea tan duro como el exilio” (2019a., p. 93).

Estas inseguridades ante el regreso tras el exilio más que un momento característico de la sociedad uruguayo de comienzos de los años 80 pueden pensarse como un común denominador de las sociedades latinoamericanas que comienzan a desandar el camino de los retornos de sus exiliados.

Pablo Yankelevich y Silvina Jensen (2007) dan cuenta de algunas de las sensaciones que atraviesan los exiliados de los años 70 ante la instancia del regreso a la patria y para ello toman el caso de los exiliados argentinos en España que se encontraron ante la posibilidad de retornar a la Argentina tras la vuelta de la democracia en 1983. El miedo al regreso asociado a los cambios acaecidos en Argentina; al seguro proceso de reacomodamiento al que habrían de someterse casi de manera inevitable; la incertidumbre en torno a la precaria situación político-institucional tras siete años de gobierno castrense; y las seguridades que habrían de dejarse atrás con el exilio son algunos de los motivos que los autores piensan a la hora de analizar el complejo proceso por el que se vieron obligados a atravesar los exiliados argentinos de la última dictadura cívico-militar (Yankelevich y Jensen, 2007, p. 105).

Así, la certeza de lo incierto se convierte en un factor que atraviesa los procesos de reinsertación de los exiliados latinoamericanos que regresan a sus patrias.

Otro rasgo que resulta interesante destacar de *Primavera con una esquina rota* es la velada, aunque no por ello menos evidente, alusión a los años recientes desde una mirada crítica. ¿El compromiso político-militante vale acaso los años de prisión y tortura de Santiago, la soledad de Graciela, los extrañamientos de Beatriz o los temores de Rolando y Rafael? Pareciera ser que no. Sin embargo aún, a comienzos de los años 80, la afirmación categórica de lo que luego podría considerarse como “el fracaso revolucionario” no es una alternativa fácilmente sostenible, más aún para un sujeto que escribe desde el exilio. Así, las propias inseguridades del desexiliado quien supone sobre sí los juicios y la mirada inquisitorial

de aquellos que no pudieron-quisieron abandonar el territorio y que por ello debe guardar un silencio respetuoso frente a los hechos políticos recientes se advierte en la novela a partir de los someros cuestionamientos que sus actores sostienen sobre los años recientes.

Aún así, la cercanía histórica con los procesos políticos-sociales acaecidos durante la década del 70 y la actualidad de los procesos de *desexilio* colaboran para que ni las críticas a la militancia ni el *desexilio* como circunstancia de reflexión sean literales ni abundantes. De hecho, la palabra “desexilio” sólo aparece una sola vez a lo largo de toda la novela. Sin embargo, ninguno de estos temas se agotan en *Primavera con una esquina rota* sino que el autor los retomará, con una distancia mayor, en la década siguiente.

### ***Andamios (1996). Los noventa como una nueva forma de desexilio***

La caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989 puede pensarse como la representación simbólica de un orden mundial en crisis. Se profundiza a partir de este momento un proceso de integración global que, si bien ya se venía acrecentando, en especial luego de la Segunda Guerra Mundial, muestra su fase más acabada con la expansión masiva de la tecnología digital, las telecomunicaciones y la economía global.

Esta situación implica un corrimiento sumamente marcado en lo que a lo político-ideológico respecta en relación a las décadas anteriores: si los años 60-70 estuvieron signados por la lucha idealista y los 80 por la paulatina concientización del fracaso revolucionario, la década del 90 será el tiempo de una conciencia políticamente apática y recelosa de los grandes compromisos ideológicos.

Cabe pensar también en el comienzo de un incipiente proceso de consolidación de las democracias latinoamericanas con el consecuente fin de las intervenciones militares. Por tanto, el exilio político por causas de violencias de Estado comienza a convertirse en un fenómeno cada vez menos habitual.

A este contexto puede añadirse el marcado avance de políticas económicas de corte Neoliberal que desde la década del 70, y en especial durante los últimos diez años del siglo, se desarrollaron de forma sistemática en la mayor parte de los países occidentales.

En este marco de producción, Mario Benedetti publica *Andamios* (1996), en donde el autor retoma el tema del *desexilio* desde una mirada fuertemente crítica al contexto de los años 90.

En la novela, Javier es un exiliado que ha regresado a Uruguay tras un periodo prolongado de estadía en España. A su vuelta, en el contacto cotidiano con lugares y personas encuentra un país que nada tiene que ver con el que años atrás abandonó. Pero no sólo los cambios espaciales, de modas o costumbres resaltan como factores fundamentales a la hora de generar en el protagonista de *Andamios* un casi permanente estado de extrañamiento ante la realidad que lo circunda, sino también los virajes y renunciaciones ideológicas de algunos de sus compañeros, amigos y allegados.

En el capítulo 9, Egisto Dossi, un antiguo compañero de Liceo de Javier, remarca con cierta nostalgia los años pasados en donde “todos éramos pobres pero honrados” (Benedetti, 2019b., pp. 63-64) en una clara alusión a la corrupción y al materialismo consumista de los años 90. Frente a la “globalización de la corrupción” ante la cual parece no haber una voluntad de cambio, los ideales que en los años predictoriales regían la vida y el hacer de buena parte de la juventud han dejado paso a la indiferencia o a la complicidad para con un sistema político-económico de corte neoliberal, mercantilista e individualista. En ese contexto, tal como lo plantea Dossi, la ética y la moral parecen dos anacronismos con los cuales ningún horizonte prominente parece posible.

Hay también en las reflexiones de Egisto una fuerte crítica a la aparente inutilidad práctica de la lucha llevada a cabo en años anteriores. La cárcel, la pérdida de la vivienda, ahorros, amigos y vida familiar parecen un lejano recuerdo que sólo imprime en la memoria la certidumbre de un fracaso innecesario.

En otro pasaje de la novela, Javier reflexiona en torno al país que ha encontrado, atravesado por frivolidades y apatía –cuando no crítica y negacionismo– políticas. Nada parece haber quedado del tiempo en que los días transcurrían en medio de discusiones ideológicas y reflexiones acerca de la realidad. A la luz del contexto de fin de milenio, incluso todo aquello puede pensarse ocioso e improductivo, lo que lo lleva a sostener que tras la experiencia del desexilio “Uno se repatría con nostalgia de los abuelos y se encuentra con la zancadilla de los nietos (2019b., p. 297).

A la apatía y crítica al quehacer militante de años anteriores se suma la tendencia de algunos exmilitantes de izquierda a claudicar en sus viejas banderas por otras más convenientes a la actualidad de los 90. Es el caso, por ejemplo, de Eduardo Vargas, excompañero de militancia de Javier, quien no duda en pasarse a las filas del Partido Colorado a la vez que justifica dicho viraje en base a la inutilidad del trabajo político realizado en décadas anteriores:

Decime un poco ¿qué logramos? ¿qué vuelco revolucionario?  
¿qué derrota de la injusticia? Hasta el Che Guevara se murió

de pena. Nada, viejo, nada. De modo que, al concluir el quinto día de meditación y autocrítica, decidí arrimarme al viejo Partido Colorado de mis ancestros con claras señas de contrición y explícitas intenciones (nunca por escrito) de compensar mis culpas, atribuibles a la inexperiencia de mi desamparada juventud, y pagarlas en cómodas cuotas de programada transición, que concluyeran (y así fue) en un virtual repudio del fidelismo y una discreta, aunque todavía vergonzante adhesión a aquello que en lejanos tiempos habíamos llamado imperialismo (2019b., p. 98)

Con crudo cinismo, Vargas aparece en la novela de Benedetti como una sinécdoque de su tiempo en donde el poder y la posibilidad de beneficios personales a él asociados se muestran como una propuesta mucho más interesante y factible que el compromiso ideológico entendido como una praxis de mejoramiento social. La cita de José Emilio Pacheco con que el autor introduce el capítulo 18 parece confirmarse en el propio Vargas: “Ya somos todo aquello contra lo que luchamos a los veinte años” (2019b., p. 97).

Estas circunstancias confluyen para que el retorno a la patria de Javier se encuentre atravesado por una constante sensación de hastío. Si en Europa había podido construir una vida próspera en lo que a lo familiar y laboral respecta, Uruguay sólo guarda para él la decepción de una realidad trivializada y la distancia espacial con su exesposa y su hija.

Resulta interesante en este punto pensar en las características diferenciales que encierra la instancia de *desexilio* en *Primavera con una esquina rota* y *Andamios*, dos producciones narrativas que Benedetti publica con más de diez años de diferencia. La incertidumbre ante lo desconocido y el país que pudiera construirse tras la retirada de la dictadura en los años 80 se convierte, ya en la década posterior, en certeza del fracaso. Si en la primera de las novelas el término “desexilio” sólo es mencionado casi al pasar una sola vez, en *Andamios* la referencia explícita a esta instancia es notablemente más reiterada.

Cabe pensar que esa sensación de pesar ante lo que se deja atrás tras la vuelta del exilio se muestra de manera mucho más acentuada en el momento en que *Andamios* plantea un contexto totalmente disímil al que atravesaron los sujetos desexiliados al momento de su exilio. El temor de los años 80 se confirma: reinsertarse a una sociedad desconocida, aunque familiar, se torna una tarea de difícil resolución que llevará al protagonista a preguntarse si acaso en ese país, que es el suyo pero a la vez resulta tan lejano, se siente “extraño o extranjero”.

## ***El común olvido (2002). El desexilio en el nuevo milenio***

La década de los años 2000 comienza con un cambio de paradigma notable en relación a los años 70 y 80: si en las décadas anteriores las ideologías eran el espacio en donde proponer, discutir y defender modelos democráticos de país, desde los últimos años de la década del 90, serán asociadas de manera vehemente a la corrupción y al mal manejo de la administración pública.

A la par y en consecuencia de esta situación, miles de argentinos consideraron una alternativa plausible al difícil contexto económico-social la salida del país con rumbo a Europa, lo que supuso una réplica a la inversa del periplo inmigrante de sus ancestros.

Así, emerge una nueva<sup>4</sup> figura en el contexto argentino: el exiliado económico. Este actor se incorpora a la vida social argentina con perspectivas muy disímiles a las imperantes en los exiliados de décadas anteriores y en marcos político-sociales también divergentes que nos hacen imposible homologarlos pero sí pensarlos como reflejos de los marcos políticos, filosóficos y sociales de sus tiempos.

El protagonista de *El común olvido*, Daniel, un argentino que vive desde los doce años en Nueva York, hacia donde partió desde Buenos Aires acompañado por Julia, su madre, debe regresar al espacio natal en un segundo intento por esparcir en el Río de la Plata las cenizas de su mamá fallecida unos años antes.

Si bien no se explicita en el texto la fecha del viaje que lo alejó de Argentina, por referencias puede inferirse que ocurrió poco tiempo antes del inicio de la última dictadura cívico-militar. Esta partida, según queda expresado por el protagonista, nada tuvo que ver con un proceso de persecución política, sino que atendió a razones familiares que él mismo se encargará de indagar a lo largo de la novela. Sin embargo, no bien sucedido el golpe militar y comenzado el periodo de violencia estatal, los allegados de su madre en Norteamérica comienzan a asumir –hecho que ella jamás contradice– que la partida familiar de Buenos Aires tal vez haya implicado una especie de “anticipación” al contexto que se impondría tras la asunción de la Junta Militar. Esta particular configuración de Julia en tanto sujeto que acepta para sí un lugar y un actuar que jamás ocupó en el plano de la praxis nos ejemplifica desde lo narrativo el carácter positivo que tuvo el compromiso político-ideológico durante los años 60, 70 y 80,

---

<sup>4</sup> Si bien la posibilidad de viajar a otro país para obtener una mejora en la condición económica siempre existió como alternativa a lo largo de la historia argentina, nunca como en este período la instancia de ese viaje se tradujo de forma masiva en necesidad inmediata de subsistencia.

frente al cual la salida del país por motivos de carácter personal podría haber adquirido un cierto tinte de frivolidad.

En la novela de Molloy, Daniel recupera esa actitud fingida de Julia para pensarla como una estrategia utilizada por ella para representar la forma modélica que en el plano hipotético hubiese querido adoptar en caso de continuar viviendo en Argentina tras el comienzo de la dictadura.

En estrecha concordancia con lo anterior, pareciera que desde la interpretación de Daniel el exilio habilitara la opción de reconfigurar algunos aspectos propios de la praxis individual en atención al cambio de contexto que supone la *salida forzada* de un país y el ingreso a otro. No tan sólo lo piensa en relación a su madre, sino también se siente capaz de hipotetizar esta posibilidad en su propia existencia: de haber transcurrido toda su vida en Buenos Aires, ¿Se hubiera atrevido a vivir libremente su homosexualidad o la hubiese escondido tras la imagen de una mujer y una familia?

Así, el exilio se presenta como el espacio en donde es posible establecer tanto un relato de lo vivido que sea socialmente valorado como también la consecución de un proyecto vital concordante con los propios deseos y preferencias. En contraposición, Buenos Aires es la espacialidad en donde la ficción de un compromiso ideológico no es creíble, a la vez que el deseo debe enmascararse tras una pantalla familiar. Claramente vemos entonces dos aspectos que refuerzan la visión del exilio como un espacio que para el protagonista resulta más cómodo que el del *desexilío*.

Por otra parte, el llegar a Buenos Aires supone para Daniel tomar contacto con diferentes miradas críticas en torno a los argentinos en el exilio. La dicotomía entre los que se quedaron y los que se fueron, como lo esbozaba Benedetti en los años 80, sigue ocupando un primer plano<sup>5</sup>, mientras que la visión “idílica” del exiliado político es puesta en duda luego de entrevistarse con el hermano de uno de los amigos más cercanos de su padre<sup>6</sup>. La mirada de dos sujetos que habitaron la Argentina de los años 70 y vive en la Argentina del siglo XXI, resulta ser la de reactualizar viejas discordias en torno a la decisión del exilio. Tanto una postura como la otra encierra una mirada negativa del exiliado en tanto sujeto que difícilmente pueda reasimilarse a su espacio original a causa de la carga negativa que encerró su alejamiento.

---

<sup>5</sup> (...) la gente acá todavía le tiene rabia a los que se fueron, sobre todo si cambiaron de nacionalidad, por ahí te ponen trabas (Molloy, 2012, p. 153).

<sup>6</sup> Quiero que me cuentes cómo es tu vida en Nueva York, si ves a muchos argentinos. Se fueron tantos de aquí, y no por razones políticas como dicen tantos, eso se exageró mucho. Se fueron por los dólares (Molloy, 2012, p. 72).

El regreso a Buenos Aires, que se pensó primeramente como una breve circunstancia, trae aparejado un cúmulo de sensaciones negativas que el protagonista hace evidentes desde el inicio mismo de la primera parte de la novela. Volver implica el retorno a un espacio olvidado del cual resulta dificultoso entrañar algún recuerdo positivo que no sean marcas comerciales u objetos dispuestos como “naturalezas muertas” de una memoria casi rasa en lo que a fragmentos de la vida transcurrida en Buenos Aires respecta. Frente a esta situación, Estados Unidos representa un marco de referencia mucho más concreto, reconocible y sentimentalmente positivo.

### **Conceptualizaciones finales**

Los cambios políticos, sociales y culturales operados en Latinoamérica y el mundo durante los últimos decenios del siglo anterior y los primeros años del actual nos han permitido asistir a un particular momento histórico en donde la vertiginosidad de estos cambios admite vislumbrar la existencia de realidades con tintes claramente disímiles a lo largo de un periodo temporal reducido. Esta afirmación quizás resulte evidente en el plano tecnológico, por ejemplo, pero también puede confirmarse en la esfera de las prácticas que han atravesado las sociedades occidentales en el periodo mencionado.

En este contexto, la representación literaria de la experiencia del exilio y el desexilio se presenta atravesada por ampliaciones y modificaciones en sus alcances semánticos. Si bien es cierto que desde una perspectiva “tradicional” del exilio éste vendría a representar un imperativo que obliga a un sujeto con cierto compromiso político-ideológico a abandonar su espacio original, también lo es el hecho de que a la luz de las transformaciones político-sociales operadas en los últimos años del siglo XX el margen para contemplar como exiliados a sujetos que no responden unívocamente a esos lindes resulta posible y hasta, quizás, necesario. En este sentido, resulta válido rescatar a Tania Franco Carvalhal quien sostiene acerca de los conceptos tradicionales que dichos enfoques más que construirse en base a continuidades lo hacen a través de la diferencia y los desvíos (Franco Carvalhal, 1996, p. 71).

Una posibilidad de repensar nuevos alcances para estos términos es analizar los exilios-desexilios como momentos atravesados por el abandono del espacio nativo por razones que exceden la voluntad del sujeto, sin que necesariamente esto implique un motivo específico y excluyente como requisito *sine qua non* para asumir un exilio-desexilio como tal. A partir de este ángulo, el concepto se torna más abarcativo y responde mejor a las características propias de las sociedades latinoamericanas de pos-dictadura.

Este enfoque habilita también a pensar en un fenómeno característico de la historia reciente argentina vinculado con la salida de ciudadanos a Europa en busca de trabajo a partir de 2001 y la crisis política y económica que devastó al país a partir de ese año<sup>7</sup>.

En las novelas que nos han ocupado, el *desexilio* se ha presentado como un tema común abordado desde aristas diferentes. Desde la confusión y el compromiso ideológico aún latente en los primeros años de la década del 80 hasta la experiencia más íntima y subjetivista de principios del milenio, pasando por la desazón y la apatía política de los 90, el *desexilio* se presenta como una instancia resemantizada en sus alcances a la luz de los procesos histórico-sociales-culturales de su tiempo.

En este punto, resulta importante remarcar que cuando hacemos alusión a una resemantización de los alcances del *desexilio* no nos estamos refiriendo a una transmutación total de su campo semántico, sino a una ampliación en sus límites.

Así, el *desexilio* en tanto tema literario desarrollado en cada una de las novelas trabajadas presenta matices que responden en buena medida a imperativos contextuales de su tiempo. Y es que en definitiva, tal como lo plantea Claudio Guillén, una de las maneras de acercarnos a la polivalente categoría de “tema literario” quizás sea la de considerar una íntima relación entre vida y literatura (Guillén, 1985, p. 254). Es decir, pensar la obra literaria no como un producto aséptico elaborado por un sujeto sin tiempo ni espacio, sino como una clara producción de carácter social que retrata, de manera literal o sugerida, en sus representaciones temáticas acontecimientos, vivencias o búsquedas del plano fáctico atravesadas por contextos culturales y epistemológicos específicos.

De manera similar a lo expresado por Guillén, Daniel Mandelnat piensa al medio social en relación a la producción literaria como un colaborador a la vez que desafío productivo que el escritor deberá asumir y

---

<sup>7</sup> Si bien *El común olvido* no es narrada desde la perspectiva de la crisis, sí es posible identificar, en la primera parte del texto, a un protagonista asolado por un proceso de desexilio que no resulta heredero de ningún exilio político pero que a pesar de ello pone de manifiesto ciertas conceptualizaciones que desde el lugar de los primeros años del siglo XXI se animan a mirar críticamente y cuestionar la figura de los exiliados políticos de décadas anteriores. Este abordaje difícilmente pueda ser considerado sin atender a las características propias de una sociedad ideológicamente anémica.

superar a la hora de volcar en su obra aquellos intereses, prejuicios o sensaciones que lo atraviesan cotidianamente en lo vivencial<sup>8</sup> (Mandelnat, 1994, pp. 87-88).

Tal como razona Rodríguez Sánchez de León pensando a Trousson, en el presente trabajo hemos procurado reconocer un común denominador en las obras trabajadas (el *desexilio*) para poder pensar a dichos textos y autores en un devenir histórico que impida pesar las obras literarias de manera aislada sino en relación con la historia de las ideas y estéticas de su tiempo (Rodríguez Sánchez de León, 2012, p. 373).

Claro está que el mero hecho de establecer relaciones entre obras puede resultar un tanto ocioso<sup>9</sup> si esta búsqueda no se encuentra guiada por un objetivo teórico-crítico que supere el mero cotejo de textos más o menos disímiles para propiciar horizontes de análisis que puedan ser útiles a exploraciones posteriores. En este sentido, al pensar una noción como el *desexilio* que remite indefectiblemente al plano de lo real, resulta inevitable, como primer gesto de profundización en la categoría, pensarla en estrecha relación con sus contextos. Así, podemos entender los límites de lo que comprendemos por *desexilio* en los diferentes momentos en que dicha noción pueda aplicarse a diversos textos literarios.

Quedará quizás la tarea de establecer un cruce con las especificidades estéticas del Sistema Literario Rioplatense de las décadas del 80, 90 y 2000 como segundo momento de una exploración que pretenda ahondar el tema del *desexilio* en sus múltiples aristas. Sin embargo, esta primera exploración nos permite encarar esta otra tarea desde cimientos firmes y concretos.

## Referencias

Benedetti, M. (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Nueva imagen.

Benedetti, M. (17 de abril de 1983). El 'desexilio'. *El país*.

[http://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html)

Benedetti, M. (2019a. [1982]). *Primavera con una esquina rota*. Booket.

Benedetti, M. (2019b. [1996]). *Andamios*. Booket.

---

<sup>8</sup> Esto no implicaría, desde luego, una suerte de tiranía de la realidad en la obra artística, sino que la exploración de las formas estéticas en ella expresadas vendrían a salvar el reduccionismo mecánico entre obra y realidad (Mandelnat, 1994, p.172).

<sup>9</sup> O como piensa Philippe Chardin, una actividad de mera "exhaustividad enciclopédica" (Chardin, 1994, p. 143)

- Chardin, P. (1994). Temática comparatista. En P. Brunel e Y. Chevrel (Directores), *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura comparada*. Corregidor.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica.
- Lipovetzky G. (2002). *La era del vacío*. Anagrama.
- Mandelnat, D. (1994). Literatura y sociedad. En P. Brunel e Y. Chevrel (Directores), *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI.
- Molloy, S. (2002). *El común olvido*. Eterna Cadencia.
- Rodríguez, C. M. (2019). Desexilio y líder carismático en *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez. *Revista Pelicano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba*, 5, pp. 133-151. <https://doi.org/10.22529/p.2019.5.09>
- Rodríguez, C. M. (2017). La recepción de la Reforma del 18 en la conformación de la Federación de Estudiantes Universitarios de Uruguay (FEUU). *Núcleo de Estudios e Investigaciones de Educación Superior del MERCOSUR* (NEIES), 6 (6), pp. 13-29. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/integracionyconocimiento/issue/view/1439/showToc>
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (2012). Tematología y comparativismo: del método y la disciplina. En P. Aullón de Haro (Ed.), *Metodología comparatistas y Literatura comparada*. (pp. 365-378). Clásicos Dykinson. [https://www.academia.edu/2703152/2012\\_Tematologia\\_y\\_comparativismo\\_del\\_m%C3%A9todo\\_y\\_la\\_disciplina](https://www.academia.edu/2703152/2012_Tematologia_y_comparativismo_del_m%C3%A9todo_y_la_disciplina)
- Vattimo, G. y Rovatti, P. (1988). *El pensamiento débil*. Cátedra.
- Yankelevich, P. y Jansen, S. (Comps.). (2007). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Libros del Zorzal.

# Neocolonialismos, retóricas de viaje y espacios de frontera: una lectura comparada sobre *The Purple Land* (1885) de Guillermo Enrique Hudson

Celeste Scavino  
IES “Arturo Capdevilla” – Cruz del Eje – Córdoba

El presente trabajo propone un análisis de los dispositivos retóricos del viaje y las fronteras – culturales, discursivas y nacionales- que se ponen en juego en *La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo* (1980) de Guillermo Enrique Hudson. Esta lectura se llevará a cabo desde un enfoque comparatista, estableciendo un diálogo posible entre la novela y las *Cartas de Sudamérica* (2000) de los hermanos John y William Parish Robertson, con el fin de identificar en estos relatos de viaje del siglo XIX aquellos modelos discursivos que configuran la mirada neocolonial e intervencionista sobre la otredad que la novela de Hudson representa y deconstruye. Por último, se abordará el estatus particular de la literatura de Hudson como “literatura de fronteras” para problematizar el conjunto de supuestos, saberes y discursos sobre los que se asienta la idea de una literatura nacional.

## Guillermo Hudson: peregrinajes, fronteras, escrituras

Hijo de norteamericanos de ascendencia irlandesa afincados en Argentina durante la época de Rosas, Guillermo Enrique Hudson nació en Quilmes en 1841. Su infancia transcurrió en el campo, dentro de una comunidad de colonos británicos que se constituyó en su primer núcleo de interacción social y cultural. La identificación de su familia con la comunidad de expatriados y sus prácticas reproductoras de la hegemonía cultural británica operó en Hudson como una frontera (cultural y lingüística) en cuanto a la forma de vinculación con su país de nacimiento. Ya de adulto, en calidad de excursionista y ornitólogo, realizó junto a su hermano una serie de viajes –o “peregrinajes”, en palabras del autor- por tierras pampeanas, patagónicas y uruguayas, en donde vivió en carne propia la guerra civil que se narra en su novela *La tierra purpúrea*. Estas experiencias “de contacto” o transculturación marcaron profundamente al joven Hudson y constituyeron el material fundamental para sus escritos, tanto literarios como científicos.

En 1874 Hudson se instaló definitivamente en Inglaterra, desarrollando en aquel país toda su obra literaria y científica, destinada principalmente a lectores británicos. Cabe mencionar, sin embargo, que el continente sudamericano, y particularmente sus vivencias en el Río de la Plata, se mantuvo siempre como referente principal de sus escritos. Esta particular condición de producción de su obra, así como su recepción dentro de los círculos de escritores e intelectuales tanto británicos como argentinos, problematiza el lugar de pertenencia a una u otra literatura, no sólo por la dificultad de identificar sus escritos en relación a una cultura y a una nación determinadas, sino también porque esta indeterminación es condición de una propuesta literaria que parece construirse permanentemente en función de esa “otredad”. Desde una perspectiva de análisis comparatista, este rasgo “fronterizo” tan singular de la literatura de Hudson, nos permite configurar una red de relaciones textuales y horizontes de lectura singulares, tanto en los círculos literarios de Inglaterra como de Argentina.

### **Las incursiones al Río de la Plata: la narrativa de los viajeros británicos del XIX**

Entre los siglos XVIII y XIX, el relato de viaje de expedicionarios británicos se consideraba un *boom* dentro del mercado editorial europeo. Los viajes a América del Sur, llevados a cabo por los viajeros de la “vanguardia capitalista”, provocaron la reinención del continente a través de sus relatos (Pratt, 2010, p. 272). A la vez, el consumo masivo de esta literatura por parte de los lectores europeos –y también por la élite rioplatense– se corresponde con un momento de gran expansión colonial y comercial del Reino Unido<sup>1</sup>.

La recepción de este tipo de relatos, representados literariamente (y por momentos, parodiados) se percibe ya desde las primeras incursiones ficcionales de Hudson, como es el caso de *La tierra purpúrea*, novela escrita en 1875 y publicada en 1885. En efecto, Hudson parece reconocer la influencia de viajeros anteriores al poner en juego la relación entre obser-

---

<sup>1</sup> La recepción y consumo de esta literatura en el Río de la Plata por parte de la élite criolla ha sido analizada en detalle por investigadores como Adolfo Prieto (2003), Ricardo Cichercia (2000; 2005), Leila Gómez (2009) o María Teresa Gramuglio (2000), quienes investigaron el modelo discursivo de la modernidad que los viajeros ingleses –especialmente aquellos que han recorrido Argentina y Uruguay entre 1820 y 1850, tanto por motivos comerciales como científicos– han aportado a nuestra literatura; un modelo que será clave para los primeros ideólogos de la identidad nacional. En esta línea de análisis, Adolfo Prieto (2003) indaga también en los tópicos y representaciones del territorio argentino, elaborados por los viajeros ingleses de principios del siglo XIX (influenciados por el modelo de Humboldt), que fueron utilizados por la generación romántica (Sarmiento, Echeverría, Mármol) para su programa político-literario.

var-contar en el viaje narrado por Richard Lamb, cuya mirada irá presentando fisuras y deconstrucciones discursivas que finalmente harán de esta novela un texto de fronteras culturales y literarias. De este modo, Hudson incurre en una representación alternativa del viaje como experiencia de des-identificación: la travesía del protagonista, lejos de consolidar la base epistemológica que suele reproducir el discurso del viajero europeo, propone un alejamiento de su identidad “civilizada” para devenir en lo “otro” que anteriormente había sido su objeto de observación. Tal como analizaremos más adelante, este proceso implicará una nueva relación con el medio natural y social (del ámbito rural) y una interpelación crítica al modelo retórico hegemónico de los viajeros ingleses del siglo XIX.

### ***El modelo retórico-científico***

A pesar de sus marcas diferenciales, es pertinente pensar la producción de Hudson como parte de una red textual que vincula el conjunto de textos mediadores producidos por viajeros ingleses en Argentina en la primera mitad del siglo XIX<sup>2</sup>. Para analizar y ejemplificar la naturaleza de este diálogo intertextual, me parece interesante establecer la lectura comparativa entre una novela como *La tierra purpúrea* con algunos relatos de viaje como las *Cartas de Sudamérica* de los hermanos John y William Parish Robertson, escritas durante el período comprendido entre 1811 y 1830, publicadas en el Reino Unido en 1843, y relacionadas, a su vez, con los relatos de Woodbine Parish, primer cónsul británico en Argentina (y primo de los Robertson).

Como punto de partida, considero pertinente indagar en esta mirada del viajero europeo configuradora del mundo americano. Una mirada que se constituye en la articulación de saberes científicos y retóricos, y de tópicos que hacen tanto a un modelo de representación como de interpretación de un espacio en el que se está pensando la construcción de una nación. Por otra parte, en el relato de viaje moderno, el modelo de observación científica del territorio se garantiza a partir de la experiencia y sensibilidad del explorador, que traduce ese nuevo mundo en términos e imágenes comprensibles al imaginario del lector inglés (Silvestri, 2011). Esta suerte de traducción de la experiencia se produce, entonces, a partir de un dispositivo técnico-descriptivo con el fin de lograr, por un lado, un efecto mimético-referencial, y por otro lado, el procedimiento retórico de exhibición de un saber (ver Hamon en Colombi Nicolía, 2006, p.20). Así, en los relatos de las *Cartas*, el lenguaje representante del viajero expone ese

---

<sup>2</sup> Incorporo aquí las categorías de “red textual” y “texto mediador” utilizadas por María Teresa Gramuglio (2000) para analizar las relaciones entre los libros de viajeros ingleses y la emergencia de una literatura argentina.

saber mediante el uso de descripciones abundantes de taxonomía científica, comparaciones y analogías:

Vine navegando aguas abajo por el río Paraguay en una *piragua*, embarcación desconocida para el lector inglés y que, si bien se mantiene a flote, no se mueve a impulsos del viento ni del vapor. Era, como la he descrito, una caja grande, cuadrada, con una especie de casilla sobre la cubierta (que se llama artesa) y movida por lagos y pesados remos, lo que equivale a decir que no se avanza mucho con ella. (Robertson, Carta IV, p.41)

En el ejemplo anterior se hace referencia al cruce del río Paraguay a través de un tipo de embarcación desconocida para el lector. El tipo de explicaciones y descripciones sobre aquellos elementos “exóticos” -que comprenden desde la fauna y la flora del país hasta las costumbres y objetos de uso corriente de sus pobladores- son de uso frecuente en estos relatos, y por lo general, se encuentran teñidas de valoraciones descalificatorias sobre ese mundo que se describe, en comparación con el mundo de origen del observador.

Ahora bien, en el caso de *La tierra purpúrea*, la traducción del mundo del otro queda a cargo de su narrador y protagonista, Richard Lamb, quien se servirá de este mismo tipo de recursos haciendo uso, además, de la taxonomía científica propia del viajero-naturalista:

Los naturalistas nos dicen que se trata del *Connorbinus infestans*, pero como esa información deja algo que desear procederé a describir en pocas palabras a esa bestia. Habita los territorios enteros de Chile, de Argentina y de la Banda Oriental, y para todos los habitantes de esta vasta región es conocido como la vinchuca (...). Es todo él de un color negruzco marrón, ancho como la uña del pulgar de un hombre, y chato como la hoja de un cuchillo de mesa -cuando está en ayunas (Hudson, 1980, p.21)

A partir de abundantes referencias botánicas y enciclopédicas, la novela incorpora, en principio, la retórica científicista de los viajeros naturalistas; pero también desdibuja la frontera discursiva entre el Hudson novelista y el ornitólogo exitoso que discute con Darwin en publicaciones científicas. Esta frontera genérica es un aspecto constitutivo del estilo de sus escritos, en los que la dimensión científica y la ficcional se superponen y se des-dicen permanentemente.

## ***Lo urbano y lo rural***

Tanto en las *Cartas* como en *La tierra purpúrea*, el exotismo irá encontrando un terreno literario particularmente fértil en la representación “primitivizada” del paisaje, que evidencia este diálogo entre géneros y disciplinas. En un clásico recurso de la narrativa de viajes, el espacio se representa y se resemantiza a partir de estas discursividades, que lo convierten en un *topos* (Colombi Nicolía, 2006) en el que confluyen imaginarios estéticos, morales, científicos, técnicos, sociales y políticos.

Por otra parte, ambos textos ponen en juego un ordenamiento del territorio. Las relaciones entre sociedad y medio natural que juegan en los relatos son producto de un modo histórico que configura los sentidos del territorio como un sistema de vínculos entre lo urbano y lo rural, atravesados por el valor de la productividad y el desarrollo. La mirada racionalista del viajero traza y distribuye en sus relatos los límites de la nación moderna,<sup>3</sup> es el modelo de distribución simbólica entre lo urbano y lo rural: mientras lo primero se constituye en símbolo de desarrollo productivo y civilización, lo segundo será, por un lado, sinónimo de barbarie y violencia social y política, y por otro, símbolo romántico de un primitivismo idílico que se ha perdido con el avance de la modernidad:

Las estancias quedaron así despobladas y los peones se convirtieron en soldados de Artigas. Como consecuencia de todo esto, los vínculos sociales hallábanse menoscabados; el territorio estaba lleno de bandoleros, y la rapiña y la lujuria imperaban en todo el ámbito de la provincia. (Carta III, p. 33)

En verdad, no creo que en ninguna parte del mundo pueda darse un espectáculo más grandioso. Las aguas se derraman en la confluencia semejando un gran estuario y muchas hermosas islas se ven esparcidas sobre la superficie. Las orillas lejanas que circundan el río se hallan cubiertas de bosques y, en las márgenes del Paraná, los campos altos y ondulados que cierran el paisaje contribuyen a destacar su belleza. (Carta IV, pp.40-41)

En las citas anteriores se evidencia la doble lectura del espacio rural de Corrientes, en tanto símbolo de un mundo amenazante, anárquico y sin

---

<sup>3</sup> Se entiende por territorio al conjunto de elementos y acontecimientos físicos que configura un país, no sólo políticamente, sino como región o lugar más o menos extenso. En *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (2011), Graciela Silvestri indaga entre las diferentes representaciones del territorio físico rioplatense y el modo en que el uso particular de las mismas va configurando un paisaje de la identidad nacional.

ley, territorio de violencia y revoluciones, a la vez que paisaje idílico que deleita al explorador- viajero. De acuerdo a las variables discursivas de los relatos de viaje que identifica Pratt (2010), las descripciones de los Robertson parecen oscilar entre la mirada estetizante de los grandes exploradores como Humboldt y la retórica pragmática y economicista del viajero-inversionista.

Esta doble mirada -estetizante y pragmática- sobre el territorio, teñida de consideraciones sobre la barbarie y la civilización, tendrá su correlato en la novela de Hudson. Lamb debe adentrarse en territorio rural debido a la falta de trabajo en Montevideo. En sus aventuras, este irá atravesando el país de rancho en rancho, explicando al lector inglés -al igual que los Robertson- las características de su paisaje exótico, sus paisanos gauchos y las costumbres criollas de los orientales del interior. Algunas de estas prácticas culturales de “tierra adentro” son consideradas como símbolo de primitivismo social, en alusión al caos y el atraso de una tierra atravesada por la guerra civil. En este sentido, Lamb repudia la simulación del enfrentamiento entre “blancos y colorados” -que parece formar parte habitual de la educación de los jóvenes- por considerarla un desborde violento de la vida pastoril y un tipo de comportamiento propio de la barbarie.

A medida que ambos bandos se aproximaban uno al otro, cada uno encabezado por un muchachote que se volvía de tanto en tanto haciendo violentos ademanes a sus seguidores con el aparente propósito de alentarlos. Quedé sorprendido al observar que todos desenvainaron de repente largos facones, como los usados por los gauchos del país, y se arremetieron furiosamente. (Hudson, 1980, p.66)

De acuerdo a lo analizado anteriormente, podría decirse que la retórica descriptiva sobre el espacio y la comunidad funciona en ambos textos como un mecanismo comparativo entre dos culturas (la propia y la ajena), lo que permite al viajero construir su objeto, y a la vez reafirmar una identidad imperial que no es singular, sino un modelo colectivo. En *La tierra purpúrea*, Lamb se constituye, en principio, a partir de este modelo identitario, poniendo en escena los mismos dispositivos hegemónicos de observación e inteligibilidad de un paisaje o territorio que necesita ser “civilizado”. Sin embargo, esta percepción del entorno irá cambiando -en un giro narrativo propio de la literatura de viajes- en la medida en que el pensamiento científico moderno dé lugar a la experiencia de integración del personaje con ese medio natural y social; así, esa naturaleza de signo negativo que en principio debía domarse, se transforma finalmente en símbolo de una antigua felicidad perdida:

¡Ah, sí! Todos buscamos inútilmente la felicidad siguiendo un camino equivocado. La tuvimos y fue nuestra en un tiempo, pero la despreciamos porque era solamente la antigua y común felicidad que la Naturaleza brinda a todas sus criaturas, y nos alejamos de ella en busca de otra felicidad mayor, la que un soñador —Bacon u otro— aseguró que encontraríamos. No teníamos más que conquistar la Naturaleza, descubrir sus secretos, hacerla nuestra esclava obediente, y entonces la Tierra sería un Edén, todo hombre un Adán y cada mujer una Eva. Todavía seguimos valerosamente adelante, conquistando la Naturaleza, pero ¡qué cansados y tristes nos estamos sintiendo! (Hudson, 1980, pp. 218-219)

Este cambio de apreciación por parte del narrador hacia el final de la novela se aproxima a la concepción del *buen salvaje* (Gramuglio, 2012), en su representación romántica de la naturaleza, entendida como refugio y recuperación de un estado de felicidad perdido. En este sentido, el territorio de lo “salvaje” en su doble connotación -anárquica y utópica-, opera en los relatos de viajeros como una construcción histórica propia de la modernidad, que incluye tanto la perspectiva racionalista como la visión estético-romántica (Silvestri, 2010).

### ***El viaje civilizatorio***

De acuerdo con Pratt (2010), los relatos de viaje tienen un fin “civilizatorio” que se vincula estrechamente con los procesos de expansión imperial del siglo XIX, los cuales configuran y consolidan un orden cultural y político hegemónico -el modelo eurocéntrico de la modernidad. Las representaciones discursivas que instauran este orden establecerán el principio de inteligibilidad del mundo a través de la dicotomía *civilización/barbarie*, piedra angular del pensamiento moderno. Tal es el sentido del concepto de “civilización” que se expresa en relatos como las *Cartas* y el eje constitutivo de la identidad británica del protagonista de *La tierra purpúrea* (aunque luego el mismo relato proponga su interpelación). Este concepto responde, principalmente, a una visión liberal, en la que priman las inversiones económicas y el comercio, y el enfoque utilitarista respecto de la naturaleza, vinculado a la explotación del territorio.

De este modo, ambos relatos pondrán en juego una suerte de “empresa patriótica” en su “autoexplicación del sujeto colonial frente a la mirada metropolitana” (Pratt, 2010, p.7) y una superioridad cultural justificada en el “pragmatismo británico”, representado en las figuras del orden y la administración. Baste recordar que para el viajero británico lo primitivo sudamericano representa el caos, que se expresa bajo la forma del desorden,

la ignorancia y la violencia. Y es aquí donde se expone el doble propósito de su escritura: por un lado, informar al lector sobre una región que se considera un espacio de inversiones, y por otro, expresar las intenciones británicas -bajo el signo de la civilización- de guiar y señalar en el proceso de desarrollo de los nuevos gobiernos, en vistas a incluirlos en el orden mundial que se está gestando. Así, la esperanza de civilización y “emancipación” para el nuevo mundo americano radicará en su docilidad para dejarse gobernar / guiar / relatar por el extranjero:

Aquí se daba el caso de un extraño, un extranjero, que en una comarca sin leyes, en pleno desorden e infectada de bandidos, emprendía la restauración del orden y la tranquilidad sin poner en duda el buen suceso, como si dispusiera de todo el poder y de todas las tropas de Artigas.

Ya veremos más adelante cómo triunfó. Y el éxito que tuvo no sólo me dejó maravillado sino que me llevó a la convicción de que el americano del Sur, a despecho del espíritu faccioso y de las malas prácticas, tiene docilidad suficiente, cualquiera sea la mezquina intención de sus caudillos, para adaptarse a los principios de un buen gobierno fundado en leyes sabias y saludables (Carta VI, p.53)

La cita anterior ilustra una de las formas concretas que adoptará esa “guía” británica para el desarrollo sudamericano, en este caso, de la mano de emprendedores e inversionistas. Se cuenta aquí la historia de Pedro Campbell, un escocés de origen humilde y ex soldado raso del ejército británico, que logra hacer fortuna rápidamente a partir de la producción agropecuaria. Esta nueva forma de “supremacía británica” o neocolonialismo que es la “vanguardia capitalista” (Pratt, 2010, pp. 274-275), se construye en las *Cartas* a partir de la auto-referencialidad de los Robertson en su papel de hombres de negocios y las permanentes alusiones a expatriados británicos que han logrado el éxito con emprendimientos comerciales de distinto tipo. En este sentido, el país que el viajero “mira” se convertirá de este modo en un objeto con un valor para el mercado, en vistas a una explotación capitalista y el enriquecimiento rápido.

Esta idea de empresa civilizatoria del viajero imperial también tiene su eco en la novela de Hudson, en uno de los capítulos iniciales de la novela. En su desventura por no encontrar trabajo debido a la situación política del país, Lamb lanza una invectiva a la ciudad y al pueblo oriental desde el cerro de Montevideo, lamentando el fracaso de la invasión del país a manos de los británicos. Este pasaje es muy significativo, además, ya que remite al título en inglés con el que Hudson publica la obra en 1885: *The purple land that England lost* (“La tierra purpúrea que Inglaterra perdió”)

¡Porque jamás se emprendió cruzada más santa ni se planeó una conquista tan noble como la que tuvo como objeto el arrancar estas bonancibles tierras de manos indignas para incorporarlas para siempre al poderoso Imperio Británico! - ¿Qué no sería ahora esta tierra clara y sin invierno y esta ciudad que domina la entrada del río más grande del mundo? (Hudson, 1980, p.11)

Asimismo, abundan en la novela las representaciones discursivas que remiten a un imaginario británico que no encuentra reconocimiento ni legitimación en el mundo del otro, y esta es una gran diferencia con respecto a las *Cartas*:

- No llevo pasaporte -repliqué-. Mi nacionalidad es una protección suficiente, porque soy inglés, como usted puede ver.
- Como prueba de eso no tenemos más que su palabra -me dijo-. (...) Yo no veo en usted más que un hombre joven con todos los miembros intactos, un hombre como lo que necesita la república. (Hudson, 1980, p.53)

La escena anterior da cuenta del choque entre culturas y representaciones sociales, en la medida en que Lamb considera que su palabra “de inglés” debe bastar para garantizar la veracidad de su identidad nacional (y, por consiguiente, su inmunidad diplomática), por el contrario, el oficial ve a un hombre sano que puede resultar de utilidad al ejército colorado en su lucha contra los revolucionarios. De este modo, se desarrolla una performance de la nacionalidad como garantía de identidad y supremacía cultural del viajero, que espera el reconocimiento de ese otro “subordinado”. Una expectativa que queda sin efecto cuando la mentalidad imperial se ve sometida a la lógica de ese mundo periférico.

En resumen, ya sea bajo la forma de emprendimientos comerciales y explotación de recursos en los países rioplatenses, ya sea a través de la apología imperial de pasadas invasiones, ambos textos ponen en relato la supremacía británica en un orden social y económico mundial y la justificación intervencionista de su “cruzada civilizatoria”, frente a una sociedad rioplatense políticamente caótica o culturalmente atrasada que lo obstaculiza. Sin embargo, tal como se analizará en los apartados siguientes, aunque la novela de Hudson inscribe en su protagonista las marcas imperiales reconocibles del viajero británico decimonónico, en la medida en que el modelo retórico del relato de viajes se vaya transformando literariamente en narrativa de un viaje de aventuras, estas marcas identitarias se irán perdiendo, y con ellas también los modos de auto-reconocimiento del imperio.

## Narración y deconstrucción

### *Recursos narrativos*

*La tierra purpúrea* propone nuevas formas de novelar, incorporando ciertos recursos característicos de los relatos de los viajeros británicos del XIX como la información, el saber naturalista y el entretenimiento. Sin embargo, la forma de representación del viaje plantea un cambio en el rumbo narrativo, en la medida en que se aleja de la cartografía típica de estos relatos y se entrega a un vagabundeo narrativo que lo asimila a las novelas de aventuras. Esta inflexión narrativa promueve la evolución del personaje de Lamb a través de un proceso de transculturación, a través del cual –tal como observaron Borges (1952) y Martínez Estrada (1951)– este devendrá en criollo, en “gaucho”.

Otro rasgo narrativo singular se encuentra en el formato interno de la novela, que incluye multiplicidad de relatos (y relatos dentro de relatos), a modo de réplica de la narración oral. La novela desarrolla así una serie de alternativas narrativas de discursividad variada, que van desde el testimonio a lo fantástico (las historias de Pastorcita, Santa Coloma o Demetria, son ejemplos significativos de este fenómeno). Los encuentros de Lamb con los moradores de la Banda Oriental serán entonces la excusa para el despliegue de historias –algunas sostenidas por el protagonista y otras por los personajes– en una suerte de ritual, que advertirá también el contraste entre imaginarios y universos culturales<sup>4</sup>.

Teniendo en cuenta estas estrategias narrativas, podemos afirmar que las relaciones de intertextualidad e interdiscursividad son un elemento clave en esta deconstrucción del modelo retórico científico que la novela propone. Así, el Hudson naturalista comienza a entrar en conflicto con la práctica del escritor, al tiempo que el lenguaje científico y las representaciones culturales de Lamb comienzan a ser invalidados en contraste con los recursos literarios, la sabiduría popular y los códigos del gauchaje:

–Esas son cosas que no oímos a menudo en la Banda oriental, –dijo–. Pero los ingleses saben todas las cosas... hasta los secretos de una flor. Tienen también la capacidad de hacer la mayor parte de las cosas. ¿Alguna vez, señor botánico, actuó en una comedia?

¡Después de todo yo había desperdiciado mi flor y mis conocimientos científicos en aquel animal para nada! – ¡Sí, actué! –

---

<sup>4</sup> Quizás sea el Capítulo XIX el que mejor ilustre la “guerra de narrativas” en su escena del fogón –propia de la literatura de fronteras– que opera como cotejo de dos culturas y de dos pragmáticas distintas de narración oral.

repliqué bastante enojado; y luego, recordando las enseñanzas de Cejas, agregué: -y en tragedias también. (Hudson, 1980, p.51)

Estas situaciones de contraste dan lugar a escenas humorísticas notables, como la citada anteriormente, perteneciente al Capítulo IX (“El botánico y el paisano”), en las cuales se dará el deslizamiento de la manía clasificatoria de Lamb y el uso de la ironía británica al humor criollo.

### ***Vagabundeos por la Banda Oriental: el viajero deviene tránsito***

Un aspecto fundamental en el pasaje del relato de viajes a la novela de aventuras en *La tierra purpúrea* es el deambular. A diferencia de sus compatriotas, Richard Lamb se ve obligado a excursionar, y cuanto más se prolonga el deambular de Lamb y los contactos con los paisanos, se irá dando en el personaje una nueva cosmovisión, una nueva moral, que irá quebrando las ideas civilizatorias en las que había enunciado anteriormente su identidad británica. Al punto tal, que el sujeto tipo de la colonia – el representado por los Robertson o Mr. Campbell- ya no será modelo de civilidad sino de inutilidad y decadencia (“Ninguno de los colonos hacía trabajo alguno sino que invertían su tiempo haraganeando de un lado a otro y visitándose mutuamente. Tratando de hacer soportable su aburrida existencia fumando y tomando té con caña perpetuamente”, Cap. V, p.33).

Al deambular por la Banda Oriental, Lamb va perdiendo las marcas de su identidad británica, al tiempo que recupera e incorpora los sellos del territorio, en su vinculación con la lengua, los habitantes y los saberes populares. En este sentido, Lamb se convierte en excursionista, cuya observación en movimiento y su conocimiento del medio van construyendo la mirada y el discurso de lo nacional. El vagabundeo forzoso, entonces, es la acción que permite transformar ese territorio a conquistar en un paisaje rural de la Banda Oriental, lo que “convierte el deambular en una conducta vívida que se despliega en un ambiente rural incógnito y fundacional” (Cicerchia, 2013, p. 20)

La puesta en cuestión de los valores iniciales y el contacto con los gauchos y los caudillos del bando blanco (Santa Coloma) serán índice del progresivo “desinglesamiento” de Lamb, un proceso de transculturación o contaminación de identidad que convierte al personaje en tráfuga, es decir, aquel que “abandona su identidad al cambiarla por otra contrapuesta, aceptando un destino inevitable.” (Gómez, 2009, p. 190). Este “devenir oriental” se verá confirmado en el Capítulo XX, cuando Lamb cumpla el destino de matar a *su* hombre:

Al alejarme galopando en la oscuridad la única emoción que experimentaba era la de júbilo por el terrible castigo que pude infligir al miserable asesino, un júbilo tal que hubiera podido cantar y gritar si no hubiese sido imprudente entregarme a tales expresiones de mis sentimientos (Cap. XX, p.131)

Si al inicio de sus aventuras, Lamb desconoce los códigos del gauchaje, en este episodio se confirma su transformación identitaria al apropiarse - en forma gozosa, además- de la ley del otro, la ley del gaucho. Esta suerte de “barbarización” lo impulsará luego a participar de la guerra civil y a integrar las filas de Santa Coloma en la insurrección del ejército Blanco contra los Colorados.

Luego de sus aventuras como gaucho y revolucionario (y del fracaso del levantamiento Blanco), Lamb vuelve finalmente a la vida de la ciudad. Su identidad, sin embargo, ya ha sido transformada por el mundo del otro, lo que lo lleva a formular un discurso final que deslegitima y deconstruye la mirada imperial y civilizatoria expuesta por él a principios del viaje:

Adiós, hermosa tierra de sol y de tormentas, de virtud y de crimen; ojalá que a tus invasores del futuro les vaya como a los del pasado, y te dejen al final librada a tus propias inclinaciones... ojalá que el resplandor de nuestra civilización superior nunca caiga sobre tus flores silvestres ni caiga tampoco el yugo de nuestro progreso... (Hudson, 1980, p.165)

### **Algunas reflexiones finales**

El viaje al mundo del otro, de por sí implica una gran riqueza escrituraria, pero también un replanteo de los imaginarios culturales. Así, la novela y la experiencia de Hudson como explorador del paisaje pampeano y rural, puede emparentarse -en el uso de determinadas analogías y especialmente en el imaginario con el que está trabajando- no sólo con los relatos de viajeros ingleses, sino también con escritores argentinos del siglo XIX como Lucio V. Mansilla, Estanislao Zeballos o José Hernández quienes han tenido la experiencia de la frontera y escrito sobre ella.

La recepción de la cultura anglosajona a través de los relatos de viaje configuró también una mirada de lo nacional fundada en la mirada extranjera sobre la otredad, que se incorporó como una base de la literatura nacional del siglo XIX (Gramuglio, 1999). En este sentido, el campo de discusión que presentan la identidad nacional y literaria de Guillermo Enrique Hudson resulta particularmente fértil para analizar el encuentro de culturas, pero también de fronteras culturales y textuales, como un pro-

blema constitutivo de la(s) literatura(s) nacional(es). *La tierra purpúrea* podría entenderse como texto mediador entre los escritores británicos y los argentinos, que incorpora diversos géneros, discursos y retóricas -impe-riales, científicas, literarias- que se determinan y deconstruyen, conformando una suerte de identidad bicultural.

La novela parece proponer una mirada exterior y “privilegiada” (Gómez, 2009) sobre el mundo representado –es decir, una mirada no subordinada a una función política orientada a la construcción de una identidad nacional. Se distancia así de los presupuestos que construyen los imaginarios culturales que se contraponen en el relato. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que las lecturas de la obra realizadas por los intelectuales y escritores argentinos del siglo XX, y la inclusión de la misma dentro del canon nacional, tienen como trasfondo la reorganización, no sólo de las lecturas críticas de nuestra literatura, sino también de las representaciones culturales que constituyen la identidad nacional. En otras palabras, ya sea bajo la figura del viajero inglés o la del tráfuga que se aciolla, la apropiación de la literatura de Hudson como ejemplo de sentimiento de la nacionalidad (Martínez Estrada, 1951) o de literatura gauchesca (Borges, 1952), problematiza la auto-percepción de una identidad literaria nacional, cuyo sentido parece constituirse estructuralmente desde un otro. Hudson plantea así un viaje literario fronterizo que desestabiliza los límites entre literatura nacional/literatura extranjera, desde el momento en que establece una “doble hospitalidad” (Gnisci, 1996) adoptada tanto por la cultura de partida como por la de llegada.

## Referencias

- Borges, J. L. (1974). Sobre *The Purple Land*. *Otras inquisiciones. Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé. [1952].
- Cicerchia, R. (2013). W. H. Hudson. Guías de viaje (1900-1910). *Estudios de Teoría Literaria*, 2(4): 17-36.
- Colombi Nicolía, B. (2006). El viaje y su relato. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (43),11-35. [fecha de Consulta 16 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/640/64004302.pdf>
- Gómez, L. (2009). *Iluminados y tráfugas. Relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú*. Madrid: Iberoamericana.
- Gramuglio, M. T. (1999). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Municipal de Rosario.
- Gramuglio, M. T. (2000). “Las cosas útiles y magníficas”: A partir de una lectura de Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina

- de Adolfo Prieto. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 4(2), 201–205. Disponible en:  
<https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Gramuglio>
- Gramuglio, M. T. (2012). El buen salvaje no existe. Para una relectura comparativa de dos textos románticos. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 4(4), 157-162.  
<https://doi.org/10.34096/zama.a4.n4.626>
- Hudson, G. E. (1980). *La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo*. Trad. J. Rest e I. Vilariño. Buenos Aires: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martínez Estrada, E. (2001). *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. [1951]
- Ortega Román, J. J. (2006). La descripción en el relato de viajes: los tópicos. *Revista de filología románica*, (4), 207-232. [fecha de consulta 16 de noviembre de 2020]. Disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2160470>
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, A. (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820- 1850*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Robertson, J. P. y W. P. (2000). *Cartas de Sudamérica*. Buenos Aires: Emecé. [1950].
- Silvestri, G. (2010). Cuadros de la naturaleza. La retórica del viaje en el fin de siglo argentino. En Alejandra Laera (dir.), *El brote de los géneros* (volumen 3 de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires: Emecé.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa

**Intertextualidades,  
reescrituras  
y traducciones**



# *La Virgen Cabeza y Slum Virgin.* referencias a la cultura argentina y su traducción al inglés

Maira Adaro  
Universidad Nacional de Córdoba

## Cultura y traducción

Para comenzar, es necesario delimitar el concepto de cultura sobre el que se sustenta el presente trabajo, ya que las nociones de cultura son variadas e incluso pueden resultar contradictorias. Aquí se empleará la definición formulada por Louise Haywood et al. en *Thinking Spanish Translation: a Course in Translation Method: Spanish to English* (2009), quienes entienden la cultura como la totalidad del entorno físico, social, histórico e ideológico en el cual ocurre cualquier uso de la lengua. Esta definición resulta pertinente para los estudios traductológicos dado que en ella se precisa el estrecho vínculo entre lengua y cultura. Además, el hecho de que los autores conciban el ámbito histórico como parte de la cultura es sumamente útil a los fines de este trabajo, ya que el marco histórico en *La Virgen Cabeza* es fundamental para comprender las implicancias sociales, políticas y económicas de los eventos de la narración<sup>1</sup>.

En lo concerniente a la traducción, los elementos culturales presentan dificultades para quienes emprendan esta tarea, y exigen que se adopte una determinada postura<sup>2</sup> al recodificar el texto en otro idioma. Al respecto, Susan Bassnett en *Translation Studies* (2002) plantea que, en cuanto una lengua sea el principal sistema modelador de una cultura, todo texto será de por sí intraducible. En una línea similar, en *Translation/History/Culture* (2003) André Lefevere propone la noción de “*universe of dis-*

---

<sup>1</sup> En el relato aparecen personajes destacados por su labor política, su ideología y su lucha en nombre de la Patria, los cuales —dependiendo de quién se trate— les proporcionan estatus socioeconómico a sus herederos o les dan esperanzas de una vida mejor a la población pobre y marginada.

<sup>2</sup> Es necesario aclarar que no siempre el posicionamiento con respecto a la cultura proviene de los traductores. Los diversos actores involucrados en el proceso de edición y comercialización de las publicaciones pueden delinear distintas pautas a seguir.

*course*” (universo del discurso), que comprende conceptos, ideologías, personas y objetos pertenecientes<sup>3</sup> a una cultura en particular. Asimismo, Lefevere (2003) indica que los traductores deben encontrar un equilibrio entre el universo del discurso que resulte aceptable para el autor del texto original y aquel que sea aceptable y familiar para el traductor y su público.

En el caso que nos ocupa es difícil saber qué lectores tenían en mente la editorial, Charco Press, y la traductora, Frances Riddle, al momento de elaborar la traducción que se ha publicado con el título *Slum Virgin*. Sin embargo, el contexto de producción del libro en español es conocido, y el espacio y el tiempo en los que la historia ficcional transcurre están claramente delimitados: la novela fue escrita por la autora argentina Gabriela Cabezón Cámara y publicada por primera vez en 2009<sup>4</sup>, y la trama se desarrolla en Argentina a principios del siglo XXI. En este relato se construyen identidades, problemáticas y espacios geográficos que tienen grandes semejanzas con la coyuntura contemporánea del país; concretamente, se marca un profundo contraste entre comunidades pobres —atravesadas por la crisis económica, afectadas por las condiciones precarias del barrio marginal donde viven y reprimidas por las fuerzas policiales— y otras de privilegio, que residen en *countries* privados y cuya herencia familiar les provee un estatus social, político y económico elevado con respecto a las clases media y baja del país. Sin dudas, para comprender la obra en su complejidad se requiere conocimiento extralingüístico por parte de los lectores, quienes deben interpretar los elementos culturales y sus connotaciones en el contexto que la narración (re)construye.

### ***La Virgen Cabeza, las referencias culturales y su traducción***

*La Virgen Cabeza* tiene como protagonista a Cleopatra, una travesti villera que se comunica con la Virgen María y oficia de médium transmitiendo los mensajes divinos para la población de El Poso, la villa bonaerense donde vive. Para el presente análisis se ha seleccionado el capítulo 11, considerado clave en cuanto a la construcción narrativa de la Argentina, ya que en este se evidencia la precariedad de los habitantes villeros frente a la suntuosidad de un barrio aldeaño en San Isidro. Asombrosamente, quien propone soluciones concretas para El Poso no es el Gobierno, una organización benéfica, ni una asociación civil, sino la Virgen María por medio de su portavoz, Cleopatra.

En estas páginas es posible encontrar referencias a la cultura argentina, las cuales no son azarosas, sino que contribuyen a la construcción de

---

<sup>3</sup> Lefevere (2003) usa el término “*belonging*”, aunque podría cuestionarse el planteamiento de que las ideas y los conceptos “pertenecan” a determinada cultura.

<sup>4</sup> Si bien la primera publicación data del 2009, la edición utilizada para este trabajo es del 2019.

identidades, niveles de vida y problemáticas de las dos comunidades contrapuestas: la villa y el *country*. Entre las marcas culturales es posible mencionar figuras de la farándula, la política y el deporte, instituciones de la religión católica, marcas de ropa, términos relacionados con la pobreza y la crisis económica, y gentilicios relativos a provincias argentinas. Partiendo de la perspectiva de Susan Bassnett (2002), quien afirma que todo texto está compuesto por series de sistemas interrelacionados que cumplen funciones específicas con respecto al todo, y quien sugiere que los traductores deben captar dichas funciones para su trabajo<sup>5</sup>, se intentará analizar la relevancia de las referencias culturales en la narración de *La Virgen Cabeza* para contrastarlas con su traducción al inglés.

En el análisis comparativo se catalogarán las decisiones de traducción de acuerdo con las técnicas propuestas por Amparo Hurtado Albir en *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (2001). Dada la dispersión terminológica en el área, Hurtado Albir especifica que por “técnica de traducción” se refiere al “procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales”; asimismo, señala que las técnicas se clasifican “en comparación con el original” (2001, p. 642). Por el uso de distintas técnicas, y a los fines de brevedad y claridad, se ha optado por añadir un cuadro en el anexo con fragmentos del capítulo 11 de *La Virgen Cabeza* en los que se hayan detectado marcas culturales, su recodificación al inglés en *Slum Virgin* y las técnicas de traducción clasificadas según las categorías establecidas por Hurtado Albir (2001).

En las próximas líneas se explicará brevemente cada una de las referencias (resaltadas en negrita), las técnicas empleadas para su traducción y los efectos observados tras el análisis comparativo.

### ***La Virgen Cabeza y Slum Virgin: análisis comparativo y efectos derivados de la traducción***

Como se ha explicitado anteriormente, en *La Virgen Cabeza* se configuran identidades y espacios contrapuestos: por un lado, los vecinos del barrio privado son descendientes de personalidades como Marcelo T. de Alvear y Justo José de Urquiza; por el otro, las personas de la villa parecieran haber sido borradas de la Historia<sup>6</sup> y estar ocupando un territorio

---

<sup>5</sup> Si bien Bassnett se refiere a “*function*”, no se utilizará esta terminología a los fines de evitar las remisiones a la teoría funcionalista de la traducción. En cambio, se prefiere hablar de la “relevancia” de las referencias culturales e históricas en la novela.

<sup>6</sup> Siguiendo a Pons, se utiliza el término “Historia” con mayúsculas para hacer referencia “tanto al concepto del acontecer histórico pasado como al discurso que es producto de la historiografía” (1996, p. 16).

que no les pertenece. En este sentido, al hacer un relevamiento de la villa El Poso, un grupo de arqueólogos observa lo siguiente:

Curiosamente, dijeron, solo se hallaron elementos de principios del siglo XIX y de fines del XX y comienzos del XXI, como si durante casi doscientos años nadie se hubiera detenido allí, como si hubiera sido solo un camino, o los villeros hubieran hecho campamento sobre una calle o la villa fuera una especie de **piquete** permanente. (Cabezón Cámara, 2019, p. 80).

En este fragmento se entrevé la denuncia de que las personas de bajos recursos no cuentan con un lugar propio. Ante esta falta, se han asentado en un espacio público, obstaculizando el paso como si estuvieran haciendo un piquete. Para traducir este término, se optó por la técnica del equivalente acuñado, “picket line”, es decir, una expresión considerada equivalente en la lengua meta (Hurtado Albir, 2001). Si uno busca la definición de “picket line”, encontrará que se trata de un grupo de manifestantes o huelguistas, generalmente ubicados fuera del establecimiento de trabajo. Pero esta definición no acarrea las connotaciones que el término “piquete” ha adquirido en la Argentina. Los primeros registros de piquetes en el país datan de fines de los 90 y están relacionados con las privatizaciones de empresas y la gran cantidad de desempleados. En este sentido, se debe recordar que la historia de *La Virgen Cabeza* se ubica en la primera década de los 2000, años signados por la crisis económica y el estallido social, por lo que la elección de “picket line”, si bien acertada en términos estrictamente lingüísticos, no logra dar cuenta del contexto extralingüístico de recurrente —sino constante— tensión a fines de los 90 y principios de los 2000.

En línea con la precariedad habitacional, en *La Virgen Cabeza* se relata que, tras un temporal que arrastró partes de las viviendas de la villa, los acaudalados vecinos juntaron los elementos que llegaron hasta sus residencias y los donaron a **Cáritas**, institución que redistribuyó los materiales sin tener en cuenta a quién le pertenecía cada cosa. En *Slum Virgin* se reemplazó el nombre de la institución, Cáritas, por la descripción “a charity run by the church”<sup>7</sup> (una organización benéfica administrada por la Iglesia). Aquí es necesario advertir que no se trata solo de “una organización benéfica”, sino de la organización benéfica más importante y reconocida de la Iglesia católica en la Argentina —y, tal vez, en el mundo—. Por lo tanto, podría interpretarse que la descripción en inglés no alcanza el tono de denuncia que tiene la referencia en español, ya que en *La Virgen*

---

<sup>7</sup> Nótese que el texto en inglés es un libro electrónico y no cuenta con numeración de páginas.

*Cabeza* se ponen en evidencia los estrechos lazos de las familias patricias con las instituciones hegemónicas del catolicismo en Argentina, mientras que en *Slum Virgin*, se hace una referencia vaga a una organización eclesiástica, sin señalar el peso y el alcance que esta tiene en el territorio nacional.

Con respecto a la construcción de identidades, si los habitantes del *country* pertenecen a una sociedad blanca, adinerada, educada en la moral y descendiente de próceres, los villeros constituyen una comunidad ecléctica y variopinta. En ella es posible encontrar “travestis, paraguayos, **pibes chorros**, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, **porteños**, católicos, putas, **correntinos**, umbandas, cartoneros, **santiagueños** (...)” (Cabezón Cámara, 2019, p. 82). En cuanto a la traducción, las referencias a los “porteños” y los “pibes chorros” se tradujeron mediante la técnica de la descripción como “Buenos Aires locals” y “the Thieves”, es decir, los de Buenos Aires y los ladrones, mientras que los “santiagueños” y los “correntinos” se tradujeron por medio de la generalización y se aunaron en la expresión “the Northerners” (los nortños). Si bien se trata de dos provincias distintas, el hecho de agrupar a estas identidades dentro de “los nortños” logra recrear en inglés la idea de que los individuos se han desplazado hacia un lugar más cercano a la Capital Federal, lo que suele ocurrir cuando las personas se dirigen a centros urbanos en busca de mayores oportunidades laborales. Además, todas estas identidades, insertas en una enumeración, ayudan a poner de manifiesto la heterogeneidad de las personas que viven en el barrio marginal. Sin embargo, cabe advertir que existe una diferencia de sociolecto entre “pibes chorros” y “ladrones”, ya que la denominación original en *La Virgen Cabeza* puede considerarse de uso coloquial entre los individuos de un estrato socioeconómico medio-bajo o bajo<sup>8</sup>, mientras que “thieves” o “ladrones” es un término estándar, sin marcas de variedad lingüística.

En el capítulo 11 también destaca la presencia de figuras de la farándula, el deporte y la política, específicamente, **Susana Giménez**, **Diego Maradona** y **Eva Duarte**, quienes son idolatrados por su fama, su destreza o su compromiso social con los más necesitados.

En el caso de Susana Giménez, la diva de la televisión se ha interesado por el don de Cleopatra y ha vivenciado un milagro mariano en carne propia. Susana le promete a Cleo que la llevará a la televisión y le regala unos zapatos **Sarkany**. El regalo simboliza la opulencia y la capacidad adquisitiva de la celebridad, quien no se ha percatado de lo insólito que resulta

---

<sup>8</sup> Además de la marca de variedad lingüística, “pibes chorros” presenta una mayor dificultad al momento de su traducción porque se trata de una expresión homónima al nombre de la banda de cumbia villera conformada en 2001.

tal tipo de calzado en una villa donde los desechos cloacales abundan y pueden arruinarlo fácilmente. En esta ocasión, “Sarkany” se tradujo mediante la descripción “designer pair” (par de zapatos de diseño), lo cual resulta acertado ya que se logra el efecto de contraste entre los costosos zapatos y las precarias condiciones del barrio marginal.

En lo que respecta a Diego Maradona, este es el ídolo de toda la villa y, particularmente, sirve de inspiración para el nombre del hijo de un policía. Cuando le preguntan cómo se llamará su hijo, el policía responde: “le vamos a poner Diego María, Diego por el Diez” (Cabezón Cámara, 2019, p. 82), lo que se tradujo mediante una combinación de técnicas como “we are going to name him Diego María, Diego after Maradona” (Cabezón Cámara, 2017). Aquí es posible notar que, para Diego María y Diego, se utilizó el préstamo, es decir, se mantuvieron los nombres tal cual aparecen en el original (Hurtado Albir, 2001). En cuanto al uso metonímico de “el Diez”, en inglés se reemplazó el sobrenombre por el apellido del futbolista, Maradona, lo que podría ubicarse dentro de la técnica de la particularización. Por medio de esta, se emplea un término más preciso o concreto que el del texto de partida (Hurtado Albir, 2001). Si bien resulta pertinente señalar que la sola mención al apellido Maradona no logra la connotación de idolatría que tiene “el Diez”, también es cierto que la alternativa escogida para *Slum Virgin* habilita una mayor comprensión para los lectores en inglés ya que, si la forma metonímica se tradujera literalmente, podría resultar poco clara para quienes desconozcan el uso de esta expresión en la Argentina.

Por último, se debe mencionar la referencia a Eva Duarte, quien aparece reiteradas veces en la novela como una personalidad que suscita admiración y que será recordada por siempre. Hacia el final del capítulo, Cleopatra conversa con otro personaje, Daniel, y le consulta si sabe quién era Petrarca, ya que la Virgen lo había mencionado en uno de sus diálogos. Daniel le responde que sí y, para demostrar su conocimiento, le recita versos del poeta: “Dale la mano al fatigado ingenio / Amor, y al frágil y cansado estilo / para cantar a aquella que se ha vuelto / inmortal ciudadana de los cielos” (Cabezón Cámara, 2019, p. 84). Desconociendo el amor de Petrarca por Laura, y al escuchar la frase “**inmortal ciudadana** de los cielos”, Cleopatra pregunta: “¿A **Evíta** le escribió?” (Cabezón Cámara, 2019, p. 84). En este punto es preciso aclarar que los versos anteriores no pertenecen al poeta italiano, sino que son una invención de la autora, Cabezón Cámara, atribuidos en la narración a Petrarca. En cuanto a la traducción al inglés, es posible detectar cuatro técnicas: la creación discursiva, la modulación, la amplificación y el préstamo (ya ejemplificado anteriormente). Hurtado Albir (2001) indica que la creación discursiva se trata de “una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto” (p. 270), que la modulación consiste en “un cambio de punto de vista, de enfoque o

de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original” (p. 270) y que la amplificación ocurre al añadirse precisiones que no estén presentes en el original. Para entender cómo se han utilizado estas técnicas, es necesario observar la traducción de los versos y la consecuente respuesta de Cleopatra en *Slum Virgin*:

Laura, with her snowy face and golden hair / whose love has never failed or deceived / in all the history of the world / the way was never so open to a mortal man / to achieve, as you can, immortal fame'. 'Golden hair? Immortal fame? Did he write that for Evita?'. (Cabezón Cámara, 2017).

Si se compara verso por verso, se advertirá fácilmente que la traducción al inglés no se corresponde con el original en español. Esto se debe a que se han colocado los versos de Petrarca traducidos al inglés por Tony Kline (s/f), lo que constituye un claro ejemplo de la técnica de creación discursiva, una equivalencia que no podría explicarse sin considerar el contexto. Por medio de la amplificación, se han agregado detalles como la tez pálida y el pelo rubio (“snowy face and golden hair”), los cuales colaboran a evocar la imagen de Eva Duarte y, además, explicarían por qué Cleopatra confundió a Laura con Evita. Con respecto a la modulación, es necesario recordar que en *La Virgen Cabeza* se caracteriza a Evita como la “inmortal ciudadana”, elección que no es inocente, sino que va en sintonía con otras referencias a su persona en las cuales se la representa como una figura interesada por los humildes y comprometida con sus necesidades. En cambio, en *Slum Virgin* esta frase se tradujo como “immortal fame”, es decir, fama o gloria inmortal, lo que constituye una instancia de modulación, dado que se modifica el punto de vista desde el cual se describe a Evita. En síntesis, podría afirmarse que, mediante el término “ciudadana”, se coloca a Eva en pie de igualdad con respecto al resto de los argentinos, mientras que la elección de “fame” pone énfasis en el reconocimiento y la ubica en una posición de superioridad frente al pueblo que la idolatra.

## Consideraciones finales

Tras haber analizado cada una de las referencias en *La Virgen Cabeza* y haberlas comparado con su traducción en *Slum Virgin*, es posible notar que la novela en inglés conserva y exhibe elementos de la cultura argentina y que, en la mayoría de los casos, se recrean las identidades, los niveles de vida y las problemáticas configuradas en español.

Si bien hay instancias en las que no se logran las mismas connotaciones, se cambia la variedad lingüística o se pierde información específica, la recodificación al inglés con frecuencia remite al contexto social, cultural, económico, político e histórico de la Argentina a comienzos de este siglo. Mediante las técnicas escogidas, la traductora, Frances Riddle, ha logrado poner de manifiesto la alteridad de la novela, proveniente de un país no anglosajón y situada en la Argentina; dicho esto, sería posible afirmar que el carácter extranjero no pasará desapercibido en la lectura de *Slum Virgin*.

Para concluir, es pertinente aclarar que, si bien es cierto que en el presente trabajo se recurrió una valoración cualitativa al observar los cambios semánticos en *Slum Virgin*, esto de ninguna manera supone una crítica —en el sentido negativo del término— hacia Frances Riddle y su labor. Por el contrario, se reconoce que *La Virgen Cabeza* presenta complejos problemas de traducción dado que se debe considerar el trasfondo político, económico, histórico y sociocultural al que la novela alude para lograr reconstruir en inglés el tono de denuncia que atraviesa toda la obra.

## Referencias

- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. (3.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Slum Virgin* (F. Riddle, trad.). Charco Press.
- Cabezón Cámara, G. (2019). *La Virgen Cabeza*. (1.<sup>a</sup> ed.). Penguin Random House.
- Haywood, L. et al. (2009). *Thinking Spanish Translation: a Course in Translation Method: Spanish to English*. (2.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Ediciones Cátedra.
- Kline, T. (s/f). *Masterpieces of World Literature*. A world history of art. [http://www.all-art.org/world\\_literature/petrarch1.htm](http://www.all-art.org/world_literature/petrarch1.htm).
- Lefevere, A. (ed.) (2003). *Translation/History/Culture*. Routledge; Taylor & Francis e-Library.
- Pons, M. C. (1996). Cuando se acerca el fin: introducción. En *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX* (pp. 15-41). Siglo XXI editores.

## Anexo

<i>La Virgen Cabeza</i> (Cabezón Cámara, 2019)	<i>Slum Virgin</i> (Cabezón Cámara, 2017) (el texto en inglés no tiene numeración de páginas).	Técnicas de traducción según Hurtado Albir (2001)
especie de piquete permanente (p. 80).	a kind of permanent picket line	Equivalente acuñado
los señores que juntaron todo y lo donaron a Cáritas (p. 80).	the owners donated everything to a charity run by the church	Descripción
Le vamos a poner Diego María, Diego por el Diez (p. 82).	we are going to name him Diego María, Diego after Maradona	Préstamo para “Diego María” y “Diego”, y particularización para “el Diez”.
Agregamos una comisión más a todas las que ya teníamos, travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños... (p. 82).	We added a new committee to all the ones we already had; the Transvestite Committee, the Paraguayans, the Thieves, the Peruvians, the Evangelicals, the Bolivians, the Ukrainians, Buenos Aires locals, the Catholics, the Prostitutes, the Northerners, the Umbanda Worshipers, the Carboard Collectors...	Descripción para “pibes chorros” y “porteños”, y generalización para “correntinos” y “santiagueños”.
los Sarkany que me regaló Susana (p. 84).	the designer pair Susana gave me	Descripción para “Sarkany” y préstamo para “Susana”.
“Dale la mano al fatigado ingenio / Amor, y al frágil y cansado estilo / Para cantar a aquella que se ha vuelto / inmortal ciudadana de los cielos”. “¿A Evita le escribió?” (p. 84).	‘Laura, with her snowy face and golden hair / whose love has never failed or deceived / in all the history of the world / the way was never so open to a mortal man / to achieve, as you can, immortal fame’. ‘Golden hair? Immortal fame? Did he write that for Evita?’	Creación discursiva en cuanto a todo el fragmento (se colocó la traducción de versos de Petrarca al inglés seguida de frases añadidas por la traductora). Modulación para “inmortal ciudadana”; amplificación en “golden hair” e “immortal fame”, y préstamo para “Evita”.



# Escrituras del silencio.

## La teoría del iceberg de Ernest Hemingway y el minimalismo de Raymond Carver

Ana Bárcena  
Universidad Nacional de Jujuy

### Introducción

En su libro, *El silencio de lo real* (2004), Jesús Pieters afirma, respecto de la lectura de los relatos de Raymond Carver, que se trata de una lectura compleja, puesto que dificulta el proceso de desentrañamiento del sentido por parte del lector debido a una “hipercodificación” del género. ¿Qué quiere decir con esto? Que, a partir de las reglas generales del cuento en cuanto género literario, Carver propone reglas adicionales que complican a las anteriores. Esto no significa, para Pieters, que Carver niegue las reglas básicas del cuento -como ser, ficcionalidad, brevedad, narratividad, limitación a un solo hecho central, intensidad, unidad de efecto y producción en bloque- pero sí que las desestabiliza.

Ahora bien, todas estas desestabilizaciones, como se verá, operan en distintos niveles del relato: en el formal, en el enunciativo y, por último, tendrán una consecuencia en el nivel de la recepción.

Podemos plantear, como punto de partida, que la estrategia por antonomasia desde la que se traza esta hipercodificación (y desde la cual se despliegan todas las demás) está montada sobre el silencio como recurso de una escritura “anémica”<sup>1</sup>. Este rasgo une a Carver con su predecesor, Ernest Hemingway, en el cual la utilización del silencio y la anemia escritural constituyen la base para desarrollar una suerte de auto descripción del propio estilo: la *teoría del iceberg*, el postulado que termina por moldear su inconfundible narrativa y que, a la vez, se erige como imprescindible para comprender cómo funciona el minimalismo literario de Raymond Carver.

---

<sup>1</sup> Jesús Pieters (2004) utiliza este término para describir la narrativa de Raymond Carver en cuanto a su reducido o nulo uso de figuras retóricas y la presencia de un lenguaje cotidiano, llano, que descarta palabras rebuscadas o en desuso y manifiesta una sintaxis sencilla. En definitiva, una escritura sin ornamentos.

En este trabajo, luego de una exposición breve sobre la metáfora del iceberg y el minimalismo, cruzaremos ambas formas de escritura analizando el nivel del relato, el enunciativo y, por último, el de la recepción, sirviéndonos para ello de distintos aportes de la teoría literaria (Roland Barthes y Gerard Genette, María Isabel Filinich y Umberto Eco, principalmente, en cada uno de los niveles correspondientes).

### **Hemingway y Carver, o el iceberg y el minimalismo**

Los principios de la teoría del Iceberg han sido mencionados por Hemingway por primera vez en *Death in the Afternoon* (1932) y retomados más tarde en una entrevista que le concedió a George Plimpton (1963); en donde expresa lo siguiente:

Siempre procuro seguir el principio del iceberg cuando escribo. Siete octavos del mismo están bajo el agua, por cada octavo que asoma. Todo lo que uno sabe lo puede eliminar, y eso no hace más que fortalecer el iceberg. Esa es la parte que no se ve. Si el escritor omite algo porque no lo sabe, se produce un agujero en la historia. (Plimpton, 1963, citado por Rodríguez Pazos, 2014, p. 65).

Es decir, la teoría del iceberg consta de una forma de omisión mediante la cual se decide silenciar el cuadro completo de la situación narrativa, escondiendo adrede el significado directo, sumergiéndolo para dejar a la vista algunos elementos clave que, a modo de indicios o punta de témpano, servirán para recomponer, siempre desde la fragmentación, el sentido velado de lo que se está narrando.

Ricardo Piglia destaca esta característica en el “Prólogo” de la reciente edición en castellano del primer libro de Hemingway: *En nuestro tiempo* (2018). Aunque ya había mostrado su admiración por el escritor norteamericano anteriormente. En *Formas breve* (2000), señala que “lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (2000, p. 108). También en “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, conferencia brindada en La Habana, reitera:

el arte de la elipsis, el arte de iceberg a la Hemingway. Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobreentendido (...). Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho (Piglia, 2001, p.12).

Es evidente la similitud de la estrategia escrituraria de Hemingway con la utilizada por Raymond Carver en sus cuentos, si exploramos con mayor detenimiento las omisiones presentes en los niveles formales y discursivos del relato minimalista, entendiendo a estas como los puntos de fuga de la mencionada hipercodificación.

La característica fundamental del minimalismo literario carveriano, se cimienta sobre un extremo recorte del plano significativo que, paradójicamente, derivará en un efecto máximo de significado. De allí el famoso lema minimalista: “menos es más”.

Dicho adelgazamiento en el nivel del significativo pertenece a las categorías formales y discursivas, en cambio, el plano del despliegue de sentido se ubica ya en el orden del proceso de recepción lectora. Abordaremos entonces, a continuación, las particularidades de la omisión en el estadio formal, siguiendo por la categoría enunciativa y, por último, daremos cuenta de cómo todo ello afecta a la instancia de recepción, siempre con miras a dilucidar de qué manera se establece con claridad este diálogo entre Hemingway y Carver por cuanto una similitud en el estilo de una escritura “tempanesca” iniciada por el primero y que ha sido llevada al extremo por el segundo.

### **Nivel formal: vacíos de sentido**

Para caracterizar algunas de las técnicas narrativas minimalistas que procuran reducir el plano del significativo en el texto, quizás la forma más sencilla de hacerlo sea comparando la forma de construcción del relato en ambos autores con la del cuento tradicional de corte clásico.

En primer lugar, a diferencia del relato tradicional, en el cuento minimalista se presenta un conjunto de objetos y situaciones cuyo propósito pareciera no ser otro más que el de estar allí; son nombrados, pero no se profundiza demasiado en sus características fundamentales. En segundo lugar, se observa una morosidad en la descripción de dichas situaciones y objetos, que, aunque exhaustiva, no por ello deja de ser repetitiva, incompleta o rudimentaria, pues simula retardar las acciones fundamentales de la historia que en realidad nunca llegan.

Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1970) clasifica dos subunidades dentro de las funciones: las funciones cardinales o núcleos y las catálisis. Los núcleos se refieren a una acción que se inaugura y luego se concluye, son consecutivos y consecuentes. Las catálisis, por otro lado, se encuentran entre dos funciones cardinales y constituyen notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro. Estas siguen siendo funcionales, en la medida que se relacionan con un núcleo, pero son, en términos de Barthes, parásitas, ya que disponen

zonas de seguridad o de descansos que aceleran o retardan la llegada a la próxima función cardinal.

Ahora bien, si en la narrativa clásica la estructura inicio-nudo-desenlace se encuentra bien definida, y los núcleos se pueden resumir en frases breves que, articuladas, conforman el argumento y las acciones principales de las narraciones, no ocurre lo mismo en el caso de los relatos minimalistas, en donde predominan divagaciones narrativas que conforman a las catálisis y que parecen anticipar núcleos que están ausentes en el texto. Sin embargo, es allí, dentro de estas catálisis donde tendrán preponderancia otras unidades funcionales distintas que serán las protagonistas en el minimalismo literario: los indicios.

En los relatos de corte clásico, los núcleos (con sus correspondientes catálisis) tienen carácter distribucional, es decir que remiten a actos complementarios y consecuentes, de manera que, si la unidad funcional indica, por ejemplo, una prohibición, el correlato será la consecuente transgresión. Por su parte, los indicios operan de modo integrativo, es decir que la relación del indicio con su correlato es paradigmática, diferenciándose de las funciones distribucionales anteriores que presentan una relación sintagmática con sus consecuentes. Los indicios como unidades de naturaleza integradora, actúan otorgando señales, constituyendo así una suerte de pistas distribuidas dentro del texto que por sí mismos, no significan nada. Estos indicios constituyen lo que se ve afuera del agua, la punta del iceberg.

Nos encontramos aquí, en consecuencia, frente a la primera hipercodificación que disuelve la relación antecedente/consecuente dentro de la diégesis del relato produciendo vacíos de sentido, huecos respecto de las acciones principales que conforman la trama de la historia y que de estar presentes permitirían comprender su significado. En este aspecto, coinciden tanto la escritura de Hemingway como de Carver.

Esto genera que este tipo de cuentos esté repleto de lo que Gerard Genette, en *El discurso del relato* (1972), define como elipsis temporales, es decir la consideración del tiempo de la historia que está omitido y que también se pueden apreciar tanto en inicios *in media res* como en desenlaces inconclusos.

Sin embargo, hay un rasgo que aparece exacerbado en los cuentos carverianos: los datos correspondientes a las identidades de los personajes como sus psicologías están vedados, aparecen apenas aludidos o mostrados tras indicios encarnados en diferentes objetos que se van nombrando a lo largo de la narración. Allí se observa otra particularidad del minimalismo literario: una constante cosificación de los personajes que, al representar un accionar casi nulo y un discurso prácticamente lacónico, por lo

general, se definen a través de esos objetos que los rodean y que ni siquiera se describen detalladamente, sino que aparecen mencionados en una especie de enumeración, de manera acumulativa.

### **Nivel discursivo: un susurro nebuloso**

En el nivel narrativo o discursivo, la segunda característica de hipercodificación del género se puede visualizar a través de las nociones de voz y punto de vista (Filinich, 1999). Ocurre que todas las desestabilizaciones formales vistas en el apartado anterior pueden darse como consecuencia de un acto discursivo que fundamenta su silencio en una particular voz que borrará por completo las huellas de enunciación, situándonos ante un relato de sucesos, en términos de Genette (1972).

Hay un intento por hacer olvidar que existe un narrador que relata; o se presenta un narrador que o bien no sabe nada, o bien calla. Se trata, en este caso, de la “visión desde fuera”, un punto de vista de focalización externa que reducirá la figura del narrador a su mínima expresión. Este hecho incidirá en la ignorancia del discurso narrativo y en su consecuente distancia a la hora de describir los acontecimientos, derivando en una enunciación que se limita a contar lo poco que puede percibir desde la lejanía. Se explica entonces, la predilección por las elipsis en la literatura minimalista, pues todo lo que el narrador calla o ignora, es todo lo que en el relato se silencia.

En relación con la categoría de punto de vista, María Isabel Filinich (1999) explica que este remite a la relación semiótica que existe entre un sujeto que observa un objeto dentro de un determinado espacio. La posición del sujeto se encuentra confrontada con la de ese objeto, es decir que existe una interacción entre ambos. El sujeto tiende a la captación más adecuada de aquel objeto que no es pasivo, ya que se oculta a la mirada y se presenta siempre incompleto, obligando al observador a desarrollar estrategias diversas de captación para poder aprehenderlo en su totalidad: o bien el sujeto recorre el objeto observado y retiene diversos aspectos, o bien elige, mediante una operación de sinécdoque, un solo aspecto que atraiga su atención y organiza todo el sentido alrededor de este. Por este motivo, dirá Filinich que la aprehensión de un objeto es siempre imperfecta, en cuanto a que este se resiste a mostrarse tal cual es esforzando al sujeto a percibirlo siempre de forma escindida.

Es precisamente ese momento del hiato que se produce entre sujeto y objeto (cuando este último se resiste a ser captado), el que el narrador minimalista representa, y esto se evidencia en su discurso, que denota una dificultad por comunicar lo que está observando.

Como se señaló, los objetos representan los indicios de la historia en los relatos minimalistas de Hemingway y Carver. El narrador se esfuerza por percibir el sentido de estos objetos informadores que constituyen únicamente las partes de un todo, el cual equivale a la situación del relato, al sentido de la historia que aparece vedado. De allí que ese escenario se traslade al cuento en forma de silencios, pues lo que no se logra desentrañar, aquello que de alguna manera se presenta borroso a la mirada, tampoco se puede decir.

### **Funcionamiento del iceberg en cuentos de Hemingway y Carver**

Para ejemplificar brevemente de qué manera se presentan las elipsis y cómo funcionan los indicios en este tipo de textos, nos referiremos a “Colinas como elefantes blancos” (1927) de Hemingway y “Conservación” (1983) de Carver.

En “Colinas como elefantes blancos”, un matrimonio establece una conversación sobre una operación que nunca se menciona explícitamente, pero de la cual se puede deducir que se trata de un aborto a partir de los indicios presentes tanto en el diálogo como en las imágenes representadas: el personaje femenino se refiere al paisaje, a las colinas blancas y también a ella misma, porque las formas de las colinas se parecen al cuerpo de una mujer embarazada. Otra analogía presente es la que refiere al elefante, un animal metafórico que representa la castidad, la constancia, la inocencia, el bautizo y la memoria. La selección del color blanco (white) tampoco es inocente, puesto que el blanco es la virginidad y la pureza.

En el cuento de Carver, por su parte, aparece también un matrimonio que sufre un proceso de crisis que se puede dilucidar más con relación a los objetos que al discurso narrativo, pues este, conlleva subrepticamente a establecer analogías entre la descomposición de los alimentos que se empiezan a descongelar cuando se estropea la heladera y la posibilidad de un matrimonio que podría sufrir el mismo destino de “corrosión”. Aunque el narrador nunca emite ningún juicio propio ni brinda información certera sobre las psicologías de los personajes, hace hincapié en los indicios: el estatismo del hombre que pasa los días en el sillón (casi fundiéndose con el mueble), hecho que nos lleva a considerar un proceso de deterioro, desgaste del personaje -al igual que la heladera y los alimentos- y, por extensión, el deterioro, disolución y “putrefacción” de su matrimonio. Aquí, los objetos representados valen más para el sentido de la historia que los personajes que se encuentran cosificados, estáticos en su accionar y también que el narrador, que oculta la información respecto al antecedente/consecuente del problema. El título “conservación” manifiesta, asimismo, otro indicio relacional entre la trama superficial referente a los alimentos y la analogía oculta, el sentido profundo respecto de la situación matrimonial.

Tanto Carver como Hemingway, además de la utilización de la omisión y la puesta en funcionamiento de los indicios como disparadores de sentido, han utilizado tópicos similares en sus relatos, entre los cuales es fundamental destacar la relación de pareja o matrimonios que se presentan siempre inestables y problemáticas; el temor a la soledad; la duda existencial del ser humano; el desempleo, los vicios y fracasos en la realidad social cotidiana. Todo ello, narrado desde una voz que cede la palabra a los personajes mediante diálogos engañosos, aparentemente vacíos de contenido esencial, pero, sobre todo, desde el uso de un lenguaje llano, una economía de palabras y una sintaxis simple, pues ambos coincidían particularmente en este punto.

Hemingway dice:

No importa lo buena que sea una expresión o una comparación, si el escritor la pone donde no es absolutamente necesaria e insustituible, está arruinando su obra por egoísmo. La prosa es arquitectura, no decoración de interiores, y el Barroco ya se acabó (Hemingway, 1932, citado por Rodríguez Pazos, 2014, p. 65).

Por su parte, Carver, en *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación* (1995), un ensayo que constituye su autobiografía y una suerte de *ars poética*, declara:

(...) Es todo cuanto tenemos finalmente, las palabras, y es mejor que sean las apropiadas, con la puntuación en los lugares correctos para que puedan decir mejor lo que están destinadas a decir. Si las palabras están cargadas con las emociones irrefrenadas del escritor, o si son imprecisas e inarticuladas por alguna otra razón- si las palabras de alguna manera son confusas-, los ojos del lector se deslizarán sobre ellas y no se logrará nada. (1995, p. 43).

### **Resignificar el silencio: El rol hiperactivo del lector en Hemingway y Carver**

Queda por explorar de qué manera el significado profundo de los relatos -la parte sumergida del iceberg- sale a la luz y en qué medida este proceso se apoya en la predilección de estos escritores por hacer uso de la omisión.

Como señalamos, el narrador del minimalismo literario no puede dilucidar (o bien, prefiere ocultar) la totalidad de la situación que está observando, delegando aquella tarea al narratario, entregándole estos indicios para que, a partir de ellos, pueda reconstruir el sentido del relato. De

modo que la relación semiótica entre narrador-indicios-objetos informadores dentro del texto, se repetirá a otra escala entre narratario-texto. Es decir, el lector como figura de recepción y segundo sujeto (empírico) de percepción, deberá reubicarse en otra figura estratégica de recepción que propone la intención discursiva, con lo cual debe transformarse en un narratario capaz de reconstruir este otro objeto informador que es el texto, siendo su labor la de unificar todos los pequeños objetos e indicios que el narrador le va entregando por partes, para así lograr recomponer el sentido de la historia.

En un artículo que analiza el estilo literario de Hemingway, el estudioso español José Gabriel Rodríguez Pazos afirma que

Hemingway estaba convencido de que un autor puede omitir las cosas más importantes de su historia, siempre y cuando conozca suficientemente lo que está eliminando. De este modo, se está invitando a los lectores a rellenar la parte blanca que queda en el lienzo del relato (Thomas Hermann, 1997, citado en Rodríguez Pazos, 2014, p. 67).

Más adelante, indica Rodríguez Pazos que Hemingway consideraba que el escritor tiene la posibilidad de comunicar al lector sus propias experiencias porque existe una base común de sentimientos y emociones. En este sentido, la decisión de omitir información en el texto y de evitar dar al lector un contexto explícito de interpretación, responde a que tal técnica permite así muchas posibles lecturas abriendo la posibilidad de un mayor margen de interpretación que conlleva una implicación personal más intensa. Todo lo cual nos remite a la apuesta por parte de Hemingway (y como veremos también de Carver) de relegar en la figura del lector la conclusión de sus obras.

Recordemos los postulados de la *teoría de la recepción* cuando atestiguaban que en la obra literaria existen muchos elementos en estado potencial, y es el lector quien actualiza activamente esas “lagunas de indeterminación”. En la epistemología fenomenológica de Ingarden es capital la distinción entre la obra como objeto artístico (el texto cuando está en estado potencial) y la obra como objeto estético, es decir plenamente actualizado mediante la cooperación lectora que resuelve sus indeterminaciones y subsana el esquematismo (Villanueva, 2004, p. 141). En este proceso, el texto instruye a su destinatario estimulándolo y guiándolo para rellenar esos espacios en blanco a través de una serie de estrategias. Por lo tanto, la situación o el objeto representado acarrea diversos puntos de indeterminación y por ello, Ingarden afirmará que toda obra literaria está inacabada y que, por eso mismo, exige una complementación cooperativa que se realiza por parte del lector en el proceso de lectura en tanto que

este solventa las carencias y los puntos de indeterminación según su competencia, actitud e interés.

Llegado a este punto, se hace necesario mencionar la categoría de “lector implícito” desarrollada por Wolfgang Iser (1972); categoría que interesa destacar ya que será retomada, más adelante, por Umberto Eco, para proponer su teoría sobre el *lector modelo*:

Se trata de un lector ficticio, competente, programado y modelico que tiene su fundamento en el carácter esquemático del texto literario, pues la obra no solo contiene indicaciones explícitas de cómo ha de ser leída, sino que, con aquellas lagunas e indeterminaciones, está configurando respuestas cooperativas por parte de sus destinatarios. (Villanueva, 2004, p. 175).

La pregunta que surge inmediatamente y que Eco se ha ocupado de esclarecer es ¿cuáles son estos movimientos cooperativos que el lector modelo despliega con el propósito de actualizar el texto?

Umberto Eco en *Lector in Fabula* (1987) habla de niveles y subniveles de movimientos de interpretación; el primer nivel debe ser obligatorio y necesario: el de reconocer las unidades lingüísticas mediante la competencia semiótica de estos códigos y subcódigos a partir de un sistema de lengua compartido. A su vez, esto implicará que el lector continúe reconociendo otros niveles entre los cuales operan el léxico y las propiedades semánticas; las expresiones deícticas y anafóricas; las circunstancias de enunciación, que lo ayudarán a determinar el contexto social y la época a la que alude el texto, pero también a evaluar si el narrador se refiere o no al mundo de la experiencia común, es decir, hipótesis sobre el género textual (texto novelesco, historiográfico, científico, etc.). En relación al anterior movimiento cooperativo, está también el de la suspensión de la credibilidad; momentos del texto que incitan al lector a relacionar el mundo intratextual con el mundo extratextual de la propia experiencia, y poner en paréntesis provisionalmente las creencias o la falta de creencias respecto de aquello que corresponde al universo textual hasta que pueda reconocer a qué tipo de texto se enfrenta. Otro nivel más lo constituye la hipercodificación retórica y lingüística, es decir, una serie de expresiones hechas que registra la tradición retórica y que refieren a enunciaciones figuradas y a sintagmas dotados de connotaciones estilísticas<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A modo de ejemplo, la frase “había una vez”, indica una época indefinida y no histórica, un evento irreal o ficcional o una historia imaginaria narrada con fines de entretenimiento.

Seguidamente, entre los subniveles siguientes, interesa destacar el que se refiere a las inferencias basadas en *frames* comunes. Eco explica que un *frame* remite a un cuadro, una estructura de datos que se encuentra en la memoria y que sirve para representar una situación estereotipada.<sup>3</sup> De modo que durante el proceso de lectura, el lector tiende a comparar situaciones dadas en el texto con otros *frames* ya conocidos y acogidos en su memoria en donde además de su experiencia de vida, también se sirve de su competencia intertextual, pues entran en juego las inferencias basadas en cuadros intertextuales, lo cual indica que ningún texto se lee independientemente de la experiencia que se tiene de otros textos leídos con anterioridad.<sup>4</sup> Finalmente, el último nivel de cooperación es el de la hipercooperación ideológica:

el lector se aproxima al texto desde una perspectiva ideológica personal, que forma parte de su competencia, aunque él no sea consciente de ello. Aquí se trata más bien de ver (caso por caso) en qué medida un texto prevé un Lector Modelo dotado de determinada competencia ideológica. Pero también se trata de ver cómo la competencia ideológica del lector (prevista o no por el texto) interviene en los procesos de actualización de los niveles semánticos más profundos, en particular de los que se consideran estructuras actanciales y estructuras ideológicas (Eco, 1987, p. 120-121).

Esta competencia ideológica interviene fuertemente en los procesos de actualización de los niveles semánticos, en definitiva, en los niveles de sentidos más profundos.

Ahora bien, ¿cuál es el lector modelo que el narrador minimalista prevé? Ciertamente, un lector que al intentar interpretar el cuento a la manera tradicional y al hacer uso de casi todas las estrategias de cooperación mencionadas hasta aquí, en un principio falla, y falla porque se encuentra con que muchas de estas tácticas interpretativas no lo ayudan a

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, el cuadro “supermercado” incluirá la noción de un sitio donde la gente entra para comprar diversos tipos de mercancías, tomándolas directamente sin la mediación de empleados, y pagando luego en la caja.

<sup>4</sup> Los *frames* pueden ser de distintos tipos, en primer lugar, las fábulas prefabricadas: poniendo por caso, todos los esquemas de la novela policíaca o todos los esquemas de los cuentos populares. En segundo lugar, se encuentran los cuadros-motivo, esquemas conocidos o tópicos donde se pueden identificar los típicos actores, las secuencias de acciones o bien el marco contextual cronotópico de la historia (“hace mucho tiempo en un castillo tenebroso”). En tercer lugar, Eco nombra los cuadros situacionales como ser el conocido duelo entre el sheriff y el malo en una historia que transcurre en el lejano oeste. Estos son algunos de los *frames* que pertenecen a la enciclopedia tanto del autor como del lector, y que, al momento de narrar un texto, pueden ser seleccionados, combinados, o bien el autor puede elegir prescindir de alguno de ellos.

entender el texto, por más que el principio básico de la competencia de códigos lingüísticos compartidos se cumpla, pues su fracaso se debe, ante todo, a las hipercodificaciones del género que expusimos anteriormente. ¿De qué manera entonces, el lector del minimalismo literario coopera para comprender este tipo de textos?, ¿cuál es la estrategia interpretativa que opera por excelencia en la lectura de estos relatos?

Los cuentos minimalistas se asemejan más a situaciones banales del día a día que a otros textos de su especie, por lo tanto, luego de atravesar por las demás estrategias que le resultan inútiles para el esclarecimiento del sentido, el lector recurrirá a la hipercodificación ideológica y con ello, directamente a sus propias experiencias de vida; también en el interior de esta táctica cooperativa funcionarán algunos *frames*, pero más relacionados a la memoria experiencial empírica que a la competencia intertextual. Este lector modelo que requiere el minimalismo literario no solo destaca por su hiperactividad, en cuanto a que está obligado a un doble esfuerzo para reconstruir todo lo que el narrador y los personajes callan mediante estrategias que se presentan ineficaces cada vez, sino que, además, es un receptor que se ve apelado pasionalmente, de modo que no le queda más opción que socavar en su realidad empírica, en cuadros situaciones y vivencias afectivas almacenadas en la memoria, con el fin de compararlas con las que se presentan en el cuento y poder reconstruir sentidos y solventar huecos, precisamente desde allí. Esta dimensión pasional del lector<sup>5</sup> hace referencia, además, al ejercicio de la libre imaginación en tanto búsqueda de significados (recordemos que siempre bajo la guía textual, pero que mientras menos información se presente, más posibilidades de respuestas lectoras habrá).

Solo una cuestión queda muy clara segundos después de haber concluido la lectura de los relatos minimalistas que hay que destacar, y es que estos cuentos no hablan de situaciones maravillosas, fantásticas, sobrenaturales, o leyes que violen la realidad fisicoquímica/temporo-espacial. Por el contrario, sus relatos apelan a escenarios excesivamente mundanos, repletos de objetos y personajes ordinarios que nada tienen ni de heroico, ni de especial. Contamos entonces con una única certeza: se trata de una literatura intrínsecamente realista.

---

<sup>5</sup> El aspecto pasional de la recepción lectora en los relatos minimalistas ha sido trabajado en profundidad en mi tesis de grado titulada *La Complejidad de lo Simple. Sobre el Minimalismo Literario de Raymond Carver* desde los aportes de la semiótica de las pasiones de Herman Parret.

## El Realismo Intencional y el Compromiso con la verdad

Encontramos, en consecuencia, otro punto más en común que comulga en los estilos tanto de Hemingway como de Carver: un fuerte compromiso con el realismo literario y con la fidelidad a la realidad empírica desde variadas perspectivas.

En ambos casos, distintos teóricos han establecido una continuación con el naturalismo en cuanto a un adelgazamiento del lenguaje en pos de la sinceridad del autor. El intento por mostrar la realidad empírica de forma objetiva y considerar al escritor como un observador de esta, es otra característica que comparten ambas escuelas. En las obras del naturalismo, comienzan a aparecer las jergas y el habla popular asociadas a las clases bajas y también el tópico de la fealdad, pues no solamente la belleza forma parte de la realidad, sino también aquello que se considera grotesco o antiestético, y si la tarea de la literatura era presentar un fiel reflejo empírico del mundo que habitamos, todo lo observable debía ser descripto. De esta manera, en el minimalismo literario este tópico se extiende a los vicios, el desempleo, los suburbios y las penas como la contracara de lo bello.

Hemingway, al respecto, dejó en claro su definición de buena literatura vinculada con un compromiso de escribir sobre lo que se conoce y sobre lo que se ha vivido. Rodríguez Pazos indica que para este escritor “la ética y la estética se encuentran interrelacionadas, pues para él la «escritura buena» es «escritura verdadera», y si el escritor escribe continuamente de cosas que desconoce, al final ya no es capaz de escribir «de manera honrada» (2014, p. 61). Y cita a Hemingway:

Todos los buenos libros se parecen en que son más verdaderos que si hubieran sucedido realmente, y cuando acabas de leer uno sientes que todo eso te ha pasado a ti y que todo te pertenece: lo bueno y lo malo, el gozo, el remordimiento y la pena, las personas y los lugares y el tiempo que hacía. Si eres capaz de darle eso a la gente, entonces eres escritor. (Hemingway, 1934, citado en Rodríguez Pazos, 2014: p.62).

Desde luego, aunque las mencionadas semejanzas y continuaciones con el naturalismo sean evidentes en cuanto a la estructura formal de los relatos y a la adecuación con la realidad empírica, se puede decir que Hemingway y Carver han virado el enfoque de percepción de sus obras si consideramos que el realismo genético o naturalista procuraba describir la realidad desde una pretensión científica que no dejaba lugar a la imaginación del lector, en tanto sostenía que la realidad era unívoca para todos. Los autores norteamericanos que nos ocupan, en cambio, fueron plena-

mente conscientes de que “la realidad como conjunto de fenómenos perceptibles y percibidos, cobra sentido mediante un acto de entendimiento o vivencia intencional por parte del sujeto cognoscente” (Villanueva, 2014, p. 97) con variaciones afectivas sobre la base de experiencias comunes y que justamente es allí, donde reside la riqueza de la literatura. Tal enfoque otorgará en sus relatos literarios más importancia a la recepción lectora que al propio texto y que, incluso, al propio autor.

En consecuencia, se puede hablar de lo que Darío Villanueva (2004) definió como *Realismo Intencional* a propósito de las narrativas de Carver y Hemingway. Como lo indica este crítico, la obra literaria juega un papel de aprehensión del mundo por parte del escritor, la consecuente producción del texto, y la lectura de este por parte de su destinatario que posee, a la vez, su propia aprehensión del mundo. En este proceso hay una realidad percibida por el autor, pero también hay un mundo proyectado por parte del lector. Como ya se mencionó a propósito de Eco, la ficcionalidad constituye una convención, una *epojé ficcional*, un pacto que conlleva aceptar una imagen ficticia del mundo, pero también un hablar ficticio; un hablar pleno y auténtico, pero no del autor, sino de otro, de una fuente de lenguaje que es también imaginaria, creada por el escritor. De este modo, frente al mundo empíricamente observable, se dan otras posibilidades elaboradas por la mente humana, por la imaginación y la palabra. Un texto literario constituye un mundo o un sistema de mundos que, si bien puede ser relacionable con otros mundos o sistema de mundos constituidos por otros textos, también lo es con el sistema de mundo basado en nuestra experiencia, en nuestra sociedad actual o en la de otro tiempo. Por lo tanto, aunque participemos del pacto ficcional siendo conscientes de ello y suspendamos el criterio de verificación con la realidad empírica, no dejamos de realizar comparaciones del mundo literario con el mundo en el que vivimos y con nuestra propia experiencia de vida. En la medida en que el lector actualiza el texto, allí interviene su dimensión afectiva más íntima, desplegada durante esa labor de subsanar los vacíos, en definitiva, el movimiento cooperativo de la hipercodificación ideológica de la que hablaba Eco. La tarea queda relegada al lector y esa tarea es, ni más ni menos, que la de imaginar. Cada relato minimalista es una invitación a explorar nuestras pasiones, nuestras ideas y nuestras vivencias para desde allí, resignificar los silencios.

En el realismo minimalista, la fractura experimentada por la sensación de vacío es superada por una escapatoria al sentido desde nuestra propia experiencia afectiva, permitiendo a todos los lectores sentirnos identificados a través de pequeñas situaciones excesivamente mundanas y aparentemente insignificantes de la cotidianidad de la que todos formamos parte. De modo que el disfrute no reside únicamente en la lectura de ha-

zañas heroicas o finales felices de cuentos maravillosos, sino simple y sencillamente cuando el texto logra explicitar o invita a entender sensaciones o vivencias común y diariamente sentidas, cuando describe situaciones que no pudimos explicar pero que sin embargo hemos sentido; cuando logramos, así sea por un momento fugaz, entendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. De este modo, una historia profunda puede estribar también, como diría Carver “en un zapato viejo”, además de una flor que rebrota en el jardín, un atardecer o el color de un pájaro.

## Conclusiones

Los relatos que ocupan a los dos escritores norteamericanos analizados, Ernest Hemingway y Raymond Carver, utilizan la teoría del iceberg –inaugurada por el primero y llevada al extremo por el segundo– para desarrollar una particular forma narrativa minimalista que se basa en una estrategia de omisión respecto de las acciones principales o los núcleos, derivando esas funciones en otro tipo de elementos: los indicios. Esto implica, por lo tanto, que el nivel formal del relato contenga una gran cantidad de elipsis, de silencios que deberán ser subsanados por el lector a partir de esa suerte de pistas que son los indicios (la punta del iceberg, lo que se ve) y que el discurso narrativo entrega como puntos de fuga para la recomposición del sentido profundo de la historia (la parte sumergida del iceberg). La razón de esta predilección en el recorte del significante, como hemos visto, se debe a que los autores han preferido dar rienda suelta a la imaginación lectora, pues mientras menos información brindan, mayores son las posibilidades de significados que lograrán concluir estos textos inacabados de forma adrede y que además, penetran en la dimensión íntima pasional y afectiva de los lectores, al referirse a situaciones y escenarios de la vida cotidiana desde donde el realismo intencional pondrá en funcionamiento el movimiento cooperativo que socava las propias experiencias de vida. Queda por reflexionar entonces, a modo de cierre, si coincidimos con estos autores en que todo objeto debe ser digno de consideración, así sea ínfimo, ya que la emoción que nos causa la literatura también puede residir en una hoja que cae o en el pendiente (así sea de plástico y no de oro) de la mujer deseada olvidado en la mesa de luz. En palabras de Hemingway, lo que se ve debe ser siempre menos que lo que queda oculto bajo el agua, y otorga intensidad, misterio, fuerza y significación a lo que flota en la superficie.

## Referencias

- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo.
- Carver, R. (1992 [1983]). *Catedral*. Bs.As. Anagrama.
- Carver, R. (1995). *La Vida de mi Padre. Cinco ensayos y una meditación*. (1ª ed.). Grupo Editorial Norma.
- Eco, U. (1987). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (2ª ed.). Editorial Lumen.
- Filinich, M. I. (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Plaza y Valdés editores.
- (1999). *Enunciación*. (2ª ed.). Eudeba.
- Genette, G. (1972). *El Discurso del Relato. Ensayo de Método (orden, duración, frecuencia, modo). Figures III*. Editions du Seuil.
- Hemingway, E. (1977[1927]) Colinas como elefantes blancos. *Hombres sin mujeres*. Traducción de Ricardo Piglia. Bs.As. Ediciones Fausto.
- Hemingway, E. (1932). *Death in the Afternoon*. Scribner.
- Mayoral, J. A. (Comp.). (1987). *Estética de la recepción*. Arco/libros, S.A.
- Meletinski, E. (1972). *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Rodolfo Alonzo Editor.
- Millán Nieto, J. (22 de julio de 2017). El minimalismo como arte narrativo; Hemingway y Carver especialistas del estilo. *Espora Revista*.  
<https://espora.udlap.mx/el-minimalismo-como-arte-narrativo-hemingway-y-carver-especialistas-del-estilo/>
- Montaner, J. M. (1997). Más allá del Minimalismo. En *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. (pp. 180-205). Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Pieters Fergusson, J. A. (2004). *El silencio de lo real. Sentido, comprensión e interpretación en la narrativa de Raymond Carver*. (1ª ed.). Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- Piglia, R. (2001). Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Revista Casa de las Américas*, (222), pp. 11-21.
- (2018). Prólogo. En E. Hemingway, *En nuestro tiempo*. Lumen.
- Rodríguez Pazos, J. G. (2014). Ernest Hemingway: la complejidad de lo simple. *Revista Cálamo Faspe* (63), pp. 60-70.  
<https://dialnet.unirioja.es › descarga › articulo>
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del Realismo Literario*. Editorial Biblioteca Nueva.



# Dante Alighieri en la escritura de Jorge Luis Borges

Fernanda Elisa Bravo Herrera  
CONICET – Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, UBA

*Pensar en Italia es pensar en Dante. En esta equivalencia creo advertir una singular felicidad, que trasciende el hecho de que Dante sea el primer poeta de Italia y tal vez el primer poeta del mundo.*

Jorge Luis Borges, “Italia” (1961)

## Por qué releer los clásicos y (auto)figuraciones de Borges lector

El diálogo entre la obra de Dante Alighieri y la de Jorge Luis Borges ha sido abordado abundantemente en la crítica literaria y, sin embargo, resulta difícil evitar la fascinación que esta línea de investigación ofrece, sobre todo por la riqueza de aspectos y cuestiones que, en cada lectura, proponen nuevas perspectivas y observaciones, revelando que no es posible pensar en un agotamiento hermenéutico. Se trata, además, de dos referentes insoslayables de la literatura no solo estudiados en forma amplia por la crítica y citados continuamente, sino también incorporados en el imaginario más allá del espacio literario.

Esta potencialidad semántica y significativa, evidente en la conformación poliédrica de ambas escrituras y en el carácter monumental de sus obras, corrobora, por una parte, cada una de las afirmaciones que hiciera Italo Calvino sobre los clásicos y, por otra, permite justificar la necesidad y la pertinencia de volver a poner en contrapunto ambas producciones. En “Perché leggere i classici”, Calvino define a los clásicos a partir de una serie de características que enumera orgánicamente, ofreciendo diferentes opciones y facetas. En este texto (2021a, pp. 5-13), además de plantear una constelación de valores definitorios de los clásicos, propone una modelización de la literaturidad y del proceso reversible de lectura-escritura que permite los contactos culturales y los diálogos intertemporales. Así se resalta tanto la persistencia de lecturas, relecturas, interpretaciones y convocatorias que ofrecen los textos, como la necesidad de volver a libros ya leídos, porque estos apelan a nuevos encuentros en el tiempo y posibilitan el descubrimiento de renovados sentidos. Un clásico, para Calvino, es un texto que ofrece placer en la lectura / relectura y con el cual se instaura

una relación de “amistad” por las afinidades o, también, una “enemistad” por las diferencias e inquietudes que provoca. Otro factor que permite reconocer a un libro el estatuto de clásico es la penetración, incluso aparentemente invisible, en el imaginario colectivo e individual. Por ejemplo, si se considera la presencia de Borges y de Dante en el lenguaje coloquial popular, basta citar dos imágenes que dan cuenta de esta penetración, incluso ya disminuida su valencia poética: “infierno dantesco” y “laberinto borgiano”. En la lectura de los clásicos predominan la sensación de fulguración y el sentimiento de revelación por la continua hermenéusis y por la cancelación de la última palabra conclusiva comprendida como agotamiento textual. Esto se vincula con la concepción de lectura como re-lectura y, en consecuencia, de la reversibilidad del proceso de lectura/ escritura, generador continuo de sentido, de la potencialidad semántica del texto. En la conformación de lo “clásico”, Calvino reconoce, además, las relaciones que los clásicos establecen con una tradición comprendida como huella o red significativa, una cadena de discursos, imágenes, sentidos que, desde múltiples entrecruzamientos, apelan a otras voces y se presentifican a través de diferentes modalidades e inscripciones textuales. El reconocimiento de la centralidad de los textos es otra característica que permite su definición como clásicos, es decir que, no obstante el abordaje crítico, logran superar estos límites y proponer nuevos desafíos interpretativos. En las lecturas / relecturas de los clásicos se crea, desde estas “definiciones” de Calvino, un sistema de relaciones que pueden ofrecer un abanico de representaciones identitarias, de identificación o diferenciación, que revelan, en última instancia, una tradición o una red de tradiciones a continuar o desplazar, que va más allá de los mismos textos. Calvino señala, además, la relación dialéctica entre el texto clásico y el presente, que permite la concretización de un vínculo imprescindible entre ambos y evidencia la persistencia del clásico no obstante la mutabilidad y las contingencias del tiempo. Finalmente, la caracterización de un libro clásico se cierra con la señalización de la “no-utilidad” y la importancia de su conocimiento, que deviene así imprescindible pese a no conducir a un provecho contingente o material.

La continua lectura que, desde el comparatismo, se propone de la escritura de Dante con la de Borges, entonces, parte de la premisa de la comprensión de lo que es un clásico, sea desde las reflexiones de Calvino como desde las del mismo Borges, en un contrapunto que permite, a su vez, concebir estas producciones en una tradición que remite a un canon literario. En “Sobre los clásicos”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952), Borges señala como rasgo definitorio de un texto clásico la centralidad del proceso hermenéutico, es decir, “la excitación o [...] la apatía” (2009a, p. 184) de los lectores, quienes “leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges, 2009a, p. 184), quienes encuentran una explicación del

universo que, como observó Calvino, hace “possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi” (2021b, p. 115). Justamente en “Sobre los clásicos”, Borges cita a la *Divina Comedia* como texto perteneciente al corpus personal de sus clásicos que comprende, además, un libro del *Antiguo Testamento*, una tragedia de Shakespeare y cuentos nórdicos:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. [...] Libros como el de *Job*, la *Divina Comedia*, *Macbeth* (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. (2009a, p. 183)

La definición de “clásico” contribuye a la configuración de un canon, comprendido como “strumento di valutazione della vitalità, una misura che cerca di mappare l'incommensurabile” (Bloom, 2022, p. 47), por una parte, y, por otra, al reconocimiento de una tradición literaria, es decir, “un conjunto, un fondo y reserva de materiales, de temas, de vías de pensamiento, una fuente de sensibilidad y de sugerencias estéticas, un arsenal de técnicas expresivas, procedimientos artísticos, recursos estilísticos con los que puede expresarse un escritor” (Estébanez Calderón, 2016, p. 1282), cuya estructura, según Ricardo Piglia, es la de “un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto” (2005, p. 53). Se trata, entonces, de cuestiones que superan las numerosas polémicas alrededor de la conformación del canon desde la propuesta de Harold Bloom, y plantean al proceso de intertextualidad en las transformaciones y reescrituras, como definió Genette (1989), en las relaciones de segundo grado. La reelaboración de escrituras precedentes y contemporáneas en Borges fue señalada por numerosos críticos y lectores de referencia, entre ellos Calvino, quien la definió como “una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa: una ‘letteratura potenziale’” (2021a, p. 268), en cuanto “ogni suo testo raddoppia o moltiplica il proprio spazio attraverso altri libri d’una biblioteca immaginaria o reale, letture classiche o erudite o semplicemente inventate” (2021a, p. 268). Ricardo Piglia, en “El último cuento de Borges”, incluido en *Formas breves*, indica a la réplica como práctica de la literatura y a la memoria ajena como “la clave que le permite a Borges definir la tradición poética y la herencia cultural” (2005, p. 53). Dicha interpretación se despliega en los dos niveles que, según Giuseppe Nava, puede cumplir un escritor, esto es, desde el discurso crítico en ensayos y desde la creación literaria, y ambos niveles constituyen “la forma vivente dell’interpretazione, destinata a durare nel tempo” (Nava, 2022, p. 43). Son iluminantes

las observaciones de Ricardo Piglia sobre la condición de Borges como un lector “extraordinario” y “miope” (2006a, p. 14), “uno de los lectores más persuasivos que conocemos” (2006b, p. 19), que “ve detalles, rastros mínimos y [...] luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida” (2006a, p. 14). También Carlos Gamerro caracteriza a Borges en su rol como lector, definiéndolo como el “más intenso e interesante del siglo XX” (2016, p. 13) en cuanto “logra transformar nuestra experiencia de los libros que ha leído y que nosotros leemos después de él” (2016, p. 13). Este trabajo de reelaboración, a través de la lectura y de la escritura, es continuamente planteado por Borges en su práctica escritural y en sus textos, dentro de los cuales “Kafka y sus precursores”, incluido en *Otras inquisiciones*, formula la centralidad de estas cuestiones no solo en su producción sino como teorizaciones (meta)literarias, enunciando que “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”<sup>1</sup> (Borges, 2009a, p. 109). En la construcción que ofrece Borges de una literatura en segundo grado y en relación con el canon literario argentino, es clave la observación de Piglia —esto es, “si el canon es cerrado y breve como el nuestro, hay que releer y cambiar de lugar siempre a los mismos escritores, es muy difícil renovarlo, sólo se puede releer desde otro lugar” (2006a, p. 157) — para explicar cómo la lectura diferenciada de la tradición nacional, en contrapunto con otras voces y tradiciones, posibilita, en última instancia, la ampliación del canon.

Esta práctica implica, en cierta medida, además de una reelaboración del canon, su discusión y, con ella, la del rol de la crítica como institución. Se trata, entonces, de una proyección que, como lector crítico y no solo como escritor, remite a la de la comunidad hermenéutica, como observó Romano Luperini, es decir, “quella di selezionare, aggiornare e tenere in ri-uso il patrimonio culturale, contribuendo a definire il canone in campo letterario” (1998, p. 7) y que, en el caso de Borges, se configura desde lo que Rafael Olea Franco caracterizó como una perspectiva “fragmentaria” que parte de un fragmento para los análisis (1993, p. 229). En estas reelaboraciones a partir de lecturas desplazadas y ampliación de límites, Beatriz Sarlo señala que Borges establece una estética desde el margen, desde la condición periférica de Argentina y de su literatura y propone “una lectura sesgada de las literaturas occidentales” (2007, pp. 14–15) en una situación de paridad. La invención de una tradición literaria, por ello, implica no solamente una selección de sus precursores, observa Sarlo, sino también apelar al cosmopolitismo, pues este “hace posible una estrategia para la literatura argentina” (2007, p. 14). Esto coincide con las conclusiones de Roberto Paoli sobre las estrategias que Borges empleaba para sus

---

<sup>1</sup> Cursiva en el original.

continuas referencias, convocatorias, en la compleja y novedosa construcción de relaciones intertextuales, es decir, la escritura como “un continuo segnalare altrove, rimandare ad altri: un fare intravedere e vagheggiare, insomma un fare immaginare altri universi letterari” (1992, p. 31). En “El escritor argentino y la tradición”, incluido en *Discusión* (1932), Borges razona sobre los límites y alcances de la tradición literaria argentina, postulando que se trata de un problema fugaz derivado del determinismo y que, en definitiva, “toda la cultura occidental” es tradición argentina (2010, p. 323), coincidiendo con la posición de Leopoldo Marechal quien había afirmado, en una carta, publicada en 1957:

Somos herederos de la “sustancia intelectual” de Europa, herederos legítimos y directos. Alighieri, Cervantes y Shakespeare son tan míos como podrían serlo de un italiano, un español y un inglés. [...] Somos legítimos herederos, profesores y continuadores de la civilización occidental; y con una ventaja en nuestro favor: la que nos da el “hecho americano” [...]. (1998, pp. 322-323)

El arte poética, desde el universo literario propuesto por Borges, es, como ha señalado Tommaso Scarano, “infinito reimpiego di immagini e di simboli eterni” (1999, p. 209), es decir, supone un continuo y complejo palimpsesto, con la proliferación de juegos de apócrifos, relecturas y superposiciones a partir de ambigüedades, sugerencias y mixturas discursivas que remiten a múltiples tradiciones. En el proceso de autofiguras con que Borges sostiene su arte poética y modeliza su auto-representación y que Julio Premat denomina “el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción” (2009, p. 13), es decir, la incorporación de lo ficticio y de lo mítico para modelizar la figura del autor en el universo ficcional, en una autobiografía literaria, se presenta como un lector con sus limitaciones y aspiraciones. La escritura que se despliega explicándose y remitiendo a las múltiples lecturas conforma una proyección identitaria del autor, que se vuelve ficticia, como afirma Calvino, de tal modo que “l'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive” (2021c, p. 395). Puede ponerse esta tesis de Calvino en contrapunto con la que propone Borges en el “Prólogo” de *Nueve ensayos dantescos*, en la que sostiene que “el poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor” (2004, p. 90). Es significativo, al respecto, el poema “Un lector”, incluido en *Elogio de la sombra* (1969), en el que el autor, “aprendiz” que busca “descifrar”, se “define” a partir de sus lecturas (entre ellas, la de Virgilio) más que por su escritura: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído” (Borges, 2009a, p. 450). En su posición como escritor, en consecuencia, la

palabra deriva, como variación, de una lectura, del diálogo con el pasado, de la dialéctica entre memoria y olvido, de tal modo que, según Premat, “no se sitúa en la novedad [...] sino en la variación de lo leído (en lo ya escrito y por lo tanto en un después)” (2018, p. 37).

Es, a partir de estas premisas, que se propone una re-lectura de la producción de Borges en contrapunto con la de Dante, atendiendo dos líneas ya señaladas: por una parte, en su producción ensayística como crítico y, por otra, en su producción estrictamente literaria como poeta o narrador y comprendiendo la centralidad de la lectura en la práctica de la escritura.

### **Dante y la poética lectora de Borges**

Si bien, como ha señalado Alessandra Ghezzani (2008, p. 9), la producción ensayística de Borges no ha sido lo suficientemente estudiada, sino más bien en forma parcial, puede afirmarse que “Borges fue centralmente un crítico literario, y [...] la poesía y la narración ocupan, en comparación, un lugar lateral en su literatura” (Pastormerlo, 1997, p. 6). La actividad crítica no fue realizada solamente en sus ensayos, pues también en sus textos estrictamente literarios se incorpora esta modalidad discursiva en cuanto, como ya se expuso, desde la “poética” borgesiana la palabra es reposición de una anterior, diálogo intertemporal e intercultural que supone un desplazamiento semántico y hermenéutico sobre el pasado y la memoria.

Sin lugar a dudas, *Nueve ensayos dantescos*, publicados en 1982, constituye el texto clave y emblemático de esta tarea en su relación con la *Divina Commedia*, aunque no sea el único ensayo que Borges le dedica a la obra de Dante. Marcos Ricardo Barnatán define a Borges, comentarista de la *Commedia*, “no como un profesional de la literatura, sino [...] como un lector hedonista que disfruta y quiere que sus lectores disfruten con él” (2004, p. 73). A esta observación hay que agregar la de Gianfranco Ravasi, quien puntualiza que en Borges “il linguaggio poetico è analogo a quello sacro” (2017, p. 27) y que fundamentalmente su posición es la de un “teólogo ateo” (pp. 21-31) como el mismo Borges confirma justificándose en cuanto lector de la *Commedia* a la cual dedica la primera de una serie de conferencias en su calidad de “hombre de letras”, sin que ello implique que “coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías” (Borges, 2009b, p. 252). Esto permite abordar la lectura que realiza Borges de la *Divina Commedia*, texto complejo y denso a nivel simbólico, alegórico y filosófico, en el que lo escatológico y religioso son centrales, comprendiendo las “desviaciones”, continuaciones y discontinuidades respecto a las representaciones que Dante incorpora en su obra y que forman parte de un pensamiento medieval, con raíces en la cultura clásica, en la *Biblia* y en

la tradición popular, y cuyos motivos han sido estudiados por Alison Morgan en *Dante and the Medieval Other World* (1990). La ingenuidad que reivindica Borges en su cualidad de “lector hedónico” (2009b, p. 252) que busca “emoción en los libros” (Borges, 2009b, p. 252), en esa auto-figuración de lector-comentador de la *Commedia*, determina, sin embargo, como observa Gina Lagorio, “un’ammirazione che lo induce a una lettura poetica per nulla rispettosa delle chiavi allegoriche, religiose, ideologiche che pure conosce e con le quali si misura” (2003, p. 29). No obstante esto, la complejidad de la *Commedia* es expresada por Borges más allá de las narraciones que incorpora y que remiten a una “pratica riassuntiva”, identificada por Ghezzi como una de las características de los ensayos borgeianos (2008, p. 55). Esto confirma que, si bien Borges no es un dantista, sus lecturas no son *naïf* ya que, como observa Scarano, “conosce a fondo la *Commedia* e ne conosce (e, da compiaciuto erudito, lo esibisce) i maggiori commenti antichi e moderni. Molti, direttamente” (2001, p. 160).

En “Mi primer encuentro con Dante”, resumen de una conferencia fechada en 1961, Borges explica su relación con los comentaristas dantistas, esto es, con lectores especialistas que lo precedieron y compartieron sus interpretaciones. La no-distancia de ellos, aun cuando se asuma como un lector no filólogo, permite suponer una modelización polifónica en la interpretación múltiple y abierta, que posibilita el ingreso de otras voces y textos, precursores y contemporáneos, incluso en forma fragmentaria o en elipsis. Se construye así una red de textos que confirma la permanencia de la *Commedia* y permite visualizar, en ese entramado de palimpsestos, la presencia de otros lectores, tiempos, culturas, convocatorias, deslizamientos semánticos. La cadena discursiva señala la no-conclusividad de la palabra y confirma la concepción de “clásico” como propuesto por Calvino: “Es costumbre hablar con desdén de los comentaristas dantescos y declarar que se interponen entre los lectores y el libro; yo prefiero decirles mi gratitud, por lo mucho y precioso que me enseñaron (Borges, 2007b, p. 72). Roberto Paoli cita los numerosos dantistas que Borges menciona, sin que esta lista sea exhaustiva (1997, pp. 92-93), demostrando así que Borges se había “appassionato all’esegesi dantesca” (1997, p. 92) y que “è indubbio che a Borges piace la compagnia dei dantisti” (1997, p. 93). Es interesante, en relación con estas cuestiones, poner en contrapunto las reflexiones de Borges que apuntó Adolfo Bioy Casares, relativas a una conversación del 30 de octubre de 1963, en la que Borges le compartió a su amigo ideas sobre el manejo que realizaba de los comentarios, sus citas, la posibilidad de una re-escritura de sus ensayos dedicados a la *Commedia*, la posición frente al texto dantesco mediada por dichos comentaristas. Estas precisiones pueden desconcertar si se comparan con el propósito declarado de Borges de una lectura “inocente” o “hedónica”. Así anotó Bioy Casares:

Estoy relejendo mis artículos sobre Dante. He descubierto que cometo el error que tanto me molesta en Eliot: en lugar de dar mi opinión, digo lo que otros opinaron y recién después deslizo mi hipótesis. Quizá procediera así por timidez; quizá citaba a muchas autoridades para que me aceptaran como dantista; quizá porque estaba empapado en sus lecturas, me gustaba y me complacía en recordarlas. El resultado es híbrido, desagradable... Ahora no tengo vista, ni ganas, para corregir. Publicaré los artículos como están. Quizá podría explicar las cosas en un prólogo; lo malo de los prólogos es que toda la crítica ulterior se funda en ellos. [...] Lo mejor será agregar un *post-scriptum*. (2011, p. 395)<sup>2</sup>

Es interesante señalar, en relación con estos ensayos dantescos, la larga re-escritura y preparación previa a su publicación. En una entrevista realizada en 1979 para el diario *La Prensa*, en ocasión de los ochenta años de Borges, a la pregunta sobre qué estaba re-escribiendo, Borges se refirió a estos textos dedicados a la *Commedia*, aludiendo nuevamente a las diferentes ediciones que había leído, a los principales comentadores y a la importancia –y facilidad– de que accedan a este libro los lectores en lengua española. Aun a riesgo de ser repetitivos, es importante insistir sobre esto porque indica una de las “obsesiones” o constantes de la producción de Borges que señala no solo una posición como lector crítico sino una necesidad de reformular una serie de textos que explican además su propia escritura, en un movimiento elíptico, abordando cuestiones claves de su poética. La respuesta de Borges fue:

Una recopilación de los textos que escribí, durante la dictadura, sobre la *Divina Comedia*. No sé italiano; lo poco y lo memorable que sé me fue enseñado por Dante, por Ariosto y por Croce. Habré leído la *Comedia* nueve o diez veces, en ediciones distintas. Los comentadores son admirables; Momigliano y Grabher anotan cada verso de la obra. Mediante ese ordenado y lúcido auxilio, un lector de lengua española puede enfrentarse con el texto, de manera inmediata. (2007b, p. 351)

Es compleja la construcción de tradiciones o, siguiendo la terminología borgesiana, de precursores, también motivo de reflexión en la lectura de la *Commedia* que emprende Borges, como él mismo lo declara:

Un gran libro como la *Divina Comedia* no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él. Investigar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o

---

<sup>2</sup> Cursiva en el original.

policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano. (Borges, 2004, p. 127)

En “La Divina Comedia”, conferencia incluida en *Siete noches* y publicada en 1980, Borges propone, sin embargo, un pacto de lectura en el que pareciera fragmentarse el tejido de referencias histórico-culturales que determinaron el contexto de producción de la *Commedia* así como algunas articulaciones textuales que pueden conformar el entramado de tradiciones literarias: “Yo aconsejaría al lector el olvido de las discordias de los güelfos y gibelinos, el olvido de la escolástica, incluso el olvido de las alusiones mitológicas y de los versos de Virgilio que Dante repite, a veces mejorándolos” (Borges, 2009, p. 244). Borges, lector, asumiéndose como tal, indica una modalidad de lectura en la que la traducción y la confrontación implican vías alternativas de acceso, tal como lo relata al inicio de este texto, desde su experiencia personal en sus primeras lecturas de la *Commedia*. El poema es abordado, entonces, como un relato en donde es central la narración de “un momento como cifra de una vida” (Borges, 2009b, p. 247), del mismo modo que lo es su lectura y cada uno de los momentos dedicados a la lectura. Es, también, narración de lecturas, pasadas y futuras, que ponen en evidencia la potencialidad semántica y la apertura hermenéutica de la *Commedia*. Si se retoma la concepción de Calvino sobre el clásico, la *Commedia* reúne, para Borges, todos los requisitos de un libro clásico al cual siempre se regresa para releerlo porque ofrece nuevos descubrimientos y desafíos y carece de una palabra conclusiva y cerrada. Borges se autofigura en la relación con ese libro y con las lecturas que lo vinculan. Como el Ulises de la *Commedia*, imaginado por Dante, la lectura se propone como un viaje que va más allá de los límites, superándolos, en una relación de identificaciones y espejos entre el autor y el personaje. El recorrido por el texto resulta, entonces, un pretexto para narrar la experiencia lectora, su encuentro con un clásico, la posibilidad de una fe en la poesía que deviene eterna, memoria personal, certeza de universos literarios posibles e infinitos. Así lo declara al final del texto, como una forma de apertura y reafirmación de la intensidad de la experiencia que se recuerda y comparte:

Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin. A mí me ha acompañado durante tantos años, y sé que apenas lo abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta ahora. Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass. (Borges, 2009b, p. 256)

“Mi primer encuentro con Dante”, aun siendo “resumen de una conferencia”, confirma algunas claves que significan su relación con la *Commedia*, considerada “la obra máxima de la literatura” (Borges, 2007b, p. 72), que dialogan con los postulados de Calvino expuestos en “Perché leggere i classici”. Más allá de la pluralidad de sentidos que, en la “Carta al Can Grande de la Scala”, reconoce Dante a la *Commedia*, es decir, literal, alegórico, moral o anagógico (Alighieri, 1980, p. 815), interesa resaltar la multiplicidad de lecturas y la posibilidad de realizar experiencias hermenéuticas que operen como revelaciones existenciales y ontológicas. La lectura parece adquirir no solamente una dimensión temporal o semiótica, sino también espacial que se extiende más allá del lenguaje literario, comprendiendo otros territorios y sistemas. Lo enuncia de este modo Borges, concluyendo el relato de su primer encuentro con la *Commedia*:

Hay una primera lectura de la *Comedia*; no hay una última, ya que el poema, una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin. Como el lenguaje de Shakespeare, como el álgebra o como nuestro propio pasado, la *Divina Comedia* es una ciudad que nunca habremos explorado del todo; el más gas-tado y repetido de los tercetos puede, una tarde, revelarme quién soy o qué cosa es el universo. (Borges, 2007b, p. 72)

Para Borges la *Commedia* constituye, por lo tanto, una clave hermenéutica, una posibilidad de revelación y comprensión del universo que, es necesario remarcar, se concibe en esta poética como una biblioteca, hasta el punto de identificar ambas categorías, es decir, biblioteca y universo, en “La biblioteca de Babel”, cuento incluido en *Ficciones*, libro publicado en 1944. Jorgelina Corbatta, apoyándose en los estudios psicoanalíticos de Didier Anzieu sobre la creatividad, al analizar ese cuento señala que la Biblioteca “tiene todas las características del inconsciente [...] *universal, eterna, estructurada como un lenguaje*” (2014, p. 30)<sup>3</sup> y que, por ello, puede considerarse a la biblioteca “como una *metáfora del inconsciente*” (2014, p. 30)<sup>4</sup>. Sin embargo, aun cuando pareciera que no hay ningún libro que permita explicar la Biblioteca-universo, en cuanto “no hay en la Biblioteca ningún libro que contenga la explicación de la biblioteca” (Corbatta, 2014, p. 30), el acercamiento de Borges-lector pareciera abrir esa posibilidad a partir de dos líneas. La primera signa la comprensión de la *Commedia*, considerada “el ápice de la literatura y de las literaturas” (Borges, 2009b, p. 252), como “el intento más ambicioso de escribir un libro total” (Gamerro, 2016, p. 54) y la segunda, el reconocimiento de la potencialidad de las lecturas, de su fuerza incesante, que coincide con el postulado de Calvino del

---

<sup>3</sup> Cursiva en el original.

<sup>4</sup> Cursiva en el original.

libro “come equivalente dell’universo” (2021a, p. 10), cercano “all’idea di libro totale, come lo sognava Mallarmé” (Calvino, 2021a, p. 10). En “Del culto a los libros”, en *Otras inquisiciones*, Borges también inscribe esta idea de la existencia del mundo “para llegar a un libro” (2009a, p. 110) y, apoyándose en Stéphane Mallarmé y en León Bloy afirma que “el mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (2009a, p. 114). Desde la concepción borgesiana, y en relación con la comprensión del universo, la *Commedia* se conforma como un ejercicio paralelo de interpretación que se apoya, sin embargo, en la “suspensión de la credulidad” (2009b, p. 245). Al respecto, estableciendo paralelismos y desde la visualización de una poética espacial, Vicente Cervera Salinas señala que

Fiel a esta concepción del universo, donde los hombres, como demiurgos menores, ejercemos el derecho a dar sentido al sinsentido mediante la capacidad creativa, es la *Divina Comedia*, para Borges igualmente un edificio maravilloso y excelso, que es un seno esconde una entelequia. (2006, 150)

El universo que Dante construye –cuya lectura supone para Borges el ejercicio de “la fe poética [...] la voluntaria suspensión de la incredulidad” (2009b, p. 245), la inclusión de Dante como personaje dentro de su mismo texto– no se modeliza desde lo metafísico o teológico, pues Borges opta por una voluntad poética en la escritura, que busca modificar la ausencia de Beatriz transfiriendo su presencia definitiva en la literatura, como si esta fuera un “risarcimento di uno scacco subito” (Caronia, 2021, p. 252). Esta es la conjetura de Borges cuando se interroga sobre los propósitos de Dante al escribir la *Commedia*, como lo enuncia en “La última sonrisa de Beatriz”, en *Nueve ensayos dantescos*: “Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz” (2004, p. 149). La literatura se configura como un espacio mucho más confiable que el de los sueños que transforman lo inalcanzable en deforme y monstruoso, aunque en el caso de la *Commedia* podría hipotetizarse que esta configuración se inscribe como marca de un recorrido entre el mal y el infinito, en ese territorio no solo poético sino también escatológico. Al respecto es oportuno poner en diálogo esta lectura de la *Commedia* con la observación de Ana María Barrenechea, quien afirmó que “para Borges el infinito es un concepto corruptor y desatinador de los otros, más universal y temible que el concepto del mal” (2000, p. 21).

Además de narrar sus lecturas de la *Commedia* —realizadas las primeras durante sus viajes diarios en el tranvía mientras iba al trabajo, inicialmente en una versión al inglés realizada por John Aitken Carlyle con texto en lengua original, en tres volúmenes, y sucesivamente en otras ediciones con comentarios, entre ellos los de Attilio Momigliano, Carlo Grabher y Hugo Steiner (Borges, 2009b, pp. 240-241)—, Borges construye, por una parte, una biografía literaria, como lector, y, por otra, reflexiona sobre la traducción, las orientaciones de los comentarios y ofrece en sus ensayos abordajes de diferentes cuestiones del texto dantesco. Como señala Jaime Alazraki, los ensayos de Borges poseen “una textura narrativa, e inversamente, el relato cobra una densidad ensayística” (1982, p. 12). Lo ficcional y lo ensayístico se hibridan en estos textos y la narración de hechos y motivos personales, de experiencias individuales provienen de una biblioteca presente o en elipsis, declinándose en juegos intertextuales, en referencias a textos apócrifos, en reescrituras y construcciones metaliterarias. Se trata de una escritura que resignifica textos y que se propone, según José Miguel Oviedo, como “reinención de segundo grado” (1991, p. 98) a partir de variantes de una literatura ya existente. El “estatuto borgiano”, para Oviedo, significa la incorporación de “una cultura literaria a la que era casi enteramente ajena nuestra literatura” (1991, p. 97), integrando lo propio y lo ajeno a un único sistema.

En este universo de apropiaciones y resignificaciones, Borges aborda en *Nueve ensayos dantescos*, como señala Alberto Giordano, “puntos de enraizamiento o vacilación en los que la significación se configura como ambigua” (2017, p. XXXIV). De este modo, Borges lee algunos pasajes significativos de la *Commedia*, versos, imágenes o figuras puntuales, que funcionan como microcosmos: el Canto IV del *Infierno* en “El noble castillo del Canto Cuarto”, un verso del XXXIII Canto del *Infierno* referido a la historia del conde Ugolino de Pisa en “El falso problema de Ugolino”, el Canto XXVI del *Infierno* el relato de Ulises en “El último viaje de Ulises”, el Canto XVI del *Purgatorio* en “El verdugo piadoso”, el Canto X del *Paraíso* en “Dante y los visionarios anglosajones”, algunas metáforas del Canto I del *Infierno* y del Canto I del *Purgatorio* en “Purgatorio, I, 13”, los Cantos XVIII y XIX del *Paraíso* en “El Simurgh y el Águila”, el encuentro de Dante con Beatriz en el Canto XXX del *Purgatorio* en “El encuentro en un sueño” y el Canto XXXI del *Paraíso* en “La última sonrisa de Beatriz”. El texto “precursor” de “El último viaje de Ulises” es “El enigma de Ulises”, publicado en 1948 en la revista *Escritura* de Montevideo (Borges, 2007a, pp. 249-252). En este primer ensayo sobre Ulises, Borges repasa algunos de los comentaristas que ha leído, entre los cuales, Tommaso Casini, Luigi Pietrobono, Giuseppe Vandelli, Guido Vitali, Francesco Torraca, para reflexionar sobre los misterios de Ulises, que son varios: él mismo en su proceder, la condena y el “Juez que la dicta” (2007a, p. 252).

En su lectura, Borges propone diferentes paradojas basadas en dualidades y contradicciones que reconoce e identifica en la *Commedia*: por una parte, “Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima” (2007a, p. 252) y, por otra, “Dante, poeta” que “justifica” y, al mismo tiempo, es “Dante, ministro de la divinidad” que “condena” (2007a, p. 252). Además, el diálogo con la escritura de Kafka que propone Borges permite definir a la divinidad como “inescrutable” e “insensata” (2007a, p. 252) y concebir en la escritura borgesiana, como señala Scarano, “la visione di un’esistenza sottoposta alle inflessibili leggi della causalità” (2008, p. 134) que pareciera encontrar sus raíces en la palabra dantesca, declinada desde Kafka.

Un recorrido por estos ensayos permite reconocer los múltiples intereses de Borges al abordar cuestiones puntuales de la *Commedia*, constantes presentes en otros textos de su propia producción, es decir, una red de reflexiones metaliterarias sobre la palabra literaria, que comprende las contradicciones y ambigüedades, los desplazamientos y límites entre sueño y realidad, las conjeturas y las paradojas, la pluralidad de destinos y los significados alternativos en las interpretaciones, las alegorías y sus deconstrucciones, las relaciones con otras tradiciones literarias y críticas, el ignoto, el infinito, la soledad, la dignidad, el juicio divino, las perspectivas y sus opuestos, lo indescifrable y la cifra, la nostalgia por lo no vivido, las bibliotecas, el coraje, las revelaciones, el relato de proezas, la heroicidad, el remordimiento, la culpa, el castigo, entre otros. En conclusión, como afirma Paoli, en estos ensayos, Borges “fa emergere nuove strutture e nuovi significati, crea inediti punti di vista, aiuta ad accostarci al poema di Dante come a un racconto straordinariamente ricco e complesso in una moderna mesa a fuoco narratologica” (1997, p. 107). De esta manera se confirma la “poética de lectura”, como denomina Emir Rodríguez Monegal al complejo sistema de códigos, elecciones y teorías sostenidos por Borges para indicar que “el acto de creación no está en la escritura, sino en la lectura” (1976, p. 37) y que, en el ensayo, como ya se ha indicado, la crítica opta por métodos que pertenecen a la ficción. Traducir y (re)leer, en última instancia, “son la producción literaria” (Rodríguez Monegal, 1976, p. 58).

Por lo que se refiere a la producción literaria, las menciones y las referencias a Dante son numerosas y se encuentran extendidas en el tiempo, en forma difusa, sea explícita o implícita. También desde esta línea, que se relaciona con los ensayos dedicados a la *Commedia*, es posible reconocer la poética de lectura propuesta por Borges, es decir, un espacio de re-significación en el diálogo intertextual, a través de una serie compleja de procedimientos que comprenden, entre otros, des-contextualización, re-con-

textualización, reelaboración (Martínez Fernández, 2001)<sup>5</sup>. La apropiación creativa de las constantes de la escritura de Dante que realiza Borges implica una traducción de imágenes y textualidades de una biblioteca poliédrica que, en diálogo con otros espacios de sentido, apunta a problematizar lo onírico. Se crea así un espacio de traducción semántica de las vinculaciones entre lo existencial y lo poético y en la dialéctica entre vigilia y sueño. La teología y la moral son abordadas en forma crítica, desplazando algunas lecturas tradicionales y proponiendo una revisión de las mismas, sin que ello implique renunciar a las claves alegóricas, incluso de corte religioso, mientras permitan indagar el infinito, el conocimiento, el destino. Si se realiza un rastreo de las huellas “dispersas” de Dante en la producción de Borges, aun cuando este trabajo no sea estrictamente exhaustivo por la cantidad de referencias, es posible confirmar aun más la centralidad de la palabra dantesca, declinada y en contrapunto con la misma poética borgesiana, auto-definiéndose en una simbiosis.

En *Evaristo Carriego* (1930), en “Historia del tango”, retoma la figura del Ulises del *Infierno* para tratar el tema del destino, de la heroicidad y de la fatalidad, constante no solo en su producción sino en la literatura argentina, por ejemplo, en la literatura gauchesca y en las novelas *Hormiga negra* y *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, afirmando “la oscura y trágica convicción de que el hombre siempre es artífice de su propia desdicha, como el Ulises del canto XXVI del *Infierno*” (2010, p. 195).

En *Discusión* (1932), en “La poesía gauchesca” critica el “hiperbólico elogio” (2010, p. 225) que estableció una tradición del *Martín Fierro* que Borges no reconoce, así como “una forzada igualación con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* dantesca” (2010, p. 225). En “Una vindicación de la

---

<sup>5</sup> Como ya se ha señalado es abundante la bibliografía crítica que aborda las relaciones entre Borges y Dante. Si bien no se trata de una lista exhaustiva, es oportuno aquí mencionar algunos de estos estudios que, en otra ocasión, sería oportuno sistematizar de acuerdo a diferentes líneas, metodologías, selecciones. A continuación se hará un elenco, excluyendo del mismo aquellos textos que ya han sido citados en este artículo: Acevedo de Bomba (2007), Alifano (2007), Almeida (1997), Ardavin (1996), Arqués Corominas (2012), Bellini (1982), Bellone y Gutiérrez (2007), Benuzzi de Canzonieri (2007), Bernucci (2000-2001), Blanco De García (2008), Boccuti (2021), Bonatti (1977), Borello (1992), Botero Camacho (2002), Bottiglieri (2011), Campanella (2013), Casadei (2010, 2013), Cervera Salinas (2014), Cirillo (2007), Crolla (2003, 2010), D’Angelo (2003), De Costa (1999), Del Vecchio de Lima (2019), Depretis (2001), Donghi Halperín (1983), Duque Naranjo y Patiño Castaño (2021), Durante (2008), Fernández Speier (2013), Fresko (2003), Galli de Ortega (1999), Gavagnin (2018), Graña, (2017), Iglesia (2010), Iglesias (2012), Longo (2007), Magnavacca (1994), Maison (1992), Marani (1983), Maselli (2018), Montano (2003), Núñez-Faraco (2006, 2015), Panesi (2000, 2001), Paoli (1979, 1994), Pastormerlo (2007), Patat (2005), Regazzoni (2007), Rivera (2018), Rodríguez Monegal (1985), Rodríguez Risquete (2005), Rowlandson (2011), Rubio Tovar (1998), Santos Unamuno (1996), Silvestri (1999), Stefanini (1980), Tallarini (2017), Terracini (1988), Trocchi (2002), Villarrubia (2003).

Cábala” aborda el tema del infierno desde el universo de Dante, en sus figuraciones físicas y cromáticas (2010, p. 246); este tema es central también en “La duración del infierno” (2010, p. 275). En las “Notas” de *Discusión*, retoma algunas alegorías de Dante, con referencias al espacio onírico, planteando la posibilidad de diferentes lecturas y la concepción del universo como un código:

La hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina Comedia* no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños. No desconfiemos demasiado de esa duplicidad; para los místicos el mundo concreto no es más que un sistema de símbolos... (2010, p. 326)

En “La metáfora”, de *Historia de la eternidad* (1936), se centra en una metáfora del verso 13, del Canto I del *Purgatorio*, en relación con una de *Soledad* (I, 6) de Luis de Góngora, en cuanto ambas derivan del *Antiguo Testamento*, del Libro de *Éxodo*, elogiando la de Dante que “es, más allá de cualquier duda, admirable” (2010, p. 458).

En *Ficciones*, en “Tres versiones de Judas”, Borges imagina una variación de la *Commedia* si Dante hubiera incluido en el Infierno a Nils Runeberg (2010, p. 620), por sus concepciones sobre Judas (Sasso, 2015, pp. 143-147).

En *El Aleph* (1949), el cuento homónimo resulta una parodia del *dolce stil novo*, en cuanto Beatriz Viterbo es el “calco, tra angelicato e veristico-grottesco della Beatrice dantesca” (Paoli, 1977, p. 14) y Carlos Argentino Daneri remite como antítesis a Dante Alighieri, en el anagrama imperfecto, representando un mal poeta, “un visionario senza intuizione poetica” (Paoli, 1977, p. 26).

En *Otras inquisiciones* son numerosas las referencias y menciones a Dante o a la *Commedia*. En “La esfera de Pascal” Borges cita al poema de Dante porque “ha preservado la astronomía ptolemaica que durante mil cuatrocientos años rigió la imaginación de los hombres” (2009a, p. 17). En “Quevedo” se refiere a “los nueve círculos infernales y la Rosa paradisíaca” (2009a, p. 46) como los símbolos creados por Dante que se apoderaron “de la imaginación de la gente” (2009a, p. 46). En “Magias parciales del *Quijote*”, compara la novela de Cervantes con otros clásicos, entre ellos, la *Comedia* dantesca; en “Nathaniel Hawthorne” indaga sobre el género alegórico y razona sobre las alegorías propuestas por Benedetto Croce en la *Commedia*, para refutarlas, siguiendo a G. K. Chesterton, en cuanto este sistema “sería un género bárbaro o infantil, una distracción de la estética” (2009a, p. 61). En “Sobre el *Vathek* de William Beckford” propone una paradoja a partir de la figura del infierno y el destino signado por la culpa y

afirma que “el más ilustre de los avernos literarios, el *dolente regno de la Comedia*, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida” (2009a, p. 132)<sup>6</sup>. En “De las alegorías a las novelas” retoma la reflexión sobre las alegorías en la *Commedia* (2009a, p. 148). En “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” hay una referencia a una imagen en una nota a pie de página que sostiene la tesis de las relaciones intertextuales, por lo que un texto “no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones” (2009a, pp. 152-152). En “Sobre los clásicos”, entre otros textos, se apoya en la *Divina Comedia*, para una definición del clásico, concebido como “un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen” (2009a, p. 184).

En *El Hacedor* (1960), “Una rosa amarilla” alude a la “iluminación” que alcanzan los poetas, como Homero, Dante y Giambattista Marino (2009a, p. 208); en “Paradiso, XXXI, 108” se detiene en la pérdida como clave o cifra de una existencia, declinada desde lo infinito “en los laberintos del sueño” (2009a, p. 213); en “Inferno, I, 32” crea un paralelismo entre el leopardo, que deviene símbolo del poema, y Dante al cual Dios, como al animal, “le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor” (2009a, p. 220). Bioy Casares anota en su diario, en la entrada del 19 de enero de 1955 el relato que le había hecho Borges sobre este cuento que era, entonces, un “proyecto de poema” (2011, p. 34), describiéndolo así:

Dante ve en una jaula, en Florencia, una onza o leopardo; después la describe en el comienzo de la *Divina Comedia*. La cautividad de esa onza *sería para que* el animal entrara en el poema; tal vez, en un sueño olvidado, como una brusca iluminación podrá llegar a la onza la revelación de su destino (la justificación de su cautiverio); del mismo modo, tan secreta e incomprensiblemente como para la onza el destino en el poema, para Dante, la *Divina Comedia* y todas las penas de su vida, habría un destino más alto. (2011, p. 34)<sup>7</sup>

La idea de este cuento, con sus imágenes y la resolución a través de lo onírico, la asignación de un destino a través del sueño, como justificación de una existencia, unida y superpuesta a un símbolo y a una ficción, se encuentra expuesta por Borges en una entrevista de Amelia Barili para el diario *La Prensa* en 1986 y recogida en el tercer volumen de *Textos recobrados* de las *Obras Completas*, con el título “Borges, un tejedor de sue-

---

<sup>6</sup> Cursiva en el original.

<sup>7</sup> Cursiva en el original.

ños” (2007b, pp. 370-376). A partir del concepto de Verdad, cuya comprensión para Borges es difícil, retoma “Infierno, I, 32” de *El Hacedor* y explica:

En un cuento mío, o una especie de cuento, hablo de eso. Yo estaba releyendo la *Divina Comedia*, y usted recordará que, en el Primer Canto, Dante se encuentra con dos o tres animales, y uno de ellos es un leopardo. Luego el editor hace notar que llevaron a Florencia un leopardo en tal fecha, y que Dante habría visto ese leopardo, como todo ciudadano de Florencia, y por eso puso un leopardo en el Primer Canto del *Infierno*. Entonces, yo imagino que a ese leopardo un sueño le revela que él ha sido creado para que Dante lo vea y lo use en su poema. El leopardo en el sueño entiende eso, pero cuando despierta, naturalmente ¿cómo va a entender que él existe para que un hombre escriba un poema? Y luego yo digo que si a Dante le hubiera sido revelado por qué él ha escrito la *Comedia*, él podría entenderlo en un sueño, pero al despertar, no. Sería tan complicada la razón, como la otra para el leopardo. (2007b, p. 375)

En *El otro, el mismo* (1964), en “Del infierno y del cielo” (2009a, pp. 285-286) y “Un poeta del siglo XIII” (2009a, p. 297), Borges remite a Dante. En ambos poemas se impone la diferencia entre la razón teológica y la poética, deslizándose, sin embargo, como constante, el deseo de revelación y de infinito. Por lo que se refiere al “Poema conjetural”, incluido en este mismo libro (2009a, pp. 287-288), Carlos Polemann Solá analiza las diferentes intertextualidades paralelas con el Canto V del *Purgatorio*, es decir, “situaciones semejantes” entre el Bonconte de Montefeltro y Francisco Narciso de Laprida, a partir de la cita explícita, y propone “ampliar este microtexto al macrotexto de los tres espíritus y al de todo el canto” (2007, p. 697). El intertexto explícito en el poema de Borges es el siguiente:

Como aquel capitán del Purgatorio  
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,  
fue cegado y tumbado por la muerte  
donde un oscuro río pierde el nombre,  
así habré de caer. Hoy es el término. (2009a, p. 287)

Scarano señala, a propósito de “Poema conjetural”, que

Emilio Carilla ha acutamente messo in rilievo come la poesia sia inscritta entro due importante riferimenti paratestuali, l'epigrafe che cita la data di morte di Laprida e una nota, oggi

soppressa, che citava quella della morte di Bonconte, e sottolineato il gioco speculare delle due date (22.9.1829 e 11.6.1289) che siglan due destini sovrapponibili (o forse un solo destino): entrambi vinti, entrambi trafitti alla gola, entrambi rimasti privi di sepoltura [...]. (2002, p. 254)

En *El libro de arena* (1975), el cuento “El congreso” deconstruye el *dolce stil novo*, parodiza las figuras de Dante y Beatrice en las de Alejandro Ferri y Beatriz Frost y enuncia una poética en la que “las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida” (2009b, p. 40).

En *Historia de la noche* (1977), en los poemas “Thinks that might have been” y “The thing I am” Borges cita a Dante para expresar lo imposible, enunciado sin embargo como conjetura, y señala las múltiples posibilidades en las contradicciones, paradojas, ambigüedades, desplazamientos. Así, en el primer poema:

Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron.

[...]

La obra inconcebible que a Dante le fue dado acaso entrever,  
ya corregido el último verso de la Comedia. (2009b, p. 218)

Y en el segundo poema,

Soy apenas la sombra que proyectan  
esas íntimas sombras intrincadas,

Soy su memoria, pero soy el otro  
que estuvo, como Dante y como todos

los hombres, en el raro Paraíso

y en los muchos Infiernos necesarios. (2009b, p. 226)

En *La cifra* (1981), el poema “Inferno, V, 129” reescribe la historia de Paolo Malatesta y Francesca da Rimini. En este texto se desplaza la centralidad del amor cortés, según el modelo de la historia de Ginebra y Lancelot, devenido causa de pecado, perdición y castigo al imponerse la lujuria y conducir a la traición y al adulterio. Borges propone, en cambio, un horizonte que se conforma como poética, inscribiendo a los protagonistas en un universo ficcional, pues “un libro, un sueño les revela / que son formas de un sueño que fue soñado” (2009b, p. 387) y el universo se configura como una biblioteca, un espacio onírico que remite a una existencia de sueños. Se trata de una constante borgesiana que se encuentra, por ejemplo, entre otros textos, en “Alguien sueña”, incluido en *Los Conjurados* (1985), que inicia con la pregunta “¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice?” (2009b, p. 562), y en donde se enumera la infinita posibilidad de sueños, entre ellos el del “libro, ese

espejo que siempre nos revela otra cara” (2009b, p. 562), y en “Nueva re-futación del tiempo”, incluido en *Otras inquisiciones* (2009a, pp. 164–181), en donde se recoge el sueño de Chuang Tzu y se hipotetiza que puede bastar “*un solo término repetido* para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia” (2009a, p. 179)<sup>8</sup>.

En *Atlas* (1984), “El laberinto” (2009b, p. 520) asume discursivamente una forma laberíntica, concéntrica y aparentemente repetitiva que acompaña semánticamente a la imagen del laberinto y al concepto de superposición de destinos y de textualidades que se convocan, releen y reescriben. El laberinto de Creta, imaginado por Dante, con el Minotauro, en donde Borges se pierde, remite a diversos laberintos: al de Tlön, “urdido por hombres, [...] destinado a que lo descifren los hombres” (2010, p. 528) de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de *Ficciones*; al de “La muerte y la brújula”, también de *Ficciones* (2010, pp. 601–612); al de “La casa de Asterión” en *El Aleph* (2010, pp. 683–685); al descrito en el “Epílogo” de *El Hacedor*, en el que coinciden en él universo, ficción, realidad, sueño, sujeto y espacio:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (2009a, p. 272)

En el prólogo a *Mystical Works* de Emanuel Swedenborg, Borges establece las diferencias entre el Cielo y el Infierno de Dante y de Swedenborg, citando además la carta a Can Grande della Scala en donde se enumeran los diferentes modos en que puede leerse la *Commedia*. Así, si el lector, señala Borges, reconoce en el universo dantesco tres instancias que define como “penal”, “penitencial” y “premieral”; en Swedenborg, en cambio, el destino ultraterreno es muy diverso pues “el Cielo y el Infierno de su doctrina no son lugares, aunque las almas de los muertos que los habitan, y de alguna manera los crean, los ven como situados en el espacio” (2009c, p. 174). Esta lectura es retomada por Borges en “Emanuel Swedenborg”, una de las cinco clases que dictó en la Universidad de Belgrano en 1978 e incluida en *Borges, oral* (1979). Borges señala que, mientras en Swedenborg el libre albedrío continúa después de la muerte, en Dante esto no sucede (2009c, p. 219) y cuando el primero no reconoce analogías, el segundo busca y encuentra “cuatro sentidos para cada pasaje” (2009c, p. 225). Respecto al mundo ultraterreno, Borges sostiene:

---

<sup>8</sup> Cursiva en el original.

En el caso de Dante, que también nos ofrece una descripción del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, entendemos que se trata de una ficción literaria. No podemos creer realmente que todo lo que relata se refiere a una vivencia personal. Además, ahí está el verso que lo ata: él no pudo haber experimentado el verso. (2009c, p. 227)

Otras referencias o menciones a Dante o a la *Commedia* se encuentran en el prólogo a las *Obras Completas* de Lewis Carroll (2009c, p. 124), en “*El matrero*” (2009c, p. 126), en “Un libro sobre Paul Valéry” (2009c, p. 364), en el prólogo a *El imperio jesuítico* de Leopoldo Lugones (2009c, p. 565), en “Las pesadillas y Franz Kafka” (2007a, p. 109) y en diversas colaboraciones dispersas, reunidas bajo la denominación “Textos recobrados” de las *Obras Completas*, entre los cuales pueden citarse: “Montaigne, Walt Whitman” (2007b, p. 38), “Sarmiento” (2007b, p. 65), “Italia” (2007b, p. 73), “Homenaje a Don Luis de Góngora” (2007b, p. 75), “Los amigos” (2007b, p. 163), “Norah” (2007b, p. 182), “La sepultura” (2007b, p. 205), “V. O.” (2007b, p. 210), “¿Por qué me siento europeo?” (2007b, p. 369).

### **A manera de cierre provisorio y apertura**

Las constantes y difusas convocatorias de la escritura de Dante, especialmente de la *Commedia*, en la producción de Borges, sea en textos ensayísticos, de corte crítico, sea en textos literarios (cuentos y poemas), e incluso en misceláneos (por ejemplo prólogos, entrevistas, conferencias o clases), determina en la configuración borgesiana no solo la centralidad de la palabra dantesca como “precursora”, modelo de una tradición o de un canon que se sigue, sino también como clave de interpretación de la propia poética. Es, a través de un movimiento elíptico que Borges propone, leyendo a Dante, una lectura de su propia escritura. La *Commedia* se vuelve espejo en ese laberinto que concibe Borges, en el que es más creativa la tarea de la lectura que la de la escritura, comprendidas dialécticamente como un proceso especular necesario e inevitable, infinito e inagotable. Las constantes que reconoce Borges en la *Commedia* y que recorren su escritura, problematizando muchas cuestiones vinculadas con la literatura y la literaturidad, son, en realidad, constantes de su propia escritura. En ese sentido, retomando la frase “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (2010, p. 522) permite conjeturar que a Borges le habría gustado afirmar que repetir un verso de la *Commedia* no es solo leerla sino también escribirla.

## Referencias

- Acevedo de Bomba, V. (2007). Un momento como cifra de la vida, la influencia de Dante en Jorge Luis Borges. En N. Bottiglieri y T. Colque (Eds.), *Dante en América Latina*. (Vol. I, pp. 113-122). Università degli Studi di Cassino.
- Alazraki, J. (1982). Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar. *Revista Iberoamericana*, XLVIII(118-119), 9-20. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3678/3850>
- Alifano, R. (2007). *Borges y la Divina Comedia*. Alloni-Prova.
- Alighieri, D. (1980). *Obras completas*. La Editorial Católica.
- Almeida, I. (1997). Borges, Dante et la modification du passé. *Variaciones Borges*, (4), 74-99. <https://www.jstor.org/stable/24879374>
- Ardavin, C. X. (1996). Hacia una definición borgeana de la literatura: Dante y *La Divina Commedia*. *Chasqui*, XXV, (2), 81-88.
- Arqués Corominas, R. (2012). Victoria (Ocampo), Francesca, Beatrice. E il danzismo argentino contemporaneo. En F. Farina (Ed.), *Legger d'Amore. Giornate Internazionali Francesca da Rimini. Quinta edizione. Rimini, 18-20 marzo 2011. Atti del convegno* (pp. 53-81). Editrice Romagna Arte e Storia sas.
- Barnatán, M. R. (2004). Introducción. En Borges, J. L., *Nueve ensayos dantescos* (4ª ed., pp. 13-73). Espasa Calpe.
- Barrenechea, A. M. (2000). *La expresión de irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Ediciones del Cifrado.
- Bellini, G. (1982). *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*. Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- Bellone, L. y Gutiérrez, A. (2007). Jorge Luis Borges: un guía en la travesía poética de Dante Alighieri. En N. Bottiglieri y T. Colque (Eds.), *Dante en América Latina*. (Vol. I, pp. 565-574). Università degli Studi di Cassino.
- Benuzzi de Canzonieri, M. (2007). Borges lector del Infierno. En N. Bottiglieri y T. Colque (Eds.), *Dante en América Latina*. (Vol. I, pp. 213-222). Università degli Studi di Cassino.
- Bernucci, L. M. (2000-2001). Biografía e visões especulares: Borges e Dante. *REVISTA USP*, (48), 120-133. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i48p120-133>
- Bioy Casares, A. (2011). *Borges*. Planeta.
- Blanco de García, T. (Ed.) (2008). *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*. Ediciones del Copista.
- Bloom, H. (2022). *Il canone Occidentale. I libri e le scuole delle Età*. (10ª ed.). BUR.
- Boccuti, A. (2021). Soñó la pena de Francesca y soñó su lástima: congetture su Borges e Dante. *Critica del testo*, XXIV(3), 249-264.
- Bonatti, M. (1977). Dante en la lectura de Borges. *Revista Iberoamericana*, XLIII(100-101), 737-744. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3579/3753>

- Borello R. A. (1992). Situación, prehistoria y fuentes medievales: “El Aleph” de Borges. En J. Marco (Ed.), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 533-544). Promociones y Publicaciones Universitarias. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Borello%20Situacion.pdf>
- Borges, J. L. (2004). *Nueve ensayos dantescos*. (4ª ed.). Espasa Calpe.
- Borges, J. L. (2007a). *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé.
- Borges, J. L. (2007b). *Textos recobrados (1956-1986)*. Emecé.
- Borges, J. L. (2009a). *Obras completas II: 1952-1972*. (2ª ed.). Emecé.
- Borges, J. L. (2009b). *Obras completas III: 1975-1985*. (2ª ed.). Emecé.
- Borges, J. L. (2009c). *Obras completas IV: 1975-1988*. (2ª ed.). Emecé.
- Borges, J. L. (2010). *Obras completas I: 1923-1949*. (5ª ed.). Emecé.
- Botero Camacho, M. J. (2002). El Infierno queda al Sur. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 267-282.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0202110267A/22134>
- Bottiglieri N. (2011). Dante nella letteratura ispanoamericana. *Critica del testo*, XIV, (3), 333-373.  
<http://digital.casalini.it/10.1400/177175>
- Calvino, I. (2021a). *Perché leggere i classici*. La Repubblica.
- Calvino, I. (2021b). *Mondo scritto e mondo non scritto*. La Repubblica.
- Calvino, I. (2021c). *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. La Repubblica.
- Campanella, R. (2013). Dante, Borges e l'Argentina. *Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, 10, 173-181. <https://www.jstor.org/stable/26481050>
- Caronia, S. (2021). *L'ultimo sorriso di Beatrice. Percorsi letterari da D'Annunzio ai contemporanei*. Edilet.
- Casadei, A. (2010). Dante nel ventesimo secolo (e oggi). *Alighieri*, 35, 45-74.
- Casadei, A. (2013). Dante nel ventesimo secolo (e oggi). En *Dante oltre la Commedia* (pp. 145-180). Il Mulino.
- Cervera Salinas, V. (2006). *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Iberoamericana – Vervuert.
- Cervera Salinas, V. (2014). *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Editorial Renacimiento.
- Cirillo, T. (2007). Ecos y memorias de Beatriz en la cultura hispanoamericana. En N. Bottiglieri y T. Colque (Eds.), *Dante en América Latina*. (Vol. I, pp. 415-431). Università degli Studi di Cassino.
- Corbatta, J. (2014). *Borges y yo / Borges y los otros*. Corregidor.
- Crolla, A. (2003). Borges Paradigma / en los paradigmas literarios de la Italia contemporánea. En V. González Martín (Ed.), *La filología italiana ante el nuevo milenio* (pp. 109-120). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Crolla, A. (2010). La dimensión dantesca en Borges. *El Hilo de la Fábula*, (6), 108-119.  
<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Hilodela-Fabula/article/view/1814>
- D'Angelo, B. (2003). Borges en el laberinto de Dante. *Cuadernos Literarios*, I, (1), 38-49.  
<https://doi.org/10.35626/cl.1.2003.226>

- De Costa, R. (1999). *El humor en Borges*. Cátedra.
- Del Vecchio de Lima, A. (2019). Il Dante-personaggio nella *Divina Commedia*. *Revista Versalete*, 7(13), 125-139.  
<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol7-13/7LIMA.Annalice.IIDante-personaggio.pdf>
- Depretis, C. (2001). La lectura como comentario. Reflexiones acerca de la teoría de la recepción a través de los *Nueve ensayos dantescos* de Jorge Luis Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, (31), 9-27.  
[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5051/depetrisliteraturas-modernas31.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5051/depetrisliteraturas-modernas31.pdf)
- Donghi Halperín, R. (1983). La influencia italiana en la literatura argentina. En F. Korn, Francis (Ed.), *Los italianos en la Argentina* (pp. 83-94). Fundación Giovanni Agnelli.
- Duque Naranjo, N. y Patiño Castaño, K. D. (2021). Jorge Luis Borges y Dante Alighieri: ideas en torno a un libro inmortal. En A. F. López López (Ed.), *Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos de Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri* (pp. 189-211). Editorial Bonaventuriana.  
[https://www.researchgate.net/publication/357420221\\_Jorge\\_Luis\\_Borges\\_y\\_Dante\\_Alighieri\\_ideas\\_en\\_torno\\_a\\_un\\_libro\\_inmortal\\_la\\_Divina\\_Comedia](https://www.researchgate.net/publication/357420221_Jorge_Luis_Borges_y_Dante_Alighieri_ideas_en_torno_a_un_libro_inmortal_la_Divina_Comedia)
- Durante, E. (2008). *Poétique et écriture: Dante au miroir de Valéry et de Borges*. Honoré Champion Éditeur.
- Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. (3ª ed.). Alianza Editorial.
- Fernández Speier, C. (2013). Borges, traductor imposible de Dante. *Revista de Historia de la Traducción*, (7), 1-12.  
[https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611\\_a2013n7/1611\\_a2013n7a3/1611\\_a2013n7a3.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2013n7/1611_a2013n7a3/1611_a2013n7a3.pdf)
- Fresko, S. (2003). Borges, Dante e l'ambiguo tempo dell'arte. *Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale*, (2), 33-44.  
<https://doi.org/10.13130/2035-7362/39>
- Galli de Ortega, G. (1999). Borges en Italia, Italia en Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, (29), 161-174.  
[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2473/gallirlmodernas29.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2473/gallirlmodernas29.pdf)
- Gamero, C. (2016). *Borges y los clásicos*. Eterna Cadencia.
- Gavagnin, G. (2018). Prime traduzioni di Borges in Italia: 1927-1937. *Rassegna iberistica*, 41(109), 61-80.  
[https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2018/109/art-10.14277-2037-6588-Ri-41-109-18-5\\_XaLVGXl.pdf](https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2018/109/art-10.14277-2037-6588-Ri-41-109-18-5_XaLVGXl.pdf)
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Ghezzi, A. (2008). *Borges crítico literario. Estructuras e procedimientos discursivos*. Edizioni ETS.
- Giordano, A. (2017). Borges ensayista. La ética de un lector inocente. En J. L. Borges, *Borges esencial* (pp. XXXI-XLVII). Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española.

- Graña, M. C. (2017). Dante in Borges. En. A. Castaldini y V. Senatore Gondola (Eds.), *La presenza di Dante nella cultura del Novecento. Atti del Convegno di studio svoltosi a Verona dal 28 settembre al 2 ottobre* (pp. 93-106). Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona.
- Iglesia, A. M. (2010). La poesía de Borges: una ficción autobiográfica. *Revista Forma. Revista d'Estudis Comparatius. Art, Literatura, Pensament*, 02, 69-81.  
<https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/216310/287082>
- Iglesias, M. C. (2012). Borges y sus tres interpretaciones del canto de Ulises en el *Infierno* de Dante. *MLN. Hispanic Issue*, 127(2), 282-301.  
<https://www.jstor.org/stable/41494990>
- Lagorio, G. (2003). Borges e Dante. *Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale*, (2), 25-32.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/38/56>
- Longo, N. (2007). La poesía de Dante secondo Jorge Luis Borges, *Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, 4, 11-24.  
<http://www.jstor.org/stable/26480930>
- Luperini, R. (1998). Introduzione. Due nozioni di canone. *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 29-30, 5-7.
- Magnavacca, S. (1994). Un tema dantesco en la poesía de Borges. En G. Kaminsky (Ed.), *Borges y la filosofía* (pp. 161-170). Instituto de Filosofía, Universidad de Buenos Aires.
- Maison, E. D. (1992). Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (505/507), 212-220.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-268/>
- Marani, A. N. (1983). *Dante en la Argentina*. Bulzoni Editore.
- Marechal, L. (1998). Carta al Dr. Atilio Dell'Oro Maini. En *Obras completas* (Vol. IV, pp. 321-323). Perfil Libros.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra.
- Maselli, M. (2018). Le vie oblique dell'allusione: Borges, Dante e il dialogo sull'eterno. *Variaciones Borges*, (45), 61-78.  
<https://www.jstor.org/stable/26476371>
- Montano, R. (2003). El Aleph: Dante y los dos Borges. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27(2), 307-325.  
<https://www.jstor.org/stable/27763832#:~:text=https%3A//www.jstor.org/stable/27763832>
- Morgan, A. (1990). *Dante and the Medieval Other World*. Cambridge University Press.
- Nava, G. (2022). Calvino intérprete de Borges. En *Saggi e interventi critici*. (Vol. II, pp. 43-49). Pacini Editore.
- Núñez-Faraco, H. R. (2006). *Borges and Dante: Echoes of a Literary Friendship*. Peter Lang.
- Núñez Faraco, H. R. (2015). Dante, precursor de Borges, *Neophilologus*, 99, 419-432.  
<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11061-014-9409-1.pdf>
- Olea Franco, R. (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. Fondo de Cultura Económica.

- Oviedo, J. M. (1991). *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Alianza Editorial.
- Panesi, J. (2000). Borges y la cultura italiana en la Argentina. En *Críticas* (pp. 153-167). Norma.
- Panesi, J. (2001). La plebe ultramarina y los bachiches literarios: Borges y la cultura italiana en la Argentina. En M. Payeras Grau y L. M. Fernández Ripoll (Eds.), *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional*. (Buenos Aires – La Plata. Agosto de 1996). (Vol. 1, pp. 111-120). Universitat de les Illes Balears.
- Paoli, R. (1977). *Borges. Percorsi di significato*. Casa Editrice d'Anna.
- Paoli, R. (1979). La presenza della cultura italiana nell'opera di Jorge Luis Borges. *L'albero*, (61-61), 71-94.
- Paoli, R. (1992). *Tre saggi su Borges*. Bulzoni.
- Paoli, R. (1994). *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea: Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Paoli, R. (1997). *Borges e gli scrittori italiani*. Liguori editore.
- Pastormerlo, S. (1997). Borges crítico. *Variaciones Borges*, (3), 6-16.  
<https://www.jstor.org/stable/24879556>
- Pastormerlo, S. (2007). *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica.
- Patat, A. (2005). *Un destino sudamericano. La literatura italiana in Argentina (1910-1970)*. Guerra Edizioni.
- Piglia, R. (2005). El último cuento de Borges. En *Formas breves*. (2ª ed., pp. 47-54). Anagrama.
- Piglia, R. (2006a). Borges como crítico. En *Crítica y ficción* (pp. 149-169). Anagrama.
- Piglia, R. (2006b). ¿Qué es un lector?. En *El último lector* (2ª ed., pp. 19-38). Anagrama.
- Polemán Solá, C. A. (2007). El canto V del *Purgatorio*. En N. Bottiglieri y T. Colque (Eds.), *Dante en América Latina*. (Vol. II, pp. 689-711). Università degli Studi di Cassino.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2018). *Non nova sed nova. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Quodlibet Elements.
- Ravasi, G. (2017). *La Bibbia secondo Borges. Letteratura e testi sacri*. Centro editoriale dehoniano.
- Regazzoni, S. (2007). Borges y Dante: la construcción del canon por sí mismo. En A. de Toro (Ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario* (pp. 77-88). Georg Olms Verlag.
- Rivera, J. (2018). Dante, precursor de Borges. *REVELL*, 1, (18), 317-342.  
<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1907/pdf>
- Rodríguez Monegal, E. (1976). *Borges, hacia una lectura poética*. Ediciones Guadarrama.
- Rodríguez Monegal, E. (1985). *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Risquete, F. J. (2005). Borges: fervor de Dante. *Quaderns d'Italia*, 10, 195-218. <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v10-rodriguez/95-pdf-es>

- Rowlandson, W. (2011). Borges's reading of Dante and Swedenborg: Mysticism and the real. *Variaciones Borges*, (32), 59-85.  
<http://www.jstor.org/stable/24881527>
- Rubio Tovar, J. (1998). Viaje e imagen del mundo en la *Divina Commedia*. *Cuadernos del CEMYR*, (6), 125-146.  
<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6878/Viaje%20imagen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Santos Unamuno, E. (1996). Borges en Italia: Perfil de una recepción. *Culture. Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, 10 (1), 155-189.
- Sarlo, B. (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. (2ª ed.). Seix Barral.
- Scarano, T. (1999). Ulisse a Itaca. En J. L. Borges, *L'Artefice* (pp. 205-218). Adelphi Edizioni.
- Scarano, T. (2001). Finzioni dantesche. En J. L. Borges, *Nove saggi danteschi* (pp. 159-176). Adelphi Edizioni.
- Scarano, T. (2002). Dal silenzio alla rinascita poetica". En J. L. Borges, *L'altro, lo stesso* (pp. 249-263). Adelphi Edizioni.
- Scarano, T. (2008). Memorie e sogni di un 'uomo senza storia'. En J. L. Borges, *La moneta di ferro* (pp. 125-141). Adelphi Edizioni.
- Silvestri, L. (1999). Borges y Dante o la superstición de la literatura. En A. Toro y F. Toro (Eds.), *El siglo de Borges*. (Vol. I, pp. 385-408). Vervuert Verlagsgesellschaft.  
<https://doi.org/10.31819/9783964563668-021>
- Sasso, M. (2015). *Borges en clave de Elea. Repercusiones estéticas*. Teseo.
- Stefanini, R. (1980). Dante in Borges: l'Aleph, Beatriz e il Sud. *Italica*, 57,(1), 53-65.  
<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Stefanini.pdf>
- Tallarini, N. (2017). Jorge Luis Borges Lector y prologuista de autores italianos. *Verba Hispanica*, 25(1), 309-321.  
<https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/view/7611>
- Terracini, L. (1988). Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante. En *I codici del silenzio* (pp. 55-72). Edizioni dell'Orso.
- Trocchi, A. (2002). Temi e miti letterari. En A. Gnisci (Ed.), *Letteratura comparata* (pp. 63-86). Paravia Bruno Mondadori.
- Villarrubia, M. (2003). Jorge Luis Borges, ¿lector ingenuo o estudioso de la *Commedia*. En S. M. Saz (Ed.), *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español* (pp. 145-152). AEPE, Universidad de Alcalá.  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_38/congreso\\_38\\_14.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_14.pdf)

**La misma pérdida, otras búsquedas.**  
**Sobre *Telémaco/Subeuropa o El padre ausente* (1993)**  
**de Marco Antonio de la Parra**

Marcela Coll  
Universidad Nacional de San Juan

### Introducción

*sin ser visto ni oído se fue, me ha dejado  
pesadumbres y llanto* (Odisea, I, 242-243)

En el presente trabajo analizamos *Telémaco/Subeuropa o El padre ausente* (1993), texto dramático del escritor chileno Marco Antonio de la Parra, texto que se pregunta sobre el margen, la frontera y el exilio, sobre el poder y el dolor. Este abordaje nos permitirá repensar una vez más las diferentes modalidades de reescritura de los mitos clásicos grecolatinos en escritores latinoamericanos contemporáneos.

Entendemos que el campo de la Literatura Comparada es el ámbito propicio para enmarcar este tipo de investigaciones, dado que los textos literarios son un espacio privilegiado para versiones y reversiones de textos clásicos, como una manera de “pensar el presente” (Foucault, 1991). La Literatura Comparada resulta así un campo fecundo para leer nuestro tiempo en relación con otras temporalidades, ya que necesariamente parte de un pensamiento dialógico que traspasa fronteras y pone en contacto manifestaciones culturales de diferentes espacios y tiempos. En este marco, la propuesta de Bajtín respecto del texto literario como mosaico, como construcción caleidoscópica y polifónica (citado en Franco Carvalhal, 1996), se constituye en una forma de interrogar los textos literarios en su interacción con otros textos. Recurrimos, además, a la metáfora bajtiniana del laboratorio social (Bajtín, 1989) que nos permite pensar la práctica literaria como una mediación que refracta y lee síntomas sociales<sup>1</sup>.

La recurrencia de figuras, tópicos y mitos de textos grecolatinos en la literatura contemporánea opera como disparador para mirar aquello que

---

<sup>1</sup> La metáfora de la refracción o del "prisma" apunta a establecer la complejidad de las mediaciones del objeto literario en relación con la "atmósfera" social, porque “Una realidad no refractada ideológicamente, cruda, por decirlo así, no puede formar parte de un contenido literario” (Arán, 2006, p. 60).

hace síntoma en nuestra cultura, los malestares sociales, las prácticas políticas y poéticas de una época; en este caso: la marginalidad, la inhospitalidad, la violencia, las relaciones de poder, la extranjería. Esta recurrencia/síntoma nos reenvía a una lógica que podría ser leída como intertextualidad<sup>2</sup>.

Nos preguntamos, entonces, cómo opera la resignificación del mito a partir de una escritura latinoamericana del siglo XX, para lo cual analizaremos las estrategias por medio de las cuales este texto resignifica el personaje mítico de Telémaco, arquetipo del joven que debe emprender un viaje para buscar a su padre, así lograr su crecimiento y convertirse en héroe. Nos planteamos también de qué manera el texto deviene en metáfora de la búsqueda de la identidad de un joven en su relación con el padre, en el seno de una familia disfuncional burguesa chilena.

### **Algunas consideraciones teóricas**

*Homero es tan mío como de cualquiera.  
Y con una ventaja en nuestro favor: la  
que nos da el "hecho americano"...*

Comenzamos este apartado con un epígrafe que parafrasea a Marechal en una de sus cartas<sup>3</sup>, agrega luego "Nos apropiamos de la cultura europea, somos herederos legítimos, naturales de esta" (Marechal, 1998, pp. 322-323). Pero como latinoamericanos no podemos hacerlo sin más, y si bien aceptamos este supuesto, no dejamos de advertir que leemos esos textos inevitablemente "desde el otro lado", desde nuestro *hic et nunc*. En este sentido consideramos relevante la propuesta de De Andrade en su Manifiesto (1928) cuando formula la noción de antropofagia como paradigma para la constitución de una cultura brasileña, que hacemos extensiva para una cultura latinoamericana. Destaco la idea de la deglución, por ende, transformación creativa, crítica, en otra cosa, de la cultura ajena, esto es, la europea.

La aceptación no pasiva, sino bajo la forma de una devoración crítica de la contribución europea, y su transformación en un producto nuevo, dotado de características propias, la que, a su vez, pasaba a tener una nueva universalidad, una nueva capacidad de ser exportado al mundo. (Coutinho, 2004, p.250).

---

<sup>2</sup> Esta categoría implica, en un sentido primario, la relación entre dos textos y supone una importante renovación en los estudios literarios: "La intertextualidad permite entender el texto como un cruce de textos; todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 1978, p.190).

<sup>3</sup> Al Dr. Atilio Dell'Oro Maini.

Como sostiene Franco Carvalhal, se expresa así la perspectiva crítica que impide la absorción pasiva de las nociones extranjeras (1996, p.33), sin perder de vista el ideal de la hospitalidad recíproca, como postula Gnisci (citado en Meiss, 2010).

Adherimos entonces a un comparatismo que se entiende como diálogo que desplaza definitivamente esa mirada etnocéntrica-eurocéntrica y que finalmente entiende que la universalidad no puede ser privilegio de una cultura determinada. O sea, a un “comparatismo descolonizado” en palabras de Ana Pizarro (citado en Coutinho, 2004).

Nos pareció pertinente realizar esta digresión en tanto continúan apareciendo análisis en los que se habla de tergiversaciones, desvíos de los textos canónicos, expresiones que han sido superadas a partir de estos planteos.

Las palabras de Garramuño resultan esclarecedoras al respecto:

Tensión e inestabilidad como consecuencia fundamental del texto literario en un campo expansivo y que conmina a pensar el comparatismo desde varios sitios diferentes (...) Para apresar estas literaturas en un campo expansivo en sus múltiples conexiones, no se debería comparar dos entidades diferentes en sus semejanzas o diferencias, sino transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo proponer conexiones conceptuales entre ellas (2011, p.173).

## El viaje de Teo

*en Telémaco alzóse un afán de sollozos  
al recuerdo del padre, vertióse hasta el suelo su llanto  
al oírle nombrar (Odisea, IV, 113-114)*

Tal como sucede en el resto de la producción de esta etapa del dramaturgo, este texto se construye con una retórica disruptiva y una casi absoluta distancia respecto de los núcleos argumentales de los textos clásicos con los que dialoga, en este caso, *Odisea*. Retórica que interpela al lector/espectador por las contradicciones, ambigüedades que fisuran cualquier posibilidad de certeza ante la “historia” puesta en escena. ¿Mató o no mató al padre? ¿Y a la madre? ¿Es el asesino serial de putas en Europa?

El título *Telémaco/Subeuropa o El padre ausente* nos reenvía indefectiblemente al texto homérico y nos obliga a preguntarnos acerca de la relación con aquel. A medida que avanzamos en la lectura advertimos que el título opera como clave de lectura del texto ya que no aparece de manera explícita ninguna otra referencia a *Odisea*. El extrañamiento se profundiza cuando nos enteramos de que el protagonista se llama Teo, no Telémaco.

Pero pronto entendemos que su programa en el devenir dramático, su objetivo en el desarrollo de la acción es buscar a su padre, también Teodoro, a quien algunos creen muerto: “Voy a buscar a mi padre (...) No sé nada de mi padre hace años. Es como si se hubiera marchado en un viaje sin rumbo, madre. Como si estuviera muerto” (De la Parra, 2006, p.3).

Las resonancias homéricas son inevitables. En esta instancia recuperamos el referente en relación con el título, la búsqueda/viaje de Telémaco en *Odisea*. Recordemos que el personaje de Telémaco es el “protagonista” de los cuatro primeros cantos de la epopeya. Si bien necesita del estímulo externo -Palas Atenea/Mentes/Mentor-, para determinarse e iniciar la búsqueda del padre ausente, pronto surge en él la necesidad y voluntad de su propia transformación. La realización del viaje será el camino hacia la madurez, permitirá la superación de pruebas que lo conviertan, a su vuelta, en héroe. De hecho, la presencia de Telémaco enmarca *Odisea*, su participación en los últimos cantos es posible gracias a esta transformación que le posibilita luchar contra los pretendientes a la par de su padre en tanto héroe<sup>4</sup>.

Teo también es un joven cuya casa/vida se encuentra fuera de control y necesita su “viaje” para encontrar al padre, pero en lugar del cetro para anunciar la partida enarbola su mochila. Es construido como un adolescente torturado por sus fantasmas, vulnerable, víctima de una perversa estructura familiar<sup>5</sup>, incomprendido y fagocitado por su madre. Dice la madre: “Eres desesperante a veces. Desesperante. No soporto una mala noticia más acerca de tus estudios ni de tus cambios de trabajo” (De la Parra, 2006, p.11). Como Penélope, se opone a su partida.

La obra se estructura en veinticinco escenas enmarcadas por un prólogo y un epílogo precedidas por indicaciones de la puesta en escena, referidas a la atmósfera que debería crearse y al diseño del espacio. Se desenvuelve en un clima onírico en el cual:

Se impone la ambivalencia y la contradicción, se rompe la identidad y las leyes son más las del sueño que las de la vigilia. Pero sólo la naturalidad puede generar ese sentimiento de extrañeza e inquietud que el espectáculo necesita (De la Parra, 2006, p.2).

En el escenario se representan el continente americano “como una cama, una ducha, una mesa” y Europa que “será una tumba, una frontera,

---

<sup>4</sup> Mauricio Kartun comenta en una entrevista que debido a esta voluntad de transformación se convertiría en el protagonista de la epopeya (Pichón, sin fecha. Video en Youtube).

<sup>5</sup> Y ahora, ecos del psicoanálisis, tan caros a De la Parra. ¿Matar a la madre para vengar al padre?, ¿matar al padre para complacer a la madre? Otra posible entrada a la obra.

una cama de hotel barato” (2006, p.2). En el medio una piscina que es el Atlántico, y un *no lugar*, tierra de nadie en donde se encontrarán el Cónsul, el aeropuerto y las oficinas oficiales. La propuesta es, desde el comienzo, al menos desafiante. La construcción del espacio, una especie de síntesis de los dos mundos, del límite, la frontera y el pasaje. América, una especie de Ítaca en la que asechan los amantes/prendientes; Europa convertida en Pilos o Esparta, pero sin la hospitalidad y guía de Néstor ni Menelao.

Las escenas se suceden como fragmentos en los que se dificulta seguir una sucesión cronológica de las acciones, las que parece que transcurrirían en una especie de simultaneidad con respecto a las acciones representadas. Pasado y presente se mezclan en una imprecisión continua. Contradicciones, ambigüedades, despedida de viajes que no se llevan a cabo, hechos que se desdican unos con otros, expresiones incoherentes que rozan con el absurdo y producen un humor ácido: “Mamá dice que se matará, cuantas veces sea necesario” (2006, p.10).

En otros casos, escenas paralelas que proponen distintas miradas o resoluciones sobre un mismo episodio que nos hace pensar que podrían ser fantasías o alucinaciones del protagonista, por ejemplo, las tres formas posibles de madre: la expulsiva y castradora, la contenedora y la anciana enferma en el geriátrico.

Ahora bien, estamos frente a un viaje peculiar, el de Teo, único personaje con nombre propio de la obra, fragmento del nombre de su padre Teodoro - ¿regalo de dios? -, Teo decide emprender el viaje. Sabemos que un viaje supone un tipo de desplazamiento en el tiempo y en el espacio, un recorrido que implica la transformación del sujeto y permite la construcción del propio yo. Este recorrido puede tener una dimensión real o imaginaria. O sea, el viaje es un movimiento “subversivo” que implica superación de límites, de fronteras ya sea físicas o imaginarias: “Cruzar la frontera no será sólo trasponer un límite, sino que el modo en que se cruza define subjetividades: viajeros, turistas o ilegales, es decir, los que esperan la aventura, el placer o la incertidumbre y el miedo” (Zubieta, 2013, p.14).

Teo, al igual que Telémaco, insiste en la determinación de viajar, en la necesidad de buscar y encontrar a ese padre: “Necesito saber más de él. Por lo menos estar donde él estuvo” (2006, p. 27). Búsqueda de un padre que se constituye como una búsqueda de sí mismo. Debe partir a Europa, espacio construido en el imaginario como una especie de utopía en tanto ofrece una posibilidad de “progresar”: “Aquí no funciono. Nada me sale bien. Ni el trabajo ni la Universidad...Tengo que hacer ese viaje” (2006, p.28). Se manifiesta la necesidad de un padre que siempre estuvo ausente y que en palabras de la madre es nombrado como un **Nadie**, un **náufrago** maldito, muy **hábil** con las mujeres, características estas que reenvían claramente a Odiseo.

Se despidе de una madre construida en las antípodas de la Penélope clásica, mujer que busca en muchos hombres la calma para su insatisfacción y la frustración ante el abandono de su marido. Refugiada además entre el alcohol y el clonazepam. Madre que lejos de estimular la partida de este hijo intenta detenerlo en su constante descalificación, en su función de oponente, en la primera de las versiones<sup>6</sup>. En el discurso de la madre se dice la otra Europa, la de la inhospitalidad en contraposición con la mirada de Teo: “Todos quieren ir a Europa. ¿A qué? ¿A trabajar como camarero? ¿A vender en la calle? ¿A limpiar cristales? ¿A morirse de hambre? (...) No nos quieren allá. ¿Por qué no quedarse aquí?” (2006, p.4).

Argumenta además en contra del padre, como otro intento para retener a Teo, manifestando así su angustia y desesperación ante lo que ella considera un abandono, se sugiere además en esta cita la relación con la desaparición en la dictadura<sup>7</sup>: “Se dejó llevar (...) sobre todo por la guerra” (2006, p.5). “Cuándo vas a volver náufrago maldito (...) ¿A qué guerra te fuiste (...) quién te mató? (2006, p.37). “La guerra civil, la violencia (...) Él huyó, yo no quise huir. Prefería aguantar la persecución” (2006, p.12).

Ya en el viaje, Teo se encuentra con personajes diversos: el cónsul, el detective, el policía, representantes del poder de turno en su rol de victimarios. En estos encuentros, Teo es estigmatizado, se convierte en el depositario de todos los prejuicios en torno del latinoamericano en Europa, en relación con la mirada del otro, una mirada despectiva, descalificadora: “vas a terminar pinchándote en la plaza. Hay que deportarte ahora mismo” (2006, p.14). “Detective: Es cierto, no hay testigos. Pero dicen haber visto un coterráneo suyo aquí, hace meses, vagando. Joven y peligroso” (2006, p.30). “Cónsul: Además ¿por qué siempre el culpable tiene que ser un joven inmigrante? ¿No tienen ustedes grandes asesinos en el viejo mundo?” (2006, p.30).

Estigmas que terminan degradando al sujeto al punto de su borramiento como tal: “Cónsul: ¿Cuántas horas te tuvo ese gorila en el aeropuerto? Te convierten poco a poco en bulto. Uno se siente un muerto, un cuerpo, un cadáver” (2006, p.27).

Miradas estas que profundizan su marginalidad. Marginalidad ya confirmada por su propia madre en su propia tierra, donde es considerado

---

<sup>6</sup> Es esta primera versión la que se impone en la obra, no solo por ser la primera en aparición, sino también por su extensión y relevancia.

<sup>7</sup> Preocupación constante en la producción de De la Parra. Esta inferencia se refuerza con otra intervención de Teo: “siempre hay cuerpos desconocidos que aparecen en un río, en algún lago, en medio de un incendio. Sólo yo podría haberlo reconocido”. (De la Parra, 2006, p.27)

como el extraño, el impotente frente a las exigencias de una sociedad estructurada bajo las reglas del éxito en los diferentes ámbitos de acción como son el estudio, el trabajo, la pareja. Dice la madre:

¿Por qué no me ayudas en la tienda? Claro, te da vergüenza. Más vergüenza debería darte todo el día encerrado acá. Todo el día sin hacer nada. Sales a la noche a vagar quién sabe dónde. Seguro que te drogas. Seguro que te has cogido SIDA (2006, p.50).

En otra escena le dice una prostituta<sup>8</sup>: “Yo recibo a los que no pueden con el mundo. A los desvalidos o los extraños o los marginados. A los que les cuesta la vida” (2006, p.20).

El encuentro no sucede. Lejos queda el viaje como camino hacia la heroicidad, propia de la épica homérica. Lejos, la intervención de los dioses que ayudaban a superar obstáculos, que contribuían a la maduración del joven hasta llegar a la anagnórisis entre padre e hijo, entre Odiseo y Telémaco. En esta reescritura del siglo XX el viaje iniciático deviene necesariamente en descenso, caída sin redención posible. Teo se confirma, pero como un antihéroe. El recorrido de Teo/Telémaco es un proceso que lleva a la autodestrucción y el dolor.

Presumimos así su estatuto de paria, de actante esponja en términos de Barthes, figura relacionada con la del chivo expiatorio:

Punto sobre el cual la comunidad fija la enfermedad (como un absceso de fijación) y así lo exorciza, lo elimina. Integro lo anómico codificando su lugar de anómico. Lo recupero en un lugar sin peligro = es lo que hace el poder, si es astuto, con las marginalidades (2005, p.136).

## Para terminar

*Bien quisiera ser hijo de un padre feliz al que hallara la vejez disfrutando en mitad de sus propias haciendas*  
(Odisea, I, 217-218)

Leemos el texto como una manera de decir el presente. Se presentan personajes en extremo vulnerables en medio de una atmósfera de angustia y dolor. Se genera una constante tensión con los conflictos de una sociedad

---

<sup>8</sup> Otros personajes que entran en escena son las prostitutas asesinadas que darían lugar a la lectura como un thriller. Recorrido de lectura pendiente para la profundización de este trabajo.

en crisis. Un sujeto fracturado, incompleto, al que solo la mirada del otro puede completar.

La estructura circular de la obra termina en la misma situación en que inicia, sugiere una visión pesimista frente al cambio de estatuto del protagonista. Un viaje cuyos puntos de partida y de llegada coinciden. Un viaje interior que no llega a ninguna parte. Una búsqueda que no encuentra. Un padre que no aparece.

La marginalidad de Teo es también extranjería construida como acecho, como peligro, como la imposibilidad de aceptar la diferencia que produce extrañeza y exclusión. La marginalidad/extranjería de Teo se confirma en diferentes niveles: es sudaca en Europa, inadaptable para su sociedad, el otro en su familia, un extraño para su padre, en definitiva, extranjero de sí mismo.

Elijo para terminar la siguiente cita que expresa claramente la inquietud que nos provoca el teatro de De la Parra:

Un teatro que nace también del desconcierto ante nuestras formas de cautividad. Lo que nos deja sin autoridad, valor o legitimidad. Lo que no nos permite ser dueños de nuestro deseo, lo que nos embarga la posesión del ayer y nos deja sin relato (...) teatro que es, en esta versión, un homenaje a la suspensión de la certeza...Fuera de alcance (Olcoz, 1999, p. 9).

## Referencias

- Albornoz Farías, A. (2006). Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad). *Acta Literaria*, (33), pp. 109-132. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n33/art08.pdf>
- Arán, P. (dir. y coord.). (2006). *Nuevo Diccionario de la Teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra.
- Bajtín, M. (1987). *Estética de la creación verbal*. México: SXXI.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Coutinho, E. F. (2004). La Literatura Comparada en América Latina: sentido y función. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, (14), pp. 237-258.
- De Andrade, O. (1928). Manifiesto antropófago. En *Revista de Antropofagia*, 1(1), p. 3-7.

- De la Parra, M. A. (2006 [1993]). *Telémaco/Subeuropa o El padre ausente. La tierra insomne o La puta madre*. [PDF]. Publicado en Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Textos teatrales: Dramática Latinoamericana, 236. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=tel%C3%A9maco&f=&m=>
- Foucault, M. (1991). ¿Qué es la ilustración? (Curso inédito). En *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Garramuño, F. (2011). La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo. En Crolla, A. (Comp.), *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Giordano, A. (2016). *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia Editores.
- González Ortiz, C. Y. (2010). La secreta obscenidad de cada día: Telémaco / Subeuropa, o, el padre ausente; El deseo de toda ciudadana: Querido coyote; Tristán e Isolda de Marco Antonio de la Parra y Teresina Bueno. [reseña]. En *emisférica*, 8(2). Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-82/gonzalez-ortiz.html>
- Homero (1993). *Odisea*. Madrid: Gredos.
- Hopkins, C. (10 de junio de 2009). *Una palabra al filo de lo poético. Entrevista a Marco Antonio de la Parra*. Página12.com- Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-14151-2009-06-10.html>
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Marechal, L. (1998 [1957]). Carta al Dr. Atilio Dell'Oro Maini. *Obras Completas. Vol. V: Los cuentos y otros escritos*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Meiss, P. (2014). Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 13–29. Recuperado de: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10753>
- Olcoz, N. (1999). Prólogo: Recado del dolor. En Marco Antonio de la Parra, *Heroína, teatro repleto de mujeres: Heroína / Héroe / El continente negro / Lucrecia & Judith / Ofelia o la madre muerta / La vida privada*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp. 9-34.
- Pichón (sin fecha). *Módulo 9 - Kartun (subtitulado): "Telémaco y la transformación en La Odisea"* [Video]. Youtube. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=8Ypp1b\\_iLZk&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=8Ypp1b_iLZk&feature=emb_logo)
- Smolovich, A. (13 de julio de 2009). *Telémaco o el padre ausente*. elSigma.com. Recuperado de: <https://www.elsigma.com/Arte%20y%20Psicoan%C3%A1lisis/tele-maco-o-el-padre-ausente/11948>
- Zubieta, A. M. (2013). Representaciones literarias de nuevas fronteras. Marge-nes y migrantes. *Les Ateliers du SAL*, (3), pp.12-21.



# Fango de *noia*: traducir la estética *scapigliata* al español

Augusto Gonzalez Molina  
ICSOH-CONICET-Universidad Nacional de Salta

## El *animus* de la estética *scapigliata*

Los poetas de la *scapigliatura* conforman un grupo en particular poco estudiado en el ámbito de la crítica en español. Surgió durante el periodo de la Unificación (*Risorgimento*) entre 1848 y 1870. La ciudad de Milán se había convertido en una metrópoli que seguía modelos foráneos y en aquella se gestó un nuevo círculo literario: “(...) s’infittiscono le relazioni, i dibattiti, le polemiche. Una forte ansia di rottura e di novità domina l’ambiente... Nasce la «Milano scapigliata»: incubatore dei passaggi successivi più rilevanti, dal positivismo al verismo al socialismo” (Asor Rosa, 2009, p. 596)<sup>1</sup>. El nombre proviene de la novela de Cleto Arrighi titulada *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), en la que reivindicaba personajes no típicos para la época:

En todas las grandes y ricas ciudades del mundo civilizado, existe una cierta cantidad de individuos de ambos sexos, de quienes se diría [que son] una cierta raza de gente (...) llena de ingenio casi siempre, más avanzados que su propia época; independientes como el águila de los Alpes, listos tanto para lo bueno como lo malo, inquietos, preocupados, turbulentos (...) Esta casta o clase [social], personificación de la locura que está fuera de los manicomios, depósito del desorden, de lo imprevisto, del espíritu de revuelta y de oposición a todos los órdenes establecidos: la he llamado justamente «la *Scapigliatura*». (Arrighi, 1988 [1862])

Este escritor habla de una “casta” o “clase” social formada por estos individuos que se encuentran fuera del status quo. Arrighi utiliza la palabra *scapigliatura* para dar nombre a este grupo de personas, cuya posible traducción sería el sustantivo “desmelenamiento”, cuyos miembros son “los despeinados” o *scapigliati*<sup>2</sup>. Ahora bien, la influencia estética y literaria

---

<sup>1</sup> Las citas en italiano se mantienen en la lengua original, con excepción del corpus literario.

<sup>2</sup> Un término culturalmente equivalente sería la voz francesa *bohème*, usada inclusive en español para dar cuenta de “la vida bohemia”, desprovista de ataduras sociales.

con mayor peso en estos escritores puede hallarse en la lírica de Charles Baudelaire.

El rol del *flâneur* como testigo de las luchas que genera la nueva vida urbana, construyendo una retórica que busca recomponer el quiebre generado por el progreso económico entre el individuo y su relación con la metrópoli. Si conectamos esta afirmación con el novel grupo de la *Scapigliatura*, veremos que estos jóvenes poetas encuentran en Baudelaire un camino estético factible: “Los *scapigliati*, por sus ansias de novedad y de libertad, reconocen en las experiencias existenciales y culturales transalpinas el espacio de referencia para acercar a Italia a los motivos de la cultura europea”. (Luzi, 2015, p. 100). Asor Rosa (2009) hace referencia a la experiencia de un clima de malestar, incomodidad e insatisfacción en la sociedad italiana del *Ottocento*, y que los temas favoritos de los *scapigliati* son lo macabro y la desesperación. De aquí se desprende, por consiguiente, no solo un espíritu de rebeldía, sino el motor y la base de la práctica literaria de estos poetas.

Giovanna Rosa retoma una carta escrita por Boito en la que se configura una imagen artística que da lugar a un nuevo discurso estético y artístico:

Noi scapigliati romantici in ira, alle regolari leggi del Bello, prediligiamo i Quasimodi nelle nostre fantasticherie; ecco la causa del mio ritornello. Se vuoi sapere anche lo scopo ti dirò che non è filosofico, né politico, né religioso; ho voluto semplicemente esercitarmi nella scabrosa rima in *iccio* (1 gennaio 1865). (Rosa, 2002, p. 46)

Como luego afirma Rosa, este grupo de literatos fundan un discurso antirromántico que surge en el interior del propio romanticismo, partiendo de la idea de la libertad de creación y la subjetividad que ronda en este movimiento. Los Quasimodos, como se autodenominan, retoman el personaje de Victor Hugo para situarse como poetas contrarios a los cánones estrictos de lo que se consideraba estéticamente bello y ordenado. Dicho posicionamiento da cuenta de una actitud de corte anticlasicista que se basa en la negación a seguir patrones de medida y cuidado como estética literaria. La falta de conformismo social y la crisis de los ideales románticos son, entonces, las bases del acto de la mente *scapigliata*: “Tale fu, ad esempio, la protesta portata avanti dalla Scapigliatura, un movimento composito e anticonformista sviluppatosi negli anni Sessanta, fortemente polemico nei confronti delle istituzioni e delle convenzioni borghesi” (Vecce, 2009, pp. 417-418). Este grupo se posiciona de manera contraria a la burguesía imperante:

La rivolta "antiborghese" del gruppo storico degli Scapigliati - e l'aggettivo si spreca nei saggi a loro dedicati - è tale solo se interpretata alla luce delle pretese d'autonomía e di superiorità rivendicate dalla letteratura moderna contra ogni impegno d'efficacia practicista e soprattutto contra il presunto involgarimento di gusto che l'espansión dell'area d'utenza "inevitabilmente" induce (Rosa, 2002, p. 51)

En suma, los *scapigliati* conforman un movimiento artístico, pues comparten la exploración de sentimientos de rebeldía y libertad en su producción literaria, bajo la influencia de Baudelaire y Hugo, y en relación con la nueva vida urbana a la que estos poetas se enfrentan. Sin embargo, persiste una problemática asociada a las temáticas de sus obras. En un principio, no existiría una sistematicidad en su estética y en sus obras: "No se puede decir que los *scapigliati* formaran un grupo homogéneo. Más bien lo contrario. Pero sí se pueden señalar algunas tendencias y actitudes más o menos comunes a todos ellos" (González Miguel, 2001, p. 18). En contraposición a González Miguel, afirmamos que en el corpus de este grupo sí existe un filón discursivo propio que da cuenta de la conformación de la pesquisa por un lugar de enunciación: "(...) la esencia de una poliédrica generación que, en muchos sentidos, puede considerarse una suerte de movimiento literario de vanguardia *avant la lettre*" (Pérez Andrés, 2021, p. 45).

Por lo tanto, sostenemos que existe una estética *scapigliata* conformada a partir de una dirección discursiva en la pluralidad temática de sus textos. Un ejemplo de esto sería la estética de lo feo, surgida en contra de la ficción romántica: "(...) nell'idea di questi autori, le bassezze e le trivialità della vita umana e della società, si ricercava un'indagine del reale che non nascondesse più il negativo, per quanto doloroso e brutto potesse essere" (Avallone, 2019, p. 52). Por consiguiente, el elemento unificador de este corpus decimonónico italiano sería el tedio, otra influencia de la lírica simbolista francesa. Este término vendría a describir una época de crisis dada en el ámbito metropolitano:

El tema que deseo precisar es el de *ennui*. (...) Entorpecimiento febril, náusea soñolienta (como tan precisamente la describe Coleridge en la *Biographia Literaria*) de un hombre que a oscuras pierde un peldaño en la escalera; hay muchos términos e imágenes aproximados. El empleo que hace Baudelaire de la voz *spleen* es el que más se aproxima al concepto: *spleen* expresa la combinación, la simultaneidad de un exasperado, vago esperar —pero, ¿esperar qué? — y de un grisáceo desfallecimiento (Steiner, 1991, p. 25).

La mayor problemática de acceso a la estética de estos poetas es la falta de versiones en lengua española para profundizar en el estudio de su producción. En este trabajo nos centramos en la traducción de textos pertenecientes a Emilio Praga y Arrigo Boito<sup>3</sup>. Aquellos permitirán abordar el abordaje y la lectura de la estética *scapigliata* de manera sistemática, al considerarlos como corpus esencial del movimiento. El objetivo central reside en dar cuenta de la formación de la estética de la *Scapigliatura* en su contexto de producción a partir del análisis derivado de su traducción al español. Dado que los *scapigliati* poseen un lugar propio en el ámbito literario del *Ottocento*, el proceso traductor del corpus seleccionado tiene en cuenta más bien la equivalencia y no la identidad (Nida y Tauber, 1986) del italiano con respecto a la lengua española. De este modo, se genera una traducción estética, y no solamente una traducción poética, pues la primera constituye una herramienta funcional a los fines de esta investigación.

Como punto de partida, consideramos que el proceso traductor no quita la posibilidad de acercarnos como lectores del universo cultural codificado en los textos de una lengua extranjera: “Traducir es una forma de leer, de adueñarse del texto, de hacerlo propio, de asimilárselo a uno; más que recrearlo es aprehenderlo, comprenderlo, salvarlo para uno mismo” (Martínez de Merlo, 1997, p. 47). Si bien la traducción poética “aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste” (García de la Banda, 1993, p. 116), dicha conceptualización de la práctica no cierra la posibilidad de producir un texto que proponga una lectura de un corpus en lengua extranjera desde otra lengua.

Por ende, será el punto de partida el “recomponer, en suma, en un nuevo sistema lingüístico, lo poético que el texto-poema inicial encerraba (...) de tal manera que conserve la mayor parte posible de su virtud, de sus propiedades, de su eficacia” (Martínez de Merlo, 1997, p. 45). Si bien en el macrosistema literario la España del XIX no han existido escritores análogos a la *scapigliatura*, ensayar su traducción permite establecer un espacio de enunciación del corpus *scapigliato* y recomponer los códigos culturales y estéticos que subyacen en los textos.

---

<sup>3</sup> Nos basamos en la edición original italiana de Roberto Carnero (2010). Para la traducción no tenemos en cuenta la métrica o la rima, pues eso requiere un trabajo ulterior que no se encuentra entre los objetivos de esta primera investigación.

## Fundar la propuesta *scapigliata*

Empezamos el análisis de la estética *scapigliata* con el poema “Preludio” de Emilio Praga. Este escritor publicó este texto en el poemario *Pe-nombre* (1864), el cual, como su nombre lo indica, es una antesala del resto de la producción lírica de esta publicación. Por su parte, Pérez Andrés (2021) considera que este poema de Praga presenta la influencia del simbolismo decimonónico en el grupo, sin ser *imitatio* de modelos baudelerianos. Este crítico destaca también que son observables algunos rasgos que definen a los *scapigliati* como grupo poético, así como el arribo de una nueva forma de hacer poesía en cuanto a la búsqueda de la verdad en un contexto de convencionalismos.

Presentamos a continuación la traducción al español de dicho texto:

*Noi siamo i figli dei padri ammalati:  
aquile al tempo di mutar le piume,  
svolzziam muti, attoniti, affamati,  
sull'agonia di un nume.  
Nebbia remota è lo splendor dell'arca,  
e già all'idolo d'or torna l'umano,  
e dal vertice sacro il patriarca  
s'attende invano;  
s'attende invano dalla musa bianca  
che abitò venti secoli il Calvario,  
e invan l'esauista vergine s'abbranca  
ai lembi del Sudario...  
Casto poeta che l'Italia adora,  
vegliardo in sante visioni assorto,  
tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora!  
Cristo è rimorto!  
O nemico lector, canto la Noia,  
l'eredità del dubbio e dell'ignoto,  
il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boia, il  
tuo cielo,  
e il tuo loto!  
Canto litane di martire e d'empio:  
canto gli amori dei sette peccati  
che mi stanno nel cor, come in un tem-  
pio,  
inginocchiati.  
Canto le ebbrezze dei bagni d'azzurro,  
e l'Ideale che annega nel fango...  
Non irridere, fratello, al mio sussurro,  
se qualche volta piango:  
giacché più del mio pallido demone,  
odio il minio e la maschera al pensiero,  
giacché canto una misera canzone,  
ma canto il vero!*

(Carnero, 2010, pp. 71-72)

Somos los hijos de los padres enfermos:  
águilas al tiempo de mudar las plumas,  
revoloteamos mudos, atónitos, hambrientos,  
sobre la agonía de un numen.  
Niebla remota es el esplendor del arca,  
y ora al ídolo de oro se vuelve el humano,  
y desde el vértice sacro el patriarca  
espera en vano;  
espera en vano a la musa blanca  
que vivió veinte siglos el Calvario,  
y en vano la exhausta virgen se aferra  
al orillo del Sudario...  
Casto poeta que Italia adora,  
anciano en santas visiones absorto,  
¡tú puedes morir!... ¡De los anticristos es la  
hora!  
¡Cristo ha muerto otra vez!  
Oh, enemigo lector, ¡canto el Tedio,  
la herencia de la duda y lo desconocido,  
tu rey, tu pontífice, tu verdugo, tu cielo,  
y tu fango!  
Canto letanías de mártires e impíos:  
canto los amores de los siete pecados  
que me están en el corazón, como un tem-  
plo,  
arrodillados.  
Canto la ebriedad de los baños de azul,  
y el Ideal que se ahoga en el fango...  
No te mofes, hermano, de mi susurro,  
si alguna vez lloro:  
ya que más que de mi pálido demonio,  
odio el afeite y la máscara del pensamiento,  
ya que canto una mísera canción,  
¡pero canto lo verdadero!

El texto inicia en su primera estrofa con la identificación de la voz poética: un “nosotros” que incluye a un colectivo. De este modo, el Yo colectivo se manifiesta a partir de una paternidad (“Hijos de los padres enfermos”) para compararse luego al águila como símbolo de libertad y de cambio en el segundo verso. El verbo usado en este caso (*svolazzare*) sugiere que el vuelo es impreciso, sin rumbo fijo pero que da la certeza de movimiento; esto se remite entonces al cambio estético de hacer literatura, es decir, genera la primera ruptura con el romanticismo. La mención del *nume*, la deidad o numen, (v. 4) establecería una referencia al sentimiento de desconfianza respecto a la sociedad contemporánea de estos poetas. Si el *nume* es un elemento sagrado (las formas literarias tradicionales, la sociedad, el materialismo), aquel muere, se deshace, desde el punto de vista metafórico en los *scapigliati*. En otras palabras, se produce un renacimiento para estos poetas.

El poema continúa luego con la mención a un “Casto poeta que Italia adora” (v. 13); podemos leer, en consonancia con el contexto, que se trataría de Manzoni. En este caso, el Yo colectivo ataca contra la figura y lo sentencia a morir, a desaparecer, ya que los anticristos llegan (los poetas rebeldes) y se sublevan ante el peso de su figura: “¡tú puedes morir!... ¡De los anticristos es la hora! ¡Cristo está muerto otra vez!” (vv. 15-16). A continuación, el enunciador se dirige ahora al lector como enunciatario. Retomando el contexto de producción y recepción, el público del siglo XIX es burgués, contrario a las prácticas de los *scapigliati*. Por ello, lo considera un enemigo. El poeta *scapigliato* canta a la *noia*<sup>4</sup>; de este modo nos situamos frente a la conformación de la estética *scapigliata*: “Enemigo lector, ¡canto el Tedio, / la herencia de la duda y de lo desconocido” (vv. 17-18). Para ese lector burgués se contraponen una nueva forma de poesía que lo dominará y subyugará a través de su poder. En cuanto al término *Noia*, este se ve determinado por aposiciones que refieren a figuras de poder (“il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boia, il tuo cielo”, v. 19); estos sustantivos desplazan el significado de *noia* y extienden su sentido para considerarla como la regente en la nueva práctica literaria. Luego el texto sigue con una enumeración de lo que consideramos temas que se encuentran en los poemas de la obra de Praga:

Canto letanías de mártir e impío;  
 canto los amores de los siete pecados  
 que están en el corazón, como un templo,  
 arrodillados.  
 Canto la ebriedad de los baños de azul,  
 y el Ideal que inunda en el fango...

---

<sup>4</sup> Podemos traducirla como “tedio”. Sugerimos usar otros términos similares, como *spleen* o *ennui*.

No te mofes, hermano, de mi susurro,  
si alguna vez lloro: (...)

Las referencias a las letanías evocan un paisaje religioso como temática que Luzi (2015) señala como influencia de Baudelaire. Luego, extiende el significado de este aspecto en Praga y especifica, de este modo, que no existe oposición plena sino, más bien, un juego de contrastes: “(...) el dualismo está atenuado; el elemento negativo que simboliza el mal está casi ausente, transformado en el simple agujijón de la conciencia de la muerte, de la presencia ineluctable de la nada” (Luzi, 2015, p. 109).

Ahora bien, como consecuencia de estos ejes en el texto de Praga, la *noia* no es solo una temática, sino que viene a constituir la base estética de la *Scapigliatura*, a partir la constitución de una red de sentidos que la edifican. En este poema de Praga notamos que aquello de lo que se escribe está rodeado de un ambiente lúgubre (“letanías de mártir e impío”) de pecadores, la belleza de la transgresión (“canto los amores de los siete pecados”), pero también aquello que es elevado (“baños de azul” equivalente a “cielo”<sup>5</sup>) y cómo algo trascendente como lo ideal se mezcla con algo bajo (el fango). Los versos siguientes dan cuenta ahora del lector como un hermano, lo que resulta una antítesis de este enunciatario. Aquel es el enemigo de las ideas de los poetas rebeldes, y al mismo tiempo hermano en cuanto a la complicidad en la lectura, lo que da lugar a un juego de opuestos resueltos de esta manera.

El poema finaliza con menciones de máscaras y de un demonio, los cuales generan una tristeza en la interioridad del enunciatario lírico: “No te mofes, hermano, de mi susurro,/ si alguna vez lloro:/ ya que más que de mi pálido demonio,/ odio el afeitado y la máscara del pensamiento(...)”. El Yo colectivo que se funde en el poeta anticonvencional canta lo *vero*, es decir, lo verdadero, lo “real”. No se trata de lo real desde el punto de vista romántico, sino aquello que es el referente extratextual: la realidad no idealizada, con sus matices y deformidades, en sus ventajas y desventajas, generando así partes opuestas para representar oposición.

Por lo tanto, “Preludio” no solo introduce una serie de poemas insertos en *Penombre*. Por un lado, este poema de Praga busca construir la imagen del propio poeta *scapigliato* frente a su realidad cultural y artística. La *noia* resulta ser el articulador entre el fenómeno literario y la declaración directa del *modus operandi* de este movimiento. Por otra parte, en la traducción de este poema aseveramos que la *se* sienta las bases de la *Scapigliatura* como una institución que legitima, de este modo, su estética literaria.

---

<sup>5</sup> Carnero (2010) explica que esta expresión apunta a “impulsos idealistas” o “aspiraciones místicas”.

En cuanto al contexto de producción, observamos una crisis artística que busca en sus predecesores la libertad de expresión y de una nueva creación.

### El principio dualista

En esta sección nos dedicamos al análisis del poema “Dualismo” de Arrigo Boito, publicado en *Il libro dei versi* (1877). Constituye un poema extenso con 112 versos, por lo cual nos centramos en los aspectos fundamentales que permitan dar cuenta de la conformación de la poética *scapigliata*. La voz poética introduce en la primera estrofa una serie de pares antitéticos entre sí, mostrando una imagen de composición dada por oposiciones (vv. 1-7):

*Son luce ed ombra: angelica  
farfalla o verme immondo,  
sono un caduto ch'èrubo  
dannato a errar sul mondo,  
o un demone che sale,  
affaticando l'ale,  
verso un lontano ciel.*

Soy luces y sombra: angelical  
mariposa o gusano inmundado,  
soy un caído querubín  
condenado a errar en el mundo,  
o un demonio que sube,  
agitando las alas,  
hacia un lejano cielo.

(Carnero, 2010, p. 189)

Del mismo modo retoma estas antítesis para explicar un estado de sensaciones contrarias internas a partir del uso del par *angelo-demone* (vv. 8-14). Sin embargo, la composición de contrarios provoca en el Yo poético la sensación de placer ante este panorama. El principio dualista se presenta, así, en las estrofas que, a través de la anáfora “he aquí” (“Ecco”), reafirma el germen de este principio de opuestos: un estado de ebriedad en el poeta y la manifestación de los opuestos como punto de partida de dicho estado (vv. 15-18), la alegría que provoca una mueca de dolor por fuera y un “corazón ensanchado” (vv. 19-21). El motor de la escritura de este sujeto enunciador lírico está impulsado por ese torbellino de sentimientos, nuevamente la *noia* o el tedio, cuyas antítesis presentadas en el texto conforman una clara unión, resolviendo los contrarios (vv. 22-28):

*Ecco perché nell'intime  
cogitazioni io sento  
la bestemmia dell'angelo 10  
che irride al suo tormento,  
o l'umile orazione  
dell'esule dimone  
che riede a Dio, fedel.  
Ecco perché m'affascina 15  
l'ebbrezza di due canti,  
ecco perché mi lacera  
l'angoscia di due pianti,  
ecco perché il sorriso  
che mi contorce il viso 20  
o che m'allarga il cuor.  
Ecco perché la torbida  
ridda de' miei pensieri,  
or mansueti e rosei,  
or violenti e neri: 25  
ecco perché, con sombrío  
tedio, avvicendo il metro  
de' carmi animator.*

(Carnero, 2010, pp. 189-190).

He aquí porqué en los íntimos  
pensamientos siento  
la blasfemia del ángel  
que se mofa de su tormento,  
o la humilde oración  
del exiliado demonio  
que retorna a Dios, fiel.  
He aquí porqué me fascina  
la embriaguez de dos cantos,  
he aquí porqué me lacera  
la angustia de dos llantos,  
he aquí porque la sonrisa  
que me tuerce el rostro  
o que ensancha el corazón.  
He aquí porqué el turbio  
vaivén<sup>6</sup> de mis pensamientos,  
ya dóciles y puros,  
ya violentos y negros;  
he aquí porqué, con sombrío  
tedio, altero el metro  
de versos creador<sup>7</sup>.

Nuevamente aparece la *noia* como eje articulador de la poética *scapi-gliata*, basado en el sentimiento motivado por la crisis de este grupo de escritores. Al mismo tiempo, la figura del poeta (en el poema estaría representado en un Yo colectivo) es producto de un creador (el genio, v. 32) bajo la figura alquímica del homúnculo. Esto da lugar a considerar el inicio de una rebeldía y conciencia que generan algo nuevo, sin dejar de lado una tradición anterior:

*O creature fragili  
dal genio onnipossente! 30  
forse noi siam l'homunculus  
d'un chimico demente,  
forse di fango e foco  
per ozioso gioco  
un buio Iddio ci fé 35  
e ci scagliò sull'umida  
gleba che c'incatena,  
poi dal suo ciel guatandoci  
rise alla pazza scena,  
e un dì a distrar la noia 40  
della sua lunga gioia  
ci schiaccerà col piè.*

(Carnero, 2010, p. 190).

¡Oh criaturas frágiles  
del genio omniposeedor!  
Quizás somos el homúnculo  
de un científico demente,  
quizás de barro y fuego,  
por ocioso juego,  
un oscuro dios nos hizo  
y nos arrojó sobre húmedo  
suelo que nos encadena,  
luego en su cielo acechándonos  
se rió de la loca escena,  
y un día, al distender el tedio  
de su larga alegría,  
nos aplastará con el pie.

<sup>6</sup> En italiano, *ridda* significa “movimiento desordenado, agitado, convulsionado (de personas o cosas, incluso abstractas)” (traducido de la *Treccani* y el *TLIO*). Optamos por un equivalente español (*vaivén*) para dar cuenta del flujo de la conciencia como este verso trae a colación a partir del adjetivo *turbio*.

<sup>7</sup> Traducimos la voz *animator* como “creador”, pues el lexema en italiano entiende que se trata de un adjetivo que denota “creatore di anima, di vita”.

La rebeldía provoca un estado de ambivalencia en el poeta como creador: “la interrogación sobre el ambivalente estatus del hombre y el papel que debe cumplir el quehacer poético en el contexto de la oposición de su doble naturaleza, divina y demoníaca” (Pérez Andrés, 2021, p. 46). Si el principio del dualismo y la creación del poeta-homúnculo sirven de puntapié para la escritura literaria, estamos frente a la conformación y posterior sedimentación del discurso de la *Scapigliatura*. La poética dualista discute nuevamente la dicotomía formada por lo Ideal y lo Verdadero (*il Vero*, retomando el texto de Praga) como nociones contrapuestas; sin embargo, en este poema-manifiesto, dicha dicotomía es resuelta al posicionarse en el segundo elemento de la oposición. El Arte, en mayúsculas, es un espacio de creación que reconforta al poeta desde la ilusión (vv. 57-63), produciendo un movimiento espiralado en el Ideal pero que no conoce límites y abre el horizonte creativo (vv. 64-77):

*L'illusìon – libellula  
che bacia i fiorellini  
– l'illusìon – scoiattolo  
che danza in cima i pini 60  
– l'illusìon – fanciulla  
che trama e si trastulla  
colle fibre del cor,  
viene ancora a sorridermi  
nei di più mesti e soli 65  
e mi sospinge l'anima  
ai canti, ai carmi, ai voli;  
e a turbinar m'attira  
nella profonda spira  
dell'estro idèator.  
E sogno un'Arte eterea  
che forse in cielo ha norma,  
franca dai rudi vincoli  
del metro e della forma,  
piena dell'Ideale 75  
che mi fa batter l'ale  
e che seguir non so. (...)*

(Carnero, 2010, pp. 191-192)

La ilusión – libélula  
que besa las florecillas  
- la ilusión – ardilla  
que danza en la cima de los pinos  
- la ilusión – muchacha  
que teje y se divierte  
con las fibras del corazón,  
viene aún a sonreírme  
en los [momentos] más afligidos y solitarios  
y empuja mi alma  
a los cantos, los versos, los vuelos;  
y a dar remolinos me lleva  
en los espirales profundos  
de la creación artística.  
Y sueño un Arte etérea  
que tal vez en el cielo tiene norma,  
libre de los rudos lazos  
del metro y de la forma,  
plena del Ideal  
que me hace batir las alas  
y que continuar no sé. (...)

La dicotomía que se plantea en el texto da cuenta de un contexto extralingüístico que da pie a la conformación discursiva de la estética *scapigliata* desde el dualismo: “...potrebbe essere letto nell’ambito di tale contesto socio-politico... Proprio il volersi ancorare, in modo quasi autograficante e così insistito, ad una situazione di scissione denuncia infatti una «condizione» intellettuale conscia di aver subito un repentino passaggio i status” (Crotti y Ricorda, 1992, p. 3). Lo social pasa a la literatura y genera una respuesta desde la matriz discursiva de la lírica. De este modo la literatura modeliza las prácticas sociales y las codifica en los textos (Cros,

1986), y promueve la conformación de una enunciación propia. Esta última permite indagar en los sentidos del discurso literario en su estructura profunda, cuya base será social e ideológica.

Para finalizar este primer acercamiento, el principio dualista de la *Scapigliatura* se fundamenta en la noción de equilibrio. Este constituye el principal articulador de la poética *scapigliata* y propone como eje en el cual la práctica literaria oscilará constantemente durante sus procesos de producción:

*Questa è la vita! l'ebetè  
vita che c'innamora, 100  
lenta che pare un secolo,  
breve che pare un'ora:  
un agitarsi alterno  
fra paradiso e inferno  
che non s'accheta più! 105  
Come istrion, su cupida  
plebe di rischio ingorda,  
fa pompa d'equilibrio  
sovra una tesa corda,  
tale è l'uman, librato 110  
fra un sogno di peccato  
e un sogno di virtù.*

¡Esta es la vida! ¡La débil  
vida que nos enamora,  
lenta que parece un siglo,  
breve que parece una hora;  
un agitarse alterno  
entre paraíso e infierno  
que nunca se aquieta!  
Como acróbata, sobre [un] ávido  
público del riesgo anhelante,  
demuestra equilibrarse  
sobre una tensa cuerda,  
así es el humano, suspendido  
entre un sueño de pecado  
y un sueño de virtud.

(Carnero, 2010, pp. 192-193)

Estas estrofas finales rematan el poema de Boito y cierran la conformación de la voz *scapigliata*. La elección de términos que construyen los opuestos como “paraíso e infierno”, “sueño de pecado/sueño de virtud”, hallan un equilibrio en esa antítesis retórica. En estos últimos versos prestamos atención a la referencia que hace al ser humano, como metonimia de la humanidad completa, que intenta dar cuenta de un tenso equilibrio. Pero la vida ahora es la materia de creación del poeta, pues como expresan los siguientes versos, aunque genere sentimientos más bien negativos, no ejerce control sobre el devenir artístico: “¡Esta es la vida! ¡La débil/ vida que nos enamora,/ lenta que parece un siglo,/ breve que parece una hora” (vv. 99-102).

## Conclusiones

A modo de cierre, recuperamos dos ideas centrales en torno a las posibilidades de leer la *Scapigliatura* desde su traducción estético-discursiva. La primera reside en que los textos traducidos de Praga y Boito constituyen manifiestos claves para dar cuenta, por un lado, de la estética *scapigliata* (en consonancia con la construcción del poeta *scapigliato*) y, por otro, de la poética basada en el dualismo. Dichos poemas traen a colación las discusiones de este círculo de escritores y dan forma a su propia práctica

literaria. Esta se materializa en los textos de manera que la voz lírica se transforma en discurso y da lugar a proponer como hipótesis de lectura y análisis que la *Scapigliatura* deviene un movimiento propio.

La segunda idea se centra en la consideración de la *noia* como término principal y fundante de esta estética: lingüística y culturalmente mantiene lazos con el *spleen* o el *ennui* de la lírica de Baudelaire y el simbolismo francés, por lo que la traducción al español arroja la posibilidad de encontrar modelos traductológicos a partir de otros autores insertos en este eje que ahora deviene ideograma, si retomamos las afirmaciones de Steiner. Por consiguiente, la *noia* es una categoría propia de la *Scapigliatura* y sostiene la conformación del discurso estético de este movimiento.

Concluimos, entonces, que el grupo de los *scapigliati* parte de su conformación sociodiscursiva como escuela poética, y que a su vez plantea las bases para leer sus demás producciones en el panorama cultural y artístico italiano del *Ottocento*. Esta primera aproximación es solamente un inicio que permitirá abordar y estudiar con mayor detenimiento a los *scapigliati* desde otras aristas. La traducción estética que hemos propuesto nos ha permitido recomponer, de manera panorámica, el barro de la creación, el fango del arte y de la *noia* decimonónica en Italia. Así, moldearemos otras lecturas y perspectivas de estos despeinados escritores, ahora en español.

## Referencias

- Arrighi, C. (1988 [1862]). *La scapigliatura e il 6 febbraio*. Milano: Mursia. Edizione digitale disponibile su: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-r/carlo-righetti/scapigliatura-e-il-6-febbraio-la/>
- Asor Rosa, A. (2009). *Storia europea della letteratura italiana. II: dalla decadenza al Risorgimento*. Torino: Einaudi.
- Avallone, A. (2019). *L'estetica del brutto e il melodramma della Scapigliatura*. [Tesi di dottorato]. Roma: Università della Sapienza.
- Carnero, R. (ed.) (2010). *La poesia scapigliata*. Milán, BUR Rizzoli.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Crotti, I. y Ricorda, R. (1992). Scapigliatura e dintorni. En *Storia letteraria d'Italia – L'Ottocento (a cura di A. Balduino)* (pp. 1-84). Padova: Piccin Nuova Libreria.
- Enciclopedia Treccani* (s/f). <https://www.treccani.it/>
- García de la Banda, F. (1993). Traducción de poesía y traducción poética. En M. Raders y Sevilla Muñoz, J. (Eds.). *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción. 2-6 de abril de 1990* (pp. 115-135). Madrid: Editorial Complutense.

- González Miguel, J. (2001). *Historia de la literatura italiana. II: de la unidad nacional hasta nuestros días*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Luzi, A. (2015). El mito de Baudelaire en Emilio Praga: interferencias poéticas. *Boletín de Literatura Comparada*, (XL), 93-116.  
<https://bdigital.uncu.edu.ar/15115>
- Martínez de Merlo, L. (1997). Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible). *Trans*, (2), 43-53.  
<https://doi.org/10.24310/TRANS.1998.v0i2.2355>
- Nida, E. y Tauber, C. (1986). Capítulo II: Naturaleza de la traducción. En *Traducción: teoría y práctica* (pp. 29-54). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Pérez Andrés, J. (2021). Abecedario scapigliato. Una generación poética en veinte poemas. *Zibaldone. Estudios italianos*, IX(1-2), 44-65.  
<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/20835>
- Rosa, G. (2002). Capítulo II: La Scapigliatura tra romanticismo e positivismo. En *La narrativa degli scapigliati* (pp. 46-77). LiberLiber. Edizione elettronica:  
[https://www.liberliber.eu/mediateca/libri/r/rosa/la\\_narrativa\\_degli\\_scapigliati/pdf/rosa\\_la\\_narrativa\\_degli\\_scapigliati.pdf](https://www.liberliber.eu/mediateca/libri/r/rosa/la_narrativa_degli_scapigliati/pdf/rosa_la_narrativa_degli_scapigliati.pdf)
- Steiner, G. (1991). El Gran Ennui. En *En el castillo de Barba Azul* (pp. 15-44). Barcelona: Gedisa.
- Tesoro della Lingua Italiana delle Origini-TLIO* (s/f). <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>
- Vecce, C. (2009). *Piccola storia della letteratura italiana*. Napoli: Liguori.



# Reescritura de *Seis personajes en busca de un autor* en Experimento Manojó

María Belén Rojas Naser  
Universidad Nacional de Jujuy

*Hablar de reescrituras teatrales implica, en primer lugar, hablar de Teatro Comparado.*  
(Dubatti, 1992)

## Introducción

Este trabajo tiene como finalidad realizar un análisis comparatista desde el enfoque sistémico funcional entre la obra *Seis* de la compañía teatral tucumana Experimento manojó y el clásico europeo de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor*. Es decir, este recorrido no se centrará solo en el texto o en el autor sino en todas sus instancias de producción, comunicación, circulación y recepción. Para su desarrollo teórico se tomarán en consideración la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss y los aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado propuestos por J. Dubatti.

*Experimento Manojó. 20 años de teatro* de Verónica Pérez Luna es, según la propia autora, “un libro interactivo de autoría colectiva acerca de la historia, la estética, la técnica, la perspectiva espectral, etc., de los trabajos teatrales del grupo Manojó de Calles” (Pérez Luna y Pérez Luna, 2016, p. 7). En él se reflexiona sobre cómo desde la práctica teatral grupal han sido capaces de resistir durante 20 años y sostener una teatralidad innovadora. Además, nos brinda reseñas de las obras representadas por el grupo en toda su trayectoria artística dentro de la cual encontramos el drama titulado *Seis*. Este narra la historia de Cecilia, Elizabeth, Guillermo, Pedro, Marta y Santos, quienes se reúnen en un teatro abandonado convocados anónimamente para realizar un casting, pero en la platea se encuentran con público dispuesto a presenciar un quehacer artístico y el deseo de los actores de dar respuesta a sus espectadores los lleva a converger en la puesta en escena de sus dramas personales que se entrecruzan con los personajes de esa familia pirandelliana que busca un autor que cuente su drama. Desde la práctica teatral grupal se sostiene una teatralidad que

debate de manera experimental consigo misma y con su contexto que manifiesta la realidad precaria del teatro independiente en San Miguel de Tucumán, provincia argentina. Su análisis, por ello, resulta importante ya que como postula J. Dubatti:

En este contexto de los estudios teatrales, llamamos reescritura a la intervención teatral (...) sobre un texto-fuente (...) previo, reconocible y declarado, para implementar sobre ella una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. [en la que el espectador también será artífice] (Dubatti, 2018, pág.11).

### **Experimento Manojó**

Manojó de Calles es una compañía teatral independiente nacida a comienzos de los años 90 en San Miguel de Tucumán. En su primer libro interactivo, Verónica Pérez Luna, su fundadora, manifiesta que los grupos Propuesta, Caverna, La Vorágine, Marfil Verde, La Bau-lera y Manojó de Calles no tienen antecedentes en el teatro anterior inmediato y que sus producciones se diseminan en los escenarios tucumanos y del NOA convirtiéndose en referentes del teatro de investigación. Cada miembro de estas compañías tiene en común el hecho de ser los primeros egresados de la carrera universitaria de la UNT. Pérez Luna enfatiza en la importancia de esta educación superior impartida desde 1984, dado que no tarda en hacer chocar el teatro tradicional con uno nuevo vinculado al empirismo del oficio escénico fecundado por un corpus teórico posestructuralista. Este acontecimiento generado desde “la academia” no es menor, ya que son profesores como Gustavo Geirola los que les acercan los textos de Lacan, Kristeva, Derrida y Deleuze, entre otros para romper con la idea de que el papel del actor consiste sobre todo en aprender un texto y lograr que este sea verosímil en escena. Por otra parte, la Universidad insistía en la renovación de la práctica actoral y propició de la mano de Juan Antonio Tríbulo, principal promotor de ese nuevo espacio formativo, una continua actualización de los recursos técnicos a través de “talleres abiertos a la comunidad”. En esos cursos intensivos, los estudiantes se vieron atravesados por las principales corrientes del saber actoral de los años 80: el método stanislavskiano de las acciones físicas en la versión de Raúl Serrano; las técnicas del clown brindadas por Cristina Moreira; los recursos de la narración oral; la metodología de trabajo de Eugenio Barba, traída

por sus discípulos en sus primeras visitas al país y la impronta metodológica, estética y ética dejada por los actores del Odin Teatret. Con respecto a esta formación actoral, José Luis Valenzuela sostiene:

(...) Lo que importa, sin embargo, es cómo Manojó de Calles ha logrado metabolizar esas influencias y elaborar una "cultura de grupo singular, irreproducible, aunque prolífica en descendencia. Pues es claro que la teoría posestructuralista y la práctica de la antropología teatral son en sí mismas estériles: nada intenso y vivo surge de ellas si no son fundidas e infiltradas en los cuerpos a altísimas temperaturas pasionales. (Valenzuela, 2013, pág.8).

Con respecto a Manojó de Calles puede decirse que realizó aportes innovadores en la escena tucumana porque su historia es la de un teatro propio que provocó búsquedas desde lo espacial, lo temporal, lo textual, lo actoral, y que por su continuidad influyó en los cambios de la subjetividad del teatro independiente de su provincia.

José María Risso Nieva (2021) lo define así:

El colectivo "Manojó de Calles" instala su nombre en el panorama teatral de Tucumán desde 1993, bajo la coordinación de Verónica Pérez Luna. Este grupo definió la singularidad de su propuesta, a partir de la recuperación de repertorios culturales ignorados por el medio (v. g. temas y obras de la Antigüedad Clásica), la intervención de espacios no convencionales (v. g. patios, bares y museos) y la participación en encuentros destinados a la promoción del teatro emergente (v. g. "Bienarte Córdoba '93"). "Manojó de Calles", a su vez, protagoniza este movimiento de cambio teatral poniendo en práctica una concepción dramática nueva, atenta tanto al sujeto creador como a las pautas dramáticas. (p. 756).

Este grupo de actores se hicieron conocidos por sus intervenciones urbanas en espacios públicos céntricos y altamente concurridos. Paralelamente produjeron obras inspiradas en el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud, con cuerpos desnudos, sufrimiento físico y un lenguaje surrealista y de vanguardia. En muchos casos, sus obras trabajan con la sensorialidad del espectador: los actores se acercan y caminan entre el público; a quienes en diversas puestas se les ofrece comida; se les dirige directamente la palabra y se los invita a participar de la escena.

La agrupación emprende un incesante proceso de experimentación escénica y asume el proyecto de construir una "estética propia" que problematice el "discurso hegemónico regional" sobre lo teatral (Pérez Luna,

2013). Cabe destacar que esta poética es una de las instancias menos conocidas de la trayectoria grupal y prácticamente carece de abordajes críticos.

Verónica Pérez Luna afirma que “experimentar supone que el arte acepta probar, e incluso equivocarse. Significa oponer la búsqueda de algo nuevo y distinto de la tradición y la convención” (Pérez Luna, 2013, p. 23). Por lo tanto, esta búsqueda deliberada del grupo en torno a obras canónicas europeas constituye una estrategia, en el marco de una vocación experimental, para percibir cómo estos dramas son recepcionados en su contexto sociocultural. Manojó de calles busca en el espectador la producción del sentido y apela a su capacidad para reconocer el hipotexto y este conocimiento previo en el público, le permite al grupo asumir riesgos dramáticos y garantizar la comunicabilidad del espectáculo.

De esta manera, “Manojó de Calles” insta una práctica escénica “alternativa” en el contexto teatral tucumano, retomando un área del pasado ignorada por el medio y ofrece nuevos sentidos en torno al material. No obstante, el grupo se inclina por la herencia canónica desde la recuperación y la transformación operante en su contexto.

Tras lo expuesto sobre esta compañía teatral, puede decirse que en sus prácticas se refleja lo que Jauss denomina fusión de horizonte en la lectura entre las experiencias pasadas y el interés de los lectores, es decir, entre los **horizontes de expectativas** relacionados con el interés planteado directamente en las obras y los **horizontes de experiencia** vinculados con el sentido que genera o agrega el receptor. Existe, por ello, un análisis de la respuesta del receptor, sujeto colectivo, que tiene una participación activa ya que carga en él un bagaje cultural y sociopolítico que le permite resignificar un texto. Por esta razón existirá lo que Jauss llama “negociación” / “oposición” entre la obra y la audiencia.

Así mismo, puede observarse la relación que propone Dubatti sobre la teoría de la Filosofía del Teatro, ya que se establece la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. (Dubatti, 2015, p. 16).

### *Seis*

El texto dramático parte de procedimientos teatrales y meta-teatrales aplicados en *Seis personajes en busca de un autor*; en la que Pirandello propone que los personajes son seres de valor ontológico cuya realidad supera al actor y por lo tanto solo pueden existir en el drama, más allá del actor

e incluso de su posible autor; en el caso de *Seis* se parte casi de su paralelo opuesto: son los actores o la actrices los únicos que hacen posible el teatro, sin ellos no existe la posibilidad de materializar una obra teatral. A partir de esta premisa aparece la inquietud por desafiar la lógica de un teatro que, surgido desde la más pura experimentación pone en suspenso el sentido de lo cultural, la idea del teatro como representación a partir del uso de recursos metaficcionales que llaman la atención sobre su condición de obra de ficción y ponen al descubierto las estrategias de la puesta en escena en el proceso de creación.

Lo primero que presenciamos al concurrir a la representación es el escenario, que se muestra despojado de escenografía, apenas puede verse un perchero con ropa calificada de utilería. A él acuden los actores a un casting. El espacio de los espectadores (realidad extraliteraria) se confunde con el de la ficción, pues los distintos personajes se mueven por la sala, la traspasan hasta llegar al escenario, así la sala del público se transmuta en escenario y el punto de vista del espectador se modifica. Por este motivo, vemos que la estructura no descansa sobre el relato sino sobre la acción que construye vínculos en el aquí y ahora a partir de pactos culturales previos. Puede notarse que todo el material escénico fue elaborado desde dinámicas físicas de entrega y riesgo con los compañeros y con el espectador; además se distingue un gran mecanismo de improvisación que les permite sostenerse en situación de actuación improvisada sin estructura fija. El texto verbal tampoco es fijo, sino que se reactualiza en cada función a partir de hitos consensuados y de la respuesta del público.

En este primer momento de la obra los actores descubren que asistieron a un casting sin convocante por lo que no había en el lugar quien pudiera entrevistarlos, situación por la cual resulta oportuno el uso de otro recurso del metateatro que se manifiesta a partir de la **referencia al teatro**, ya que pone en voz de sus personajes sus ideas sobre el teatro y la representación, para opinar, ironizar y criticar sobre los mitos teatrales tales como el carácter problemático de los productores, los castings “sábanas”, los acuerdos políticos en la cultura, los obstáculos para los actores y el teatro independiente, etc. En esta primera instancia es importante recordar lo que J. Dubatti expone en sus “Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de ‘adaptación teatral’ ya que en esta representación puede verse con claridad que el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar y abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes, zonas y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales – en plural–. El ensayista insiste en que dentro de un mismo teatro nacional

conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). (Dubatti, 2018, p. 8).

Tras el recorrido por todas las zonas del teatro y su decepción por la cita fantasma, los personajes se disponen a exhibir sus capacidades actoriales para que ante la ausencia del productor sean sus compañeros quienes les den su aprobación, pero en estas representaciones ellos mismos empiezan a confundir realidad y ficción ya que en distintas ocasiones se preguntan si sus relatos son verdaderos o no debido a la emoción que contienen, es por ello que luego se dirigen al público para contarles sobre su intimidad y se interesan en conocer también la vida de los espectadores y sobre todo la voluntad que los llevó hacia el teatro. No hay en este estado de pulsión un sujeto confrontado a un objeto estable, la confrontación que se busca es la del deseo con el deseo del otro.

Un choque de deseos, eso es la teatralidad en estas representaciones ¿qué desea el otro de las obras teatrales? Con respecto a esto Pérez Luna afirma que ni el actor, ni el espectador saben lo que el otro desea, sin embargo, cuando las miradas se cruzan en un instante puro, las máscaras caen y la angustia del actor se transforma en emoción: un descubrimiento que toma una forma inestable y fugaz, pero con una intensidad de verdad que pocas veces se alcanza en la vida cotidiana.

En este momento de la obra, la práctica teatral intenta indagar, reflexionar, evidenciar la puesta en escena, buscar reacción de los actores y espectadores, y las internas del medio del espectáculo quedan al descubierto. Se fijan los límites entre los actores y espectadores para alejar los roles y volver a delimitar la función de cada uno, con lo que **el juego de las partes**, artilugio metateatral establecido hasta ese momento, queda concluido.

Resulta conveniente detenernos aquí para resaltar el hecho de que la puesta propone una relocalización de la acción, sustituyendo el contexto de la obra original por una ambientación situada en San Miguel de Tucumán, Argentina. En la improvisación teatral, el cuerpo y la voz se construyen sobre ciertas reglas que contienen al juego, pero al mismo tiempo generan un material nuevo que no ha sido producido sino en la tridimensionalidad del espacio escénico. La directora vincula la improvisación con una posición política. Este punto es muy relevante, puesto que pone al descubierto que “el hacer” mismo es lo que se quiere transmitir. La improvisación aparece como el dispositivo más adecuado para incorporar también a los espectadores como artesanos de la obra. Para ello, los actores interactúan insistentemente con el público, por lo que aquí aparece la observación social del contexto tucumano, su lenguaje y los nuevos receptores de esta reescritura.

Después de esta escena, los actores dejan de mirar a los espectadores como pares y se centran en su espacio escenográfico, en ese instante empieza a sonar un tango instrumental que los predispone a bailar, luego la danza es acompañada por una iluminación de colores rojos y azules que generan un clima intenso que parece crear confusión en los personajes y los impulsa a desnudarse unos a otros, a encontrarse en el roce de sus cuerpos. Lo que nace de esto es lo que Pérez Luna llama pulsión y es simplemente el hecho de estar vivos en la escena. En la puesta se refleja una teatralidad animal: la danza, las luces; los cuerpos desnudos voluptuosos y abiertos; la belleza violenta al punto del esplendor, el contagio, la sacudida, la dificultad de la mirada, los obstáculos del sentido. Un laboratorio de expectación en el que el producto obra se construye en el acontecimiento.

La tristeza luego del desnudo se relaciona con la pérdida de la libertad, la teatralidad se manifiesta más sensorial, mientras los personajes se van vaciando de personalidad aparecen de otra manera la música y las luces, ahora más sombrías para dar paso a la purificación de los personajes a través del agua que aparece para anunciar el fluir de una “vida nueva”. El desnudo corporal es el despojo simbólico del ser y el tener, es perder la identidad social y personal como para luego poder encarnar un personaje literario. Desustancializados, los actores se acercan al perchero y toman prendas que apenas los cubren y solo sirven para caracterizarse, ya que los cuerpos siguen expuestos. Esta exhibición de la personificación y el momento de mimesis refuerza la idea de actuación, imitación, pues separa el ser del parecer, y el espectador ve descubierta la ficción en dos niveles, la de los personajes y la de la obra misma. Este vínculo se intensifica porque los personajes que descansaban en los materiales de utilería necesitan de los actores para vivir y estos deseosos de representarlo se exorcizan de la realidad para involucrarse en una vida literaria, y responder a la voluntad de los espectadores.

En esta escena también el papel de los actores es fundamental para alcanzar la pretendida realidad en el escenario; son ellos los que en mayor o menor medida se apropian de los personajes, les dan vida. Por esta razón nos encontramos con un hombre vestido con una chaqueta negra que solo cubría su espalda, de aire y de ojos resentidos; a una pobre mujer con vestido de luto que ocupaba el centro del escenario y manifestaba con el rito de su rostro un dolor cruel y desbordado, simultáneamente los hermanos recorrían el lugar entre juegos, angustia y desamparo, un niño de poco más de diez; a una muchacha atrevida, también semidesnuda, pero con mirada incisiva dirigida contra aquel viejo angustiado, la madre y un veinteañero que permanecía aparte y ensimismado, como si despreciara a todos.

De esta manera la historia empieza a contarse, los personajes se diluyen en un tipo y al representar a los marginales carecen de voz, son incapaces de emitir siquiera una palabra poniendo de manifiesto el teatro del absurdo al denunciar la imposibilidad del lenguaje para la comunicación, angustia de la condición humana que va hacia la nada. Una actuación que la directora teatral dispone en los bordes, en esa zona fronteriza donde lo autorreferencial no es algo que dijo sobre mí sino lo que a través de mi cuerpo se rebela: lo otro, el fantasma de cada uno, lo indecible, lo innumerable, lo oscuro de la historia, la perversión, la depresión, la enfermedad, la impotencia y todas las sombras morales.

Este desnudo de miserias humanas, sin duda responde además a una técnica propuesta por el Teatro de la crueldad que permite al espectador exponerse a la actividad del desarrollo de la representación, para ello no es válida la utilización del texto lingüístico sino la gestualidad y todo el discurso escénico. Estos recursos buscan generar una nueva catarsis, liberando al espectador del imperio del pensamiento discursivo y lógico.

La historia se entiende a pesar de la omisión del habla y el desenlace se desata con la furia trágica de estos espíritus atormentados que solo se encuentran en la violencia hasta terminar en la muerte de la niña y el joven. En este momento se propone un teatro experimental que pone en evidencia un escepticismo, el pesimismo y la desesperanza de la sociedad, terminando sus destinos en muerte, frustración, fracaso y depresión. La impotencia de los personajes para cambiar el curso de las acciones se manifiesta con otro desnudo metateatral ya que a partir de la técnica de mimo un personaje muestra con desesperación el intento de huir de esta escena trágica que ya no cree poder tolerar, esta impotencia intenta demostrar que todos son títeres de un mundo que no rigen. Sin embargo, y pese a cualquier poder teatral dado por los autores, productores, espectadores, quienes deciden la resucitación de la niña son los actores que manifiestan y dejan en claro lo ficcional, develan la inestabilidad entre realidad y ficción, y expresan que esa construcción depende de ellos hasta final.

A lo largo de la obra puede verse claramente que se plantea que la base del teatro está en el actor, y en el drama pirandelliano, esa base está en el texto y, más aún, en los personajes donde, se supone, radica la «verdad suprema». Frente a eso, se sostiene que esa verdad está en el actor, que es quien va generando lo que pasa minuto a minuto, apelando a lo espontáneo y a un presente constante frente a sus propias estrategias para construir la escena; ésa es la gran apuesta de este texto, porque el desafío lo lleva siempre el actor para crear una dramaturgia propia, muy minuciosa y frágil en su espontaneidad. El desafío está en poder seguir acompañando el hilo de esa dramaturgia que se va creando en la escena. Por

esta razón, es necesario atender a una teatralidad que debata permanentemente consigo misma y su contexto, y que intente descubrir al teatro y señalar su artificio a partir de sus desnudos.

Tras conocer el desarrollo de la puesta, podemos notar que la poética grupal incluye el clásico de Pirandello, pero lo absorbe y lo transforma en una nueva obra que rompe su unidad y multiplica las líneas dramáticas quebrando el relato y transmutando el inicio y el desenlace del argumento "fuente". Existe en esta reescritura un uso de diferentes recursos escénicos que juegan un rol muy importante en el proceso de resignificación del sentido. La ambientación musical generada a partir del tango nos instala en nuestro país y situados en este espacio provoca los desnudos, la actuación vacía de voz y el dolor expresado a partir de los cuerpos. Todos estos artilugios podrían señalar que en este espacio y tiempo los protagonistas padecían una violencia mayor que la que sufrían los personajes pirandellianos. Esta familia sufre de manera más brutal el sistema capitalista; sin embargo, deciden despojarse de sus ropajes que podrían representar el régimen que los somete, aunque esto los vulnera aún más. Ellos padecen la injusticia social, el desamparo y aunque no posean palabras aún manifiestan con sus cuerpos la impotencia de sentirse incapaces de salvarse. En esta instancia, antecedida por una transformación que se va desarrollando entre artilugios como la música, el uso de la iluminación y la presencia del agua, puede resultar interesante ver que finalmente comprenden que pueden romper con ese dominio y cambiar su historia, y es en este último momento en el que se altera totalmente la obra clásica y se carga de una nueva mirada sobre el hombre y la mujer latinoamericana que tras deconstruirse asume una lucha para recuperar su voz, volverse artífice de su destino y constructor permanente de su identidad.

Esta premisa nos lleva a pensar en el teatro como acontecimiento, teoría planteada por Jorge Dubatti, ya que esta puesta nos invita a detenernos para observar cómo a partir de una obra europea reconocible desde el inicio de la representación, todos los actores del convivio teatral deconstruimos el texto previo, ya que este va adquiriendo nuevas significaciones sobre el tema propuesto: "las relaciones de poder". El espectador se incorpora en el acontecimiento poético a partir de mecanismos de participación, del habla tucumana, su realidad sociopolítica y el trabajo que lo suman al cuerpo poético. En este convivio, el teatro se convierte en un lugar para vivir y se ajusta a la cultura viviente, de esta manera la poiesis no solo se mira u observa, sino que se vive desde una experiencia territorializada y afectada por sus memorias y el presente que lo atraviesa y le permite generar nuevos sentidos constructores de identidad (2008, pág.128-130).

Según Stuart Hall, estos son recursos de resistencia y de identidad con los cuales se confrontan los caminos fragmentados y patológicos en los

que la experiencia ha sido reconstruida dentro de los regímenes dominantes de la representación de Occidente. Sin embargo, este pensador señala que también existe en estas prácticas una segunda visión de la identidad cultural, relacionada con la anterior, aunque diferente. Esta admite tanto similitudes como puntos críticos de diferencia profunda y significativa que constituyen “eso que realmente somos”; o más bien “en lo que nos hemos convertido” puesto que la historia ha intervenido en nosotros. No podemos hablar, entonces, sobre “una experiencia, una identidad”, sin aceptar el otro lado: las rupturas y discontinuidades que constituyen precisamente la “singularidad”. En este segundo sentido, la identidad cultural es un asunto de “llegar a ser” así como de “ser”. (Hall, 2003, p. 352). Frente a este posicionamiento, es interesante notar que el teatro como la identidad pertenecen tanto al futuro como al pasado, no poseen una existencia estable, trascienden el lugar, el tiempo, la historia y la cultura porque se actualizan y reconstruyen al hallarse sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder.

Así, podemos distinguir dos tipos fundamentales de lo que J. Dubatti llama:

territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y de las que se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica. (Dubatti, 2018, p. 9).

## Conclusión

Tras lo abordado a lo largo del presente trabajo, resulta propicio parafrasear a Dubatti y afirmar que esta obra es Pirandello y al mismo tiempo no lo es, ya que se introducen los conceptos de territorialidad más abarcales que los de lo nacional, internacional y supranacional. Las decisiones escénicas y la representación dada por la experimentación que se corresponden con una concepción activa del rol del público, nos permitieron hacer un estudio de la recepción, prestar atención a la presencia de un texto canónico en los teatros argentinos, su producción, su mediación y circulación atendiendo al proceso de asignación de sentido. En todas las instancias debió destacarse el trabajo de interpretación por parte de los creadores, compañía teatral Manojó de Calles, en primera instancia y posteriormente, a la interpretación que le otorgaba el espectador. En ambas situaciones se propició el autoconocimiento que nos permitió reflexionar sobre la propia identidad del teatro tucumano y argentino a partir de una

reescritura que pretende mostrar la diferencia a partir del diálogo con el otro texto que da como resultado una lectura vinculada al comparatismo contrastivo. Este tipo de estudio, además, nos brindó la posibilidad de observar una operación de desvío y fuga al realizar un enfoque que pone énfasis en cómo se percibe y/o resignifica un texto en diferentes épocas, cultura, contextos y medios literarios. Así mismo, demostró como las reescrituras favorecen los fenómenos de empoderamiento cultural, apropiación y resignificación, transculturación y antropofagia simbólica desde otra territorialidad que se muestra empoderada y dispuesta a crear una nueva identidad.

## Referencias

- Dubatti, J. (2012). El teatro como acontecimiento. *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godor, pp. 35-58.
- Dubatti, J. (2015). Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y corolarios. *Artes. La revista*, 11 (18), pp. 9-33.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24320>
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9, 44-54.  
[http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artesescenicass9\\_5.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artesescenicass9_5.pdf)
- Dubatti, J. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral. Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad*, 9 (14), pp. 1-26.  
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4459>
- Broitman, A. I. (2015). *La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales* [ponencia]. III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación. Buenos Aires, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.  
<http://jornadasedicion.org/iii-jornadas-de-investigacion-en-edicion-actas/>
- Hall, S. y Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Jauss, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J. A. Mayoral (Comp.), *Estética de la recepción*. Arco/Libros, S. L.
- Pérez Luna, V. (2013). *Experimento Manojó: 20 años de teatro*. Grupo editor Como un ají.  
<https://issuu.com/grupoeitorcomounaji>

- Pérez Luna, V. (2016). *Se dice de mí (teorías, mitos, relatos, ficciones y mentiras sobre Manojó de Calles)*. Grupo editor Como un ají.  
[https://issuu.com/alejandrogil-argentina/docs/se\\_dice\\_de\\_mi\\_-\\_manojó\\_de\\_calles\\_-\\_parte\\_1](https://issuu.com/alejandrogil-argentina/docs/se_dice_de_mi_-_manojó_de_calles_-_parte_1)
- Quintana, M. (2013). Las fronteras entre teatro y vida en *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello. En Blanco, M. S. (comp.) *De máscaras y espejos. A propósito del metateatro europeo*. (1ª ed.). Universidad Nacional de Jujuy. EdiUnju.
- Restrepo, E. (2014). Sujeto e identidad. En E. Restrepo (Coord.), *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones* (pp. 97-118). CLACSO.  
<https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/39>
- Risso Nieva, J. M. (2019). El lamento de Ariadna: entre el esperpento y la fiesta. Transiciones poéticas del grupo teatral Manojó de Calles. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (21), pp. 202-215.  
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27709>
- Risso Nieva, J. M. (2021). Entre el afianzamiento académico y la apertura al mundo: el grupo “Manojó de Calles” y el experimento teatral. *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, (80), pp. 754-775.  
[http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/80/754\\_775\\_2021b.pdf](http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/80/754_775_2021b.pdf)
- Valenzuela, J.L. (2013). Desear en público. En V. Pérez Luna, *Experimento Manojó: 20 años de teatro* (pp. 7-9). Grupo editor Como un ají.  
[https://issuu.com/grupoeditorcomounaji/docs/experimento\\_manojó\\_ed\\_2013\\_digi](https://issuu.com/grupoeditorcomounaji/docs/experimento_manojó_ed_2013_digi)
- Villegas, S. (2016). Resplandece hasta encandilar. En V. Pérez Luna, *Se dice de mí (teorías, mitos, relatos, ficciones y mentiras sobre Manojó de Calles)*, (pp. 66-67). Grupo editor Como un ají.  
[https://issuu.com/alejandrogil-argentina/docs/se\\_dice\\_de\\_mi\\_-\\_manojó\\_de\\_calles\\_-\\_parte\\_1](https://issuu.com/alejandrogil-argentina/docs/se_dice_de_mi_-_manojó_de_calles_-_parte_1)

# *Novecento*, de Alessandro Baricco

## Cuestión de géneros

Liliana Scalia  
Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de San Juan

*“El conocimiento del género es importantísimo porque implica un modo de representación a partir de ciertas convenciones que funcionan y operan en la construcción e interpretación de un texto”*

Gérard Genette (1993)

### Un texto inclasificable

En el año 1994, Alessandro Baricco escribe el monólogo teatral que titula *Novecento*<sup>1</sup>. En declaraciones propias, el autor confiesa que hizo este texto para un actor y un director específicos. Podemos suponer entonces que, durante el proceso de escritura, el texto fue construido por el dramaturgo como “la transcripción de un drama, es decir, de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral efectivo”<sup>2</sup> (García Barrientos, 2011, p. 25). El texto fue puesto en escena, por primera vez, en un festival de teatro ese mismo año. La descripción de este contexto de enunciación y de circulación de la obra se encuentra colocada como breve prólogo en algunas de sus ediciones. Estos datos confirmarían la pertenencia del texto a un género literario teatral, sin embargo, en esa misma confesión acerca de la intención comunicativa que motivó la escritura y el espectáculo, el mismo escritor pone en duda la posible clasificación de su obra.

Escribí este texto para un autor, Eugenio Allegri, y un director, Gabriele Vacis<sup>3</sup>. Con él montaron un espectáculo que se estrenó en el festival de Asti en julio del presente año. No sé

---

<sup>1</sup> La lectura se realizó sobre la versión digital (formato EPUB) de Baricco, A. (2006 [1994]) *Novecento*. Ed. Anagrama.

<sup>2</sup> En *Resumen del método*, García Barrientos introduce esta definición de texto dramático para argumentar la posibilidad de trabajar el texto escrito desde la modalidad dramática, sin necesidad de depender de la representación teatral.

<sup>3</sup> Gabriele Vacis volverá a poner la obra en escena, en 2003. Posteriormente, Giuseppe Tornatore dirigirá la película *La leggenda del pianista sull'oceano*, de 1998, basada en el texto de Baricco.

si esto es suficiente para decir que he escrito un texto teatral, pero lo dudo. Ahora que lo veo en forma de libro, me parece sobre todo un texto que se mantiene en vilo entre una auténtica puesta en escena y un relato para leer en voz alta. No creo que exista un nombre para textos de esta clase. De todos modos, poco importa. A mí me parece una historia hermosa que valía la pena contar. Y me gusta pensar que alguien la leerá. (Baricco, 1994, p. 1)

Junto a la vacilación, Baricco resta importancia a la posibilidad de clasificar su texto dentro de un género literario canónico. Por el contrario, prioriza la intención de compartir una historia y demuestra su desinterés sobre las formas de representación de la misma. Sin embargo, podríamos decir que su discurso es paradójico porque cuando hace explícita su duda sobre la imposibilidad de clasificarlo está desafiando a los lectores a colocarle nombre al género; además, cuando se refiere al texto como una mezcla genérica entre lo narrativo y teatral está aludiendo indirectamente a que nada puede crearse de la nada ya que lo hace a partir de la mutación de lo tradicional. Al respecto, Tania Franco Carvalhal (1996) sostiene que:

(...) las nuevas nociones sobre la productividad de los textos literarios comprometen la también "vieja" concepción de originalidad. Más allá de eso, la tradición ya no puede más ser vista como un fluir natural y lineal (la terminología básica del estudio clásico de fuentes daba a entender tal noción al emplear las expresiones "imágenes acuáticas y fluidas, corrientes, vertientes"). Al contrario, la tradición se construye menos sobre las continuidades (la reproducción de lo "mismo") que sobre las rupturas, los desvíos de las diferencias (1996, p.71).

Por todo lo dicho anteriormente y de acuerdo con los géneros discursivos establecidos en el ámbito tradicional de la literatura, podemos sostener que *Novecento* es, sin dudas, un caso individual que genera incertidumbre a la hora de clasificarlo. Esta característica que lo complejiza se convierte en una clave generadora de sentidos. El presente trabajo intentará describir dicha complejidad y, a la vez, proponer una posible construcción interpretativa sobre la experiencia estética que el género mutado propone al lector.

Atender a las continuidades y rupturas del texto nos ubica indiscutiblemente en una perspectiva metodológica comparatista que pondrá en tensión la necesaria tradición genérica (construida sobre los principios aristotélicos que reglan in-conscientemente el campo intelectual de escri-

tores y lectores), con la deliberada pretensión de hibridismo. Este recorrido de análisis nos obliga, por un lado, a analizar qué rasgos estables de los géneros literarios instituidos en el canon se reconocen en el texto y, por otro, qué es lo que particulariza este texto que lo hace “inclasificable”. Esta diferencia es fundamental porque es la que establece una ruptura con el orden de las cosas y es la que posibilita una línea de fuga creadora.

Es importante aclarar que el análisis genérico no es una simple cuestión descriptiva textual, ya que involucra simultáneamente al autor, al texto, al lector, juntamente con la conformación del canon, el campo intelectual y la tradición literaria. Como dijimos anteriormente, el autor construye su obra atendiendo a un doble mecanismo: “un texto no es tan solo el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esta combinatoria” (Todorov, 1981, p.6). Dichas decisiones estilísticas establecen un pacto de lectura al que el lector deberá corresponder y orientan su experiencia de recepción. Por lo tanto, la decisión genérica involucra tanto el acto de escritura como el de lectura porque sabemos que, en los textos artísticos, la construcción de posibles sentidos no depende solo de lo que dicen, sino fundamentalmente de cómo lo dicen.

### **Características genéricas reconocibles**

*Novecento* se construye sobre la base de los dos géneros aristotélicos de representación: dramático y narrativo, lo cual le otorga un carácter híbrido.

A continuación, se describirán los aspectos bimodales que posee el texto en análisis. Para esto se emplearán las propuestas narratológicas y dramatológicas de Gérard Genette y de García Barrientos, respectivamente.

#### ***Aspectos dramáticos del texto***

Con el objeto de analizar e interpretar el modo de representar las acciones a través del género dramático se utilizará el método dramatológico de García Barrientos<sup>4</sup>. Dicho método parte de la distinción central - propuesta en la *Poética* de Aristóteles- acerca de la existencia de dos modos de mimesis o imitación de acciones: el diegético y el dramático. La diferencia radica en que el modo diegético es mediado por la voz de un narrador, mientras que el dramático es el modo inmediato (sin mediación) en

---

<sup>4</sup> El resumen del método se encuentra disponible en el primer capítulo del libro *Análisis de la dramaturgia cubana actual* que el crítico literario español dirige.

donde el mundo ficticio se ofrece en presencia y en presente ante los ojos del espectador.

De acuerdo con esta particularidad, el drama posee tres planos: diegético (perteneciente a la fábula), escénico (perteneciente a la escenificación) y dramático (perteneciente a la relación entre los dos planos anteriores), de tal manera que el drama es fábula escenificada.

García Barrientos parte del concepto de drama como lo teatralmente representado, es decir, pone el foco en su posibilidad de escenificación. Es importante señalar que el método que propone no depende del hecho teatral, sino que considera al texto dramático como su transcripción lingüística. En otras palabras, considera que la producción del texto deviene de la representación imaginada de una historia mostrada a través de actores, en un escenario y frente a un público.

A partir de estos supuestos propone un método de análisis e interpretación inspirado en los modelos narratológicos de Gérard Genette. Si bien su posición inicial era apasionadamente escenocentrista frente al texto-centrismo, ha matizado su posición con una mirada más integradora, aceptando que la obra dramática (escrita) tiene la impronta de la finalidad escénica y que a través de su lectura se tiene acceso al universo representado.

Otro aspecto importante de esta teoría es que considera que el objeto (la fábula o historia) es común al modo narrativo y dramático, por lo tanto, comparten personajes, discursos, tiempo, acciones, pero las diferencias entre el modo teatral y narrativo residen en la forma de presentar tales objetos. Mientras que el drama muestra una conciencia desde los acontecimientos, la narración cuenta acontecimientos desde una conciencia.

En síntesis, la dramaturgia, es decir la teoría del modo dramático de representar mundos imaginarios o ficticios – al igual que la narratología – posee un carácter modal, no temático. A fin de describir dicho carácter, la teoría presenta con exhaustividad una serie de categorías y herramientas aplicables al análisis de los textos. Es importante destacar que no se aplican todas para el análisis de un texto, sino que se eligen de acuerdo con los requerimientos y características peculiares del mismo.

Para abordar y organizar la descripción del texto *Novecento*, se recurrirá solo a la aplicación de dos categorías por considerarse fundamentales para la argumentación de este trabajo.

Una de ellas es la categoría denominada “**Grado de (re)presentación**”. Se entiende por tal al grado de presencia déctica de cualquier elemento. Es una categoría exclusiva del modo dramático y afecta por igual a las acciones, al tiempo, al espacio y a los personajes. Permite distinguir los

elementos que se encuentran escenificados, visibles o patentes de los meramente aludidos o ausentes y, en un grado intermedio, de los sugeridos o latentes, o sea, invisibles pero presentes.

**Tabla 1**

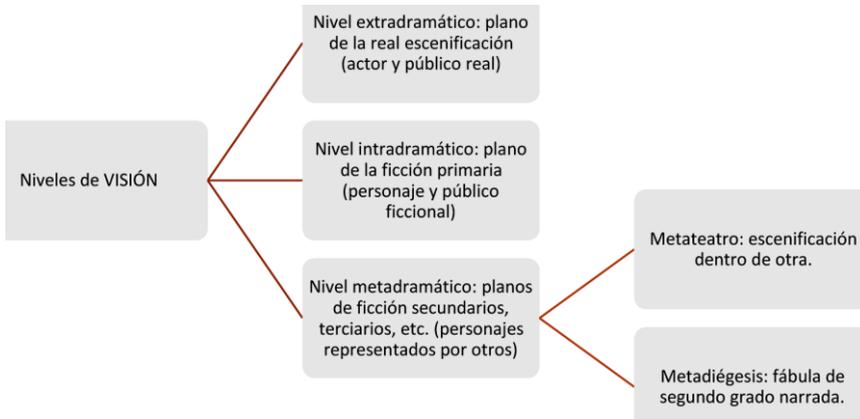
Elementos	Grados de representación		
Acciones	Escenificadas, visibles y patentes	Sugeridas o latentes	Aludidas o ausentes
Tiempo	Escenificado y patente	Sugerido o latente (elipsis, partes escamoteadas u ocultas del tiempo de la acción)	Tiempo ausente o meramente aludido (fuera del tiempo de la acción)
Espacio	Visible o patente	Latente u oculto (contiguo al visible en el escenario)	Ausente o autónomo
Personajes	Visibles, patentes y presentes	Latentes (pueden entrar en cualquier momento)	Ausentes (solo aludidos)

*Nota.* La tabla muestra los posibles grados de representación de cada uno de los elementos dramáticos. Autoría propia.

La otra categoría que se tendrá en cuenta es la de “**Niveles de Visión**”. De acuerdo con esta teoría dramatológica, cabe distinguir en el teatro el nivel extradramático, correspondiente al plano real de la escenificación donde reconocemos al actor, al público y al dramaturgo; el (intra)dramático o plano de la ficción primaria, del personaje representado por el actor; y el metadramático, que abre las posibilidades de planos de ficción secundarios, terciarios, etc., lo que implica personajes representados por otros personajes, esto es, «teatro dentro del teatro» en el grado que sea. Las fronteras entre niveles son lógicamente franqueables. Entre los procedimientos metadieгéticos, de inclusión de unas ficciones en otras, diferencia el **metateatro** (la forma genuina de teatro en el teatro e implica una escenificación con grado de representación patente dentro de otra) de la **metadiégesis** (categoría que excede a la anterior cuando la fábula de segundo grado no llega a representarse ni como teatro ni como drama, sino que es directamente narrada).

Tabla 2

Niveles de representación



Nota. La tabla es un esquema donde se establece la relación inclusiva de los niveles de visión. Autoría propia.

La conjunción de efectos logrados por el tratamiento de ambas categorías hace de *Novecento* un texto dramático muy particular.

Podríamos decir que la fábula de primer grado trata acerca de un personaje llamado Tim Tooney, quien ha sido trompetista y narra una historia a través de la enunciación de un monólogo. Esta sería la síntesis que se muestra en el **nivel intradramático del texto**. Dicha circunstancia comunicativa posee carácter teatral ya que está pensada para ser dicha en un aquí y un ahora, sobre un escenario, frente a un público; por lo tanto, el **nivel extradramático** está sugerido debido a que en escena vemos al actor encarnando al personaje que cuenta a los espectadores una historia.

Ahora bien, la historia que narra el personaje intradramático es la de otro personaje llamado Novecento (que le da título a la obra) y dicha historia se encuentra en un **nivel metadramático**.

Si bien la historia de Novecento es **metadieética**, por momentos se generan metalepsis (deslizamientos entre un nivel y otro) y se actualiza en presencia parte de ese mundo narrado a través de variados lenguajes teatrales, por ejemplo<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Todas las citas ilustrativas están citadas de Baricco, Alessandro. *Novecentos*. Traducción de José Luis Narvaja (2006).

- a través de la música se pone, en escena, el espacio y el tiempo donde acontecen los hechos de Novecento (aunque el narrador se encuentre en el teatro contándonos la historia)

En mi vida hice muchas boludeces, y si me ponen cabeza abajo ya no sale nada de mis bolsillos, también la trompeta la vendí, todo, pero ... aquella historia, no ... aquella no la perdí, está aún aquí, limpia e inexplicable como sólo era la música cuando, en medio del Océano, la tocaba el piano mágico de Danny Boodmann T. D. Lemon Novecientos.

*(El actor se dirige detrás de bambalinas. En audio recomienza la band, por el final. Cuando se apaga el último acorde, el actor vuelve a la escena.)*

Quien lo encontró fue un marinero llamado Danny Boodmann. Lo encontró una mañana cuando todos habían descendido, en Boston, lo encontró en una caja de cartón. Tendría diez días, no más. (p.7)

- por medio de la capacidad histriónica del trompetista se representa el rol de diferentes personajes usando para ello solo el cambio del matiz de la voz y los silencios introductorios a sus palabras:

Ya tenemos músicos, dijo el tipo de la Compañía. Lo sé, y me puse a tocar. Él se quedó mirándome sin que se le moviera un músculo. Esperó a que terminara sin decir una palabra.

Luego me dijo:

“¿Qué cosa es?”

“No lo sé.”

Se le iluminaron los ojos.

“Cuando no se sabe qué cosa es, entonces es jazz.”

Luego hizo una cosa extraña con la boca, tal vez era una sonrisa, tenía un diente de oro justamente aquí, así en el centro que parecía lo hubiera puesto en exposición para venderlo.

“Se vuelven locos por esa música, allá arriba.”(p.3)

- por medio del uso de diversos lenguajes actorales (vestuario, voz, mímica, movimientos) cuando el personaje y narrador trompetista se vuelve actor e interpreta el rol de otros personajes (asume la función del presentador o de Novecento en dos momentos claves que son cuando va a bajar del barco y durante el diálogo final):

*(El actor sale de escena. Comienza una música dixie, muy alegre y sustancialmente idiota. El actor regresa vestido elegantemente de jazzman de piróscapo. De aquí en adelante se comporta como si la band estuviera, físicamente, en escena)*

Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Señoras y Señores ... Mesdames e messieurs, bienvenidos a este barco, a esta ciudad flotante que asemeja en todo y por todo al Titanic, calma, quédense sentados, el señor allá se ha tocado, lo vi, bienvenidos al Océano, a propósito ¿qué hacen aquí? (p.4)

- por medio de la aparición de elementos escenográficos, como cuando aparece el columpio para hacer visible y experimentable el movimiento del barco, entre otros recursos musicales y de efectos de sonido.

No entendía dónde quería llegar, no lo entendía. Yo estaba allí sosteniendo el piano que comenzaba a deslizarse como un enorme jabón negro ... Era una situación de mierda, lo juro, dentro de aquella borrasca hasta el cuello y además aquel loco, sentado sobre el taburete –más que un jabón– y las manos sobre el teclado, quietas.

“Si no subís ahora, no subirás nunca”, dijo el loco sonriendo. (*sube sobre una tramoya, una cosa medio hamaca, medio trapecio*).

“Okay. Mandamos todo a la mierda, ¿okay? Total qué se puede perder, subo, de acuerdo, ya, sobre tu estúpido taburete, ya subí, ¿y ahora?”

“Y ahora no tengas miedo.”

Y se puso a tocar.

(*Comienza una música para piano solo. Es una especie de danza, vals, manso y dulce. La tramoya comienza a pendular y a llevar al actor por el escenario. A medida que el actor avanza en el relato, el movimiento se hace más amplio, hasta tocar las bambalinas*) (p.18)

Por lo descripto y ejemplificado anteriormente podemos decir que la fábula intradramática, de primer grado, es la de un trompetista contando una historia y esa historia es la de Novecento. Mientras narra, el personaje Tim Tooney, por momentos, muestra algunos elementos que componen esa historia de segundo plano o metadramática. Ese juego de alusión y escenificación del relato dentro de la fábula primera, es decir, de visibilización e invisibilización de las acciones, de los personajes, del espacio y del tiempo de la historia narrada por el trompetista, plantea un constante fluir entre metateatro y metadiégesis. Sin embargo, teniendo en cuenta la cantidad de texto escenificado en comparación con el aludido a través de las palabras, podemos sostener que hay más preponderancia en escena de la narración de la historia (metadiégesis) que de su escenificación con grado de representación completo (metateatro).

Los personajes, las acciones, el tiempo y el lugar de la historia de *Novecento* son convocados a escena a través de las palabras, el grado de representación de estos elementos es aludido y el lector espectador debe colaborar con su imaginación para darle forma al relato. Los fragmentos de la historia que son escenificados por el personaje-narrador (a través de la voz, del cambio de vestuario, de la representación actoral de un personaje metadieético) son subsidiarios del relato, funcionan con la intención de actualizar y hacer patente “y darle vida tangible” al posible proceso cognitivo del lector.

Podemos sostener entonces que, de acuerdo con lo “esperable” en un texto teatral, en *Novecento* nos encontramos con la representación del acto mismo de narrar y el acto mismo de leer una historia, más que de mostrarla.

### ***Aspectos narrativos del texto***

Teniendo en cuenta que la descripción del aspecto modal teatral del texto arrojó como resultado el predominio de la metadiégesis, es decir, del relato de una historia a través del monólogo del único personaje del nivel intradramático, podemos abordar su análisis atendiendo a las características narrativas del mismo.

De acuerdo con el marco metodológico planteado, recurriremos a algunas categorías narratológicas planteadas por Gérard Genette. En este caso nos centraremos en la categoría de la Voz ya que es el elemento mediador fundamental del género narrativo. La relación que se entabla entre la voz narradora y la historia (lo que se cuenta) determinará el relato (cómo se cuenta), por lo tanto, intentaremos describir a partir de su discurso cuál es la perspectiva y las características pragmáticas de la enunciación: lugar, tiempo y función que lo mueve a narrar.

En primer lugar, comenzaremos diciendo que el trompetista es la voz mediadora y a través de su perspectiva cuenta la historia de *Novecento*. Es un **narrador homodieético, testigo**, que desde un **nivel extradieético** (que coincide con el nivel intradramático del plano teatral) cuenta la historia del pianista a un público latente. Sabemos que él es su amigo y que en un tiempo posterior recrea la historia desde su perspectiva de admirador.

De él depende la inclusión de otras voces, es a través de su cuerpo y de su voz que se cede la alusión o la recreación de otros personajes. Hay una deliberada representación de la tarea del narrador y de su configuración como memoria que permite la narración. A medida que narra se va desmontando el artificio del acto de relatar. Juega a introducir como ventríloco la voz de otros personajes y reserva solo para algunas ocasiones

especiales el uso de varios lenguajes escénicos que dan cuerpo a la teatralización (desmontando también el juego del teatro)

La **función de este narrador** es múltiple. Posee, por el lugar que ocupa dentro de la historia, una función **testimonial**; sin embargo, las funciones más importantes a las que él mismo alude de manera **rectora**, son la **narrativa** y la **comunicacional**. Su fuerza expresiva está puesta en la necesidad de contar una buena historia a alguien. Motivo que aprendió del personaje central de su historia para quien ese es el verdadero sentido del arte sin importar las reglas que se siguen para ello. Romper las reglas: “a la mierda los reglamentos” (p.14). Este parece ser el lema de Novecento para su vida y su música (en el nivel intradiegético); para Tim, cuando cuenta su historia (en el nivel extradiegético) y para Baricco, en el nivel de enunciación real.

### Posibles interpretaciones

Recapitulando lo analizado anteriormente, podemos sostener que el monólogo teatral *Novecento* es un texto a caballo entre una historia para ser narrada y una obra para ser representada. En consecuencia, su forma presenta una dicotomía y ambivalencia entre el género narrativo y teatral.

La tensión estética que genera este contrapunto se experimenta en las operaciones cooperativas, cognitivas y sensoriales que el lector debe realizar para construir el sentido del texto.

En un primer momento, el lector-espectador se predispone a corresponder a un pacto de lectura dramático ya que este carácter modal es anticipado por la relación que el texto establece a partir de sus paratextos: título, prólogo y acotaciones. El título del texto está acompañado- en muchas ediciones- del subtítulo “monólogo” (terminología teatral), en el interior presenta acotaciones y, además, en el prólogo, el autor aclara su proceso de escritura pensando en el espectáculo. Todos estos mensajes que rodean y conforman el texto reafirman su relación con el género discursivo literario teatral. De acuerdo con Genette, este tipo de relación transtextual denominada paratextualidad es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector (1989, p. 11). Ante esta suma de indicadores, el lector se predispone a encontrar en el texto las características del género teatral, es decir, espera que a través de un esfuerzo de condensación y síntesis el dramaturgo ponga en escena, muestre con acontecimientos y lenguajes visibles, una fábula denominada *Novecento*.

Sin embargo, cuando empieza a desarrollarse la historia, la expectativa empieza a desmoronarse. La fábula de *Novecento* no es la principal, está en un nivel metadiegético y no se muestra todo el tiempo, sino que es

narrada por el actor- personaje- testigo que obliga al espectador a asumir su rol de lector-oyente quien deberá recrear las imágenes mentales que su relato genera. El aspecto modal narrativo de la obra construye un lector activo, partícipe de la construcción. Pero el actor-narrador no lo deja solo, porque de pronto muestra el juego de voces que hace con los personajes de la historia que relata, muestra el cambio de roles, hace patente la ambientación a través de la música para ayudar al lector a completar saberes que se interrelacionarán en la construcción interpretativa.

A medida que se avanza en el proceso de lectura del texto se hace cada vez más evidente la architextualidad establecida con ambos géneros. Aunque, según Genette (1989), este tipo de transtextualidad es más abstracta e implícita para determinar, en el caso particular de *Novecento* se vuelve concreta y explícita. A pesar de que el autor desestima el enfoque genérico este es fundamental porque modaliza y orienta la experiencia de recepción. Así lo aseveraba Beckett en un ensayo sobre Joyce cuando dice que:

La forma, la estructura, el temperamento de una manifestación artística, no puede ser separada de su significado, de su contenido conceptual; simplemente porque la obra artística, considerada como un todo, su significado, lo que en ella se dice, está indisolublemente ligado al modo en que se dice, no se puede decir de otra manera. (citado en Esslin, 1961, p. 32)

Por su parte, Bajtin (1982) también advierte sobre el valor ideológico que posee la forma al compararla con el cristal por donde se nos permite ver lo que el texto contiene. En su libro *Estética de la creación verbal* declara:

(...) en la base de nuestro análisis está la convicción de que toda obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico. En ella se cruzan las fuerzas sociales, vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas. Por eso también un análisis puramente formal ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad, cual un cristal fabricado artificialmente cuyas facetas se construyeron y se pulieron de tal manera que puedan refractar los determinados rayos de las valoraciones sociales, y refractarlos bajo un determinado ángulo. (1982, p.191).

Ahora bien, ¿qué posibles interpretaciones podemos construir a partir de la propuesta deliberadamente híbrida que nos propone Baricco en su texto?

Inmersos en la condición babélica de la lengua podemos decir que leer o comunicarnos con “Otro” (autor de un texto o con el otro construido en

el texto mismo) implica una experiencia de traducción<sup>6</sup> que consiste en desapropiarnos de lo que sabemos o queremos, y - de esta manera- dejar vulnerable nuestra identidad para arriesgarnos a comprender lo diferente que ese otro propone (Steiner, 1980)

De acuerdo con Deleuze (1995), lo relevante de esta postura es lograr asumir la lectura no como remedio que traduce la diferencia al propio lenguaje del lector para construir lo común, sino, por el contrario, propone la lectura como el desafío de pensar y descubrir la diferencia, con el objetivo de hacerla producir. El filósofo francés sostiene que todo texto se construye sobre la base que repite de otros, porque esto le da existencia, pero se singulariza por lo que difiere de lo semejante. Escribir, leer, pensar, construir interpretaciones, sería entonces la capacidad de trazar líneas de encuentro y desencuentro que demuestren el origen y el devenir de los signos y de sus sentidos.

Siguiendo este desafío de escritura-lectura-traducción que Baricco nos propone como lectores-espectadores contemporáneos, podríamos arriesgarnos a decir que un posible propósito de su texto es devolverle el protagonismo al placer de narrar y escuchar juntos una bella historia. Esta finalidad se hace experiencia estética a nivel modal porque, a través de la combinatoria de lo teatral y lo narrativo, permite que todos los participantes de la situación comunicativa nos involucremos y valoremos el acto comunicativo y descubramos los procedimientos puestos en práctica en torno al texto literario.

Baricco construye con *Novecento* un texto que invita a darle vida social y tangible a la comunicación artística en un doble sentido: hace visible las operaciones discursivas y cognitivas del proceso de escritura-lectura que le dan *realidad* a una historia y, al mismo tiempo, hace patente la dimensión social del arte. Propone pensar los textos literarios como objetos culturales que dan cuerpo a mundos posibles que necesitan ser compartidos

---

<sup>6</sup> "La "traducción", entendida en el sentido apropiado, es un segmento especial del arco de la comunicación que todo acto verbal efectivo describe en el interior de una lengua determinada. Cuando están en juego varias lenguas, la traducción planteará problemas innumerables y cuyo tratamiento resulta manifiestamente arduo; pero esos mismos problemas proliferan, aunque disimulados o relegados por la tradición, en el interior de una sola lengua. El modelo "emisor a receptor", que actualiza todo proceso semiológico y semántico, es ontológicamente equivalente al modelo "lengua-fuente, lengua-receptora", empleado en la teoría de la traducción. En ambos esquemas existe "en medio" una operación de desciframiento e interpretación, una sinapsis o una codificación y descodificación. Cuando dos o más lenguas se articulan entre sí los obstáculos serán más considerables y la búsqueda de la inteligibilidad será mucho más calculada. Pero los "caminos del espíritu", para emplear la frase de Dante, son rigurosamente semejantes". (Steiner, 1980, p. 64).

comunitariamente. Se opone así a la representación de la literatura como una práctica comunicativa puramente interna, individual y solitaria.

Al igual que el rito de la tradición oral medieval que reunía a la gente en la plaza pública para compartir historias bellas a través del juglar, Baricco le da vida a Tim Tooney para que nos comparta la de Danny Boodman T. D. Lemon Novecientos.

Este modo de hacer circular las historias de ficción transforma la literatura en un fenómeno multimedial que pone el acento en el valor humano, social y placentero de la experiencia estética compartida. Es una invitación para ir juntos a su encuentro.

Esta propuesta multiplica su valor porque acontece e irrumpe en una cultura que está transformando su forma de conocer y comunicarse. A propósito, en su libro *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación* (Baricco, 2011) el autor y pensador plantea que la revolución tecnológica ha transformado las prácticas de lectura hacia trayectorias superficiales, que surfean en la superficie. El hombre y la mujer actual aprecian los procesos, lo espectacular, lo dinámico, lo que puede compartirse. En este sentido, Baricco no se opone al cambio, sino que lo analiza como un fenómeno que nos atraviesa y, aunque pongamos resistencia, lo hará como en su momento lo hizo la irrupción de la imprenta. Sumergidos en esta transformación, la historia y el relato espectacular de *Novecento* logra captar la atención de los lectores-mutantes y permite recuperar y metamorfosear, una vez más, el valor originario y universal de la literatura.

## Referencias

- Abraham, T. y El Seminario de los Jueves (2006). *La Máquina Deleuze*. Sudamericana.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- Baricco, A. (2006 [1994]) *Novecento*. Ed. Anagrama.
- Baricco, A. (2011). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Ed. Anagrama.
- Deleuze, G. (1995). Repetición y Diferencia. En M. Foucault y G. Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Anagrama.
- Esslin, M. (1996). Samuel Beckett. La búsqueda del yo. En *El teatro del absurdo*. Ed. Seix Barral.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura Comparada*. Ed. Corregidor.
- García Barrientos, J. L. (2011). Resumen del método. En *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. Ed. Alarcos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo orden*. Ed. Taurus.
- Genette, G. (1993). *Nuevo discurso del relato*. Ediciones Cátedra.

- Steiner, G. (1980). Entender es traducir. En *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Du Seuil.

# Índice

	Pág.
<b>Palabras preliminares</b>	
Fernanda Elisa Bravo Herrera y María Soledad Blanco	5
<b>Feminismo(s) y gender studies</b>	
<i>Sobre chongos y taxi boys: de la otredad a la auto-representación.</i> Gabriel Acosta	13
<i>Reflexiones sobre feminismo y comparatismo. ¿Es la crítica literaria feminista inherentemente comparatista?</i> María Soledad Blanco	29
<i>Mujer y poder. De la instigación al silencio cómplice en Macbeth de Shakespeare y La señora Macbeth de Gambaro.</i> Paola Andrea De Spirito	47
<i>Por el camino de las Ofelias.</i> María Fernanda Escudero	61
<i>Representaciones del cuerpo femenino en tres poetas catamarqueñas.</i> Milagros Herrera	73
<i>Amores otros que desvelan. Reescritura de La Durmiente de María Teresa Andruetto e Istvansch.</i> María Elisa Santillán.	97
<b>Viajes, exilios y migraciones</b>	
<i>Lina y Charles Beck-Bernard: Notas de archivo para una historia poco contada.</i> Adriana Crolla	113
<i>Hacia una poética del lenguaje: las fronteras de Diegues y Severo.</i> Víctor Ócalo García	129
<i>El exilio en primera persona en dos escritoras españolas de la generación del 27, María Teresa León y Elena Fortún.</i> Daniela Giraud	143
<i>La memoria del tránsito. La abuela civil española de Andrea Stefanoni como relato de viaje.</i> Adriana Milanese	153

*Los umbrales del viaje. Fronteras literarias en Jujuy: Tizón, Picchetti y Demitrópulos.*  
María Alejandra Nallim 169

*El desexilio: mutaciones de una noción en Mario Benedetti y Sylvia Molloy. Primavera con una esquina rota (1982), Andamios (1996) y El común olvido (2002).*  
Martín Rodríguez 187

*Neocolonialismos, retóricas de viaje y espacios de frontera: una lectura comparada sobre The Purple Land (1885) de Guillermo Enrique Hudson.*  
Celeste Scavino 201

### **Intertextualidades, reescrituras y traducciones**

*La Virgen Cabeza y Slum Virgin: referencias a la cultura argentina y su traducción al inglés.*  
Maira Adaro 217

*Escrituras del silencio. La teoría del iceberg de Ernest Hemingway y el minimalismo de Raymond Carver.*  
Ana Bárcena 227

*Dante Alighieri en la escritura de Jorge Luis Borges.*  
Fernanda Bravo Herrera 243

*La misma pérdida, otras búsquedas. Sobre Telémaco/Subeuropa o El padre ausente (1993) de Marco Antonio de la Parra.*  
Marcela Coll 269

*Fango de noia: traducir la estética scapigliata al español.*  
Augusto González Molina 279

*Reescritura de Seis personajes en busca de un autor en Experimento Manojó.*  
María Belén Rojas Naser 293

*“Novecento, de Alessandro Baricco. Cuestión de géneros” de Liliana Scalia* 305



La expansión y consolidación de los estudios comparados no resultan extrañas, puesto que éstos proporcionan un marco teórico y metodológico acorde a nuestros tiempos, en los que las fronteras entre las artes, los géneros literarios, los países, las disciplinas, se ven resignificadas. Vivimos en un mundo en el que las lenguas, las literaturas y las culturas se entrecruzan, y los estudios comparados brindan las herramientas interpretativas que posibilitan vincular la literatura con otras formas de producción cultural (como el cine, por ejemplo), trascender las fronteras nacionales y regionales, adoptar una perspectiva multicultural, intercultural, interdisciplinaria y global.

Los artículos de este libro abordan una amplia gama de temáticas (siempre asentados epistemológicamente desde el comparatismo), agrupados en tres ejes de lectura, que no son únicos ni restrictivos, pero que permiten apreciar la amplitud y amalgama, simultáneamente, de las Literaturas Comparadas, y comprenden:

1. Feminismo(s) y gender studies;
2. Viajes, exilios y migraciones;
3. Intertextualidades, reescrituras y traducciones.

Con estas tres líneas se abordan las problemáticas vinculadas con la teoría de género y el feminismo declinadas desde la literatura comparada, los contactos culturales y las imágenes del otro (así como las proyecciones identitarias) que se establecen a partir de los múltiples desplazamientos y, finalmente, las diferentes relaciones textuales, discursivas y literarias que permiten concebir los espacios en su capacidad semántica.



**tiraxi**ediciones

ISBN 978-987-8936-11-6



9 789878 936116