

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de
NANCY CALOMARDE

Territorialidades Latinoamericanas.

Ensamblajes de materialidades y
vitalidades en la escritura

Territorialidades Latinoamericanas

Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:
Nancy Calomarde



Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

Territorialidades Latinoamericanas

Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura





Título de la obra: *Lola*

Serie: Adrift in Blue.

Año: 2014

Autor: Nicolas Janowski

Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Candelaria De Olmos Vélez

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Dr. Eduardo Mattio

Secretaría Académica: Dra. María Soledad Boero

Área Educación: Dr. Octavio Falconi Novillo

Área Feminismo Género y Sexualidades: Dra. Maite Rodigou Nocetti

Área Historia: Dra. Griselda Tarragó

Área Letras: Dra. Florencia Ortíz

Área Filosofía: Dra. Paula Hunziker

Área Ciencias Sociales: Dra. Gabriela Lugones

Índice

Prólogo

Hacia la construcción de un dispositivo “trans” para leer territorialidades latinoamericanas

por *Nancy Calomarde*

15

Parte I: Materialidades (archivos, cuerpos, imágenes, fronteras, ciudades, fugas)

35

Gris de archivo. Reterritorialización y modernidad en los álbumes de Gertrudis Gómez de Avellaneda

por *Nancy Calomarde*

37

Territorialidades oníricas, Amazonía y *miragens*

por *Maria Florencia Donadi*

70

La Habana como *entre-lugar*:

Dazra Novak en la ciudad

por *Katia Viera*

86

Estrategias discursivas y territorios fronterizos:

los ensayos de Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra

por *Marcelo Silva Cantoni*

106

Cuerpos en fuga: <i>improductividad y erotismo en la corporalidad indígena</i> por María Fernanda Libro	135
Parte II: Vitalidades (cuerpos, ontologías, tránsitos)	165
El último regreso a la zona saeriana por María Elena Legaz	167
Poder decir, poder vivir. <i>Tramas de insurgencia contemporáneas</i> por Gabriela Cornet	193
Cuerpos y territorios en trance: <i>notas sobre la literatura latinoamericana contemporánea</i> por Cristian Cardozo	228
Itinerario dilemático en Abelardo Castillo: <i>un estudio hermenéutico</i> por Nicolás Santiago Jozami	255
Disputando la nación: <i>Cuti y su literatura negro-brasilera</i> por Julieta Kabalin Campos	279



Prólogo

Hacia la construcción de un dispositivo “trans” para leer territorialidades latinoamericanas

Nancy Calomarde*

En un ensayo de 2017, Raúl Antelo señalaba:

El lugar no es extensivo sino intensivo. Está hecho de tensiones, separaciones, alejamientos, diferencias y diferimentos; por ello se manifiesta a través del ictus o golpe, la diéresis, la síncopa, el trema, el circunflejo. En una palabra, el espacio no es un objeto. (p.2)

Ese carácter intensivo y, en cierta forma, en trance (Andermann, 2018a, p.21) de la territorialidad que el autor de *Critica Acéfala* (2010) está señalando aquí me permite ingresar a un espacio de debates y estudios que, de modo significativo, se ha densificado en los últimos años al punto de configurarse como un terreno de experimentación teórica y crítica y, en un aspecto no menos relevante, como una de las formas del activismo estético-político. Dicho esto, el trabajo con la territorialidad así entendido propone, en su cualidad bifronte de operatoria crítica y performática, librar una contienda epistemológica y poética para la deconstrucción/reinvención de ciertas formas (canónicas) de entender y producir experiencias del espacio desde la literatura y el arte. Las concepciones representacionales de lo espacial que habían predominado en los estudios críticos por décadas -traducidas en nociones tales como paisaje, naturaleza o ambiente- fueron entendidas, en cierto modo, como un telón de fondo de la ficción literaria o como la proyección, introspección o ad-versión de las subjetividades en su contacto con un *afuera*. Del desierto inconmensurable y abierto de *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría a la selva amenazadora de los cuentos de Horacio Quiroga y las apocalípticas derivas de las inundaciones de *Canoa Canoa* (2009) de Wilson Bueno, de las estampas impresionistas como la de “En plena naturaleza” (1901) de Martín Malha-

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades e Instituto de Humanidades, CONICET.-Universidad Nacional de Córdoba.

nancy.calomarde@unc.edu.ar

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

rro a los *Paisagens* (1995) de Adriana Varejão sería posible leer un juego de diferenciaciones entre una subjetividad antropomórfica y una materialidad más o menos espiritualizada, concebida en diversas variaciones imagéticas como el *espíritu de la tierra*. Sin embargo, esos aparatos lectores han expuesto, no solamente sus límites poéticos, políticos y epistemológicos, sino su relativa inoperancia para comprender los urgentes problemas que nos interpelan. Han exhibido, además, otra limitación fundamental, su sesgo antropocentrista, vale decir, la de partir de una perspectiva reductiva no solo en el modo de percepción de la territorialidad como un sustituto o noción ancilar de la de humanidad sino, en su consecuencia más evidente, la de convertirse en anteojeras cognitivas que le cercenarían la posibilidad de un pensar entre mundos. A la hora de reflexionar acerca de las dinámicas del presente y a la hora de comprender las retóricas de este mundo enfermo (o in-mundo), muy probablemente, dañado por el mismo sujeto antropológicamente centrado que, en contigüidad operatoria, lo estetiza, idealiza y objetiva¹ como *su hogar* (la casa del espíritu, de la identidad latinoamericana en sus Macondo o sus Santa María), ese pensar en trance que proponemos, se torna un fundamental imperativo ético/estético. Entendemos, entonces, que un giro en el modo de procesar la territorialidad presupone revisar la respons-habilidad (Haraway, 2019) de la acción humana en la alteración de los órdenes terráneos (el *giro terráneo* del pensamiento actual) (Latour, 2007) y la creación de otra episteme poética para narrar la experiencia territorial desde la posibilidad misma de extinción de los viviente (Danowski y Viveiros de Castro, 2019). Vale decir, abandonados estos mitos espaciales que proveyeron de un archivo de imágenes a las archiconocidas antinomias cultura/naturaleza, civilización/barbarie, campo/ciudad, me pregunto (nos preguntamos) qué tipo de saber y de *poiesis* puede construir la literatura y las artes respecto de los modos de experimentar la territorialidad, entendida no ya como mera

¹ Haraway (2019) propone un modelo a través de la figura de cuerdas como patrón para volver a narrar la experiencia espacial a contrapelo del relato individualista del neoliberalismo que “objetivó” y separó los dimensiones humanas y no humanas (p.32). Siguiendo su argumentación podríamos concluir que la estetización del paisaje se nutre de una concepción del paisaje que separa sujeto de objeto y que habilita, en segundo término, la posibilidad de transformar el objeto estético en mercancía del consumo, y de ese modo, abre la posibilidad de expandir las lógicas extractivistas que han operado sobre la territorialidad latinoamericana cada vez con mayor vigor, amenazando con vaciar las reservas naturales de agua dulce, minería o madera. Esas políticas aplicadas sobre la Amazonia, el Iberá, la selva misionera o Andalgalá configuran una clara muestra de ese proceso.

materialidad subjetivada o cartografía geocultural, sino como un dispositivo trans (transdisciplinario, trans especie, trasfronterizo) susceptible de poner en escena nuevos agenciamientos y ensamblajes entre *bios-geo* y *poiesis*, como “el umbral mismo de nuestra inespecificidad” (Antelo en Andermann, 2019, s/n.) en un contexto que funge como inhibidor de cualquier horizonte de mundo. Desde este marco, los *paisagens* trans/formados en *territorialidades* podrían activar una máquina lectora singular desde la productividad de sus propias metáforas.

En trabajos anteriores (Calomarde, 2017, 2019) me he abocado a estudiar el modo en que la modernidad crítica latinoamericana (1960-1990) exploró una determinada matriz territorial y dio lugar a un corpus de abordajes críticos que enmarca, hasta el presente, los programas de estudio de nuestras literaturas, y cuyo efecto fundamental consistió en la creación de un aparato teórico-crítico propio a partir de la construcción de redes intelectuales que se rearticularon en un proyecto colectivo de emancipación e integración regional (donde destacan los nombres de Ana Pizarro, Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Hugo Achúgar o Susana Zanetti). Dicho programa de reescritura del sistema literario², se enmarcó, con relativa claridad, en un proyecto cultural continental en el cual la literatura, la política y la configuración de redes intelectuales estaban orientadas al reencuentro en el trabajo colectivo (Pizarro, 1985) de religación y autonomía. Ese horizonte epocal ha dejado de interpelarnos, al menos en los términos señalados, para dar lugar a nuevas demandas del trabajo intelectual. En aquel marco, la territorialidad fue pensada dentro de un dispositivo triádico móvil configurado a partir de nociones densas de reenvío e interpelación que cuestionaban los límites epistémicos de los enfoques anteriores y abogaban por una literatura que amplificara las bases de constitución del sistema letrado a través de la inclusión de paradigmas culturales otros. Dicha triada estuvo conformada, en primer término, por la serie que reunía la producción cultural y se articulaba mediante nociones tales como *discursos*, *escrituras*, *oralidad/escritura*, consideradas la manifestación estética de experien-

² Ángel Rama (1960) señaló el lugar fundamental de la crítica en el diseño de ese sistema que entendemos como literatura: “No basta que haya obras literarias, buenas y exitosas, para que exista una literatura. Para alcanzar tal denominación, las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funcionan” (p. 22).

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

cias elaboradas desde/con los otros polos de reenvío. En la segunda serie conceptual, los estudios ubicaban nociones vinculadas a las formas de un sujeto cultural (enunciador, enunciatario y referente) con resonancias evidentes en el plano del debate por las identidades, en los términos de *subjetividades* o *sujeto social*. Mientras, en el tercer vértice, situaban a la territorialidad, remitiendo a una espacialidad heterogénea como “totalidad contradictoria” (Cornejo Polar, 1996, p. 46) y rearticulada en una historia común y en luchas compartidas de resistencia a las economías de la plantación y extracción y a la historia colonial (Pizarro, 1985). Ese modo de vincular una noción de espacio³, en primer lugar, con un tipo de sujeto cultural heterogéneo, contradictorio (Cornejo Polar, 1996) y dinámico pero identificable y relacionado, y, en segundo lugar, con una determinada producción cultural (un corpus, por otra parte, que en esos años se expande, institucionaliza y densifica como literatura latinoamericana⁴) parece haber mostrado sus limitaciones.

Con la llegada a América Latina de la pandemia del Covid 19 a principios de 2020, cobra visibilidad y nueva articulación un corpus de estudios transdisciplinarios que abordan la experiencia de habitar un mundo sin horizonte de mundo, vale decir sin posibilidad de conformar *cosmos* (*cosmos/caos*). De este modo, diferentes enfoques han colocado en el centro del interés a la experiencia territorial y las consecuencias y limitaciones que esa experiencia conlleva frente a la pregunta referida a la posibilidad de volver a relacionar órdenes considerados estancos para la gramática de la modernidad. Me refiero en particular a las discusiones en torno a lo viviente y lo no-viviente, lo humano y lo inhumano, la vitalidad y la materialidad (Deleuze y Guattari, 2004; Guattari y Rolnik, 2006; Haraway, 2019; Viveiros de Castro, 2010; Andermann, 2018a; Giorgi, 2014). Esta constelación de (nuevas/antiguas) intersecciones y junturas cobra una

³ Recordemos la enseñanza de Roberto Fernández Retamar (1995) que afirmó que no tendremos literatura hispanoamericana hasta que no exista Hispanoamérica. Y en la misma edición del texto señala que “nuestra literatura (como nuestra cultura, como nuestra historia toda) tiene que ser considerada con absoluto respeto para su especificidad” (p.6).

⁴ Aludo al proceso de institucionalización de la literatura latinoamericana que se proyecta como uno de los efectos de la transnacionalización del boom (1950-1970) y que culmina consolidando los departamentos de literatura latinoamericana en varias universidades metropolitanas. Ese fenómeno cobra visibilidad a partir de la década de 1960 vinculado, por otra parte, a los complejos procesos descolonización, revoluciones políticas y culturales y lucha por los derechos de las minorías que se expande casi de modo planetario desde los controvertidos sesentas.

renovada visibilidad en la medida en que permite releer no solamente el lugar (distópico/utópico) de la acción humana en su praxis de creación de (in)mundos, sino la urgencia ética y política con que la problemática emerge en nuestros presentes, regidos por el esfuerzo de pensar otras formas de existencia y de ensambles de órdenes considerados hasta ayer, antitéticos. La invención-reinvención de nociones tales como Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno o Chthuluceno⁵ (Haraway, 2019, p. 153) problematizan el lugar de lo humano en esas cosmovisiones y su responsabilidad en la construcción de la teleología moderna y en el diseño territorial global e invitan a construir o reconstruir otras metáforas para pensar el mundo, apelando a sistemas de saberes, vínculos y epistemes subalternizados por el *meanstream* académico (Viveiros de Castro, 2010; Segato, 2018; Rivera Cusicanqui, 2018; Casamayor, 2019). Las derivas del posestructuralismo, del pensamiento poscolonial, los nuevos feminismos (feminismos negros, feminismos poscoloniales, feminismos trans), los perspectivismos, el pensamiento fronterizo han configurado un rico *carrefour* teórico que se rearticula en la praxis crítica y en los modos de pensar y construir una reflexión acerca de las territorialidades latinoamericanas. Las preguntas acerca de lo (por)venir y del fin de mundo y sus implicaciones en la experiencia de lo (en)común asume una problemática abierta y una apasionante densidad.

En este libro, producto de años de investigación y trabajo colectivo, nos proponemos inscribir nuestras producciones en el terreno de debates epistemológicos y poéticos que no eluden el activismo político y ético en la tarea de pensar otros modos de habitar el mundo y de habitar(nos) a partir de la construcción de redes de solidaridad y parentesco, en tanto especie en diálogo abierto con el cosmos. Y lo hacemos a partir de entender nuestros corpus de trabajo como laboratorio de ficciones críticas (Patiño y Calomarde, 2021), de imágenes y metáforas de la experiencia de la territorialidad. De este modo, procuramos no solo eludir estratégicamente cualquier perspectiva aplicacionista y representacional (en sus rasgos deterministas, mesológicos o subjetivadores e idealizantes) respecto de la noción de territorialidad, sino ubicarnos en una genealogía territorial que nos permita construir diálogos en temporalidades y espacialidades abier-

⁵ Opta en sus trabajos por el término *Chthuluceno* (abandonando los anteriores) porque “es un compuesto de dos raíces griegas (*khthon* y *kainos*) que juntas nombran un tipo de espacio-tiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con respons-habilidad en un a tierra dañada (Haraway, 2019, p. 20).

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

tas. De Eduardo Viveiros de Castro (2010) a Ticio Escobar (2012), de Julio Ramos (2017) a Jens Andermann (2018 a. b. c.), de Donna Haraway (2019) a Josefina Ludmer (2010) y Juan Carlos Quintero Herencia (2016) las redes de parentesco vuelven a entramarse en una serie crítica que nos permite volver los ojos a la experiencia territorial latinoamericana a partir de nuestros cuerpos esribas. Un poema de Joao Cabral de Melo metaforiza, en la figura del perro callejero, esa territorialización de los cuerpos que guardan una multiplicidad de vidas, esa vibra de los cuerpos extraños que cualquier cuerpo lleva consigo:

Life (human life, city life) is never alone, it always vibrates with the foreign bodies it carries within itself—migrant, animal, vegetal, bacterial, mineral bodies—which the river carries in and out of the city, and which inhabit it the way a stray dog inhabits the street: “Like a living dog / inside a pocket. / Like a living dog / underneath the covers, / under the shirt, / under the skin. (Andermann, 2018b, p.7)

[La vida (vida humana, vida de ciudad) nunca está sola, siempre vibra con los cuerpos extraños que lleva en su interior -migrantes, animales, vegetales, bacterias, cuerpos minerales- que el río lleva dentro y fuera de la ciudad, y que la habitan. la forma en que un perro callejero habita la calle: “Como un perro vivo / dentro de un bolsillo. / Como un perro vivo / debajo de las sábanas, / debajo de la camisa, / debajo de la piel.⁶]

Quisiera señalar una advertencia y una reflexión común. El hecho de eludir el trabajo con categorías predeterminadas no nos exime de la tarea de sopesar el rigor y la potencialidad de las nociones que elegimos en nuestras investigaciones. Más bien señalaría su efecto inverso ya que, precisamente por tratarse de ficciones críticas que provienen de las mismas producciones poéticas y no de aparatos teórico-discursivos determinados a priori y ceñidos a un fin específico, el ejercicio argumentativo y explicativo se convierte en parte constitutiva de la misma *hermeneusis* y exploración. En las líneas que siguen, propongo detenerme en algunos problemas e indagaciones que configuran el sustrato teórico y metodológico de los trabajos reunidos en este volumen que se articulan en torno a una pregunta principal: ¿en qué consiste la práctica de territorializar nuestros corpus/cuerpos?

⁶ La traducción me pertenece.

Situar sin esencializar

En el trabajo común, nos interpela la producción estética latinoamericana en su especificidad no esencializadora; vale decir, atravesada por la historia, la política y el diálogo con las voces que nos precedieron y que construyeron sistemas políticos, culturales, sanitarios, simbólicos para habitar los espacios, en base a saberes, mitos, canciones o ficciones. Pensar las poéticas de las territorialidades desde las producciones latinoamericanas y desde determinadas tradiciones de pensamiento y concebirlas desde la praxis de investigadores/as formados/as en ellas, no podría tener consecuencias menores. Vale esta consideración especialmente si recordamos la vieja advertencia de Ángel Rama (1982) respecto del riesgo político de transpoliar las lógicas capitalistas al plano de conocimiento, en tanto las asimetrías del mercado de exportación de materias primas podría connivir al continente al lugar de mero productor (y exportador) de materias primas, como sucedió en las economías regionales del siglo XX, mientras las metrópolis se consolidaban como tales en el valor agregado que incorporaban a los productos provenientes de América Latina. De modo que bien vale su enseñanza a la hora de pensar el lugar de nuestras prácticas académicas, la necesidad de volvernos a archivos otros (latinoamericanos, amerindios, indígenas, negros, feministas) para dislocar, en primer lugar, la predeterminación de *lo latinoamericano* y complejizar el sistema de los archivos disponibles. En segundo lugar, esa apelación dislocada nos habilita a trastocar las lógicas hegemónicas que rigen los vínculos entre teoría-práctica y sujeto-objeto de conocimiento atentas/os al riesgo -siempre candente- de reproducir en la labor intelectual, afectiva y política, los corsés del pensamiento moderno occidental. Frente a esa forma de labor, optamos por la del *laburo*, un argentinismo que nos reenvía al espacio del trabajo como forja, construcción y espacio común.

Situar, en suma, equivale a desarchivar y desocultar los repertorios invisibilizados por el régimen discursivo de la modernidad, entendido en clave universalizadora. Equivale también a trastocar los términos de la economía epistémica que colocó al sujeto investigador en el lugar del distanciamiento jerárquico, capaz de operar y manipular objetos (a los cuales, eludiendo el *riesgo de las metáforas*, nombró como *objeto de estudios*) o corpus. En su lugar, promovemos la praxis investigativa como condición

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

dialógica e intersubjetiva entre las voces del investigador/a y las de los textos-corpus.

Desterritorializar sin despolitizar

Si la década de los noventa del pasado siglo trajo consigo para el campo de los estudios latinoamericanos, nuevas ficciones de desterritorialización adheridas a la despolitización de algunas nociones fundamentales como las de migraciones y tránsitos; ficciones que -como ha advertido García Canclini (2010)- corrieron el riesgo de convertirse en perspectivas celebratorias y desproblematizadoras de la cuestión, el enfoque que proponemos en nuestros trabajos procura releer críticamente esas dinámicas. Para ello, nos situamos en un modo de pensar la desterritorialización como procesos heterogéneos atravesados por pujas, demandas y tensiones diversas y antitéticas. Ya Deleuze y Guattari plantearon que las subjetividades, totalizaciones y unificaciones son “procesos que se producen y aparecen en las multiplicidades” y que estas desterritorializaciones “no suponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad y tampoco remiten a un sujeto” (Deleuze y Guattari, 2004, p.35). Así entendidos, los procesos de tránsito, trasiego y atravesamiento implicarían poner en escena las dimensiones materiales del *geo-bio-poiesis* que se forjan en el movimiento heterogéneo del caminar-escribir, como en el caso de “arreo” estudiado aquí por María Fernanda Libro en el contexto de las poéticas mapuche. Este proceso se percibe como un devenir que textualiza (materializa) el palimpsesto o mapa yuxtapuesto de la ruta. En el recorrido se involucran heteróclitas y heterogéneas dimensiones de lo individual y lo colectivo, la historia común, familiar y personal. El movimiento se inscribe no solo como testimonio de vida, también se configura como una deriva que recoge otras dimensiones del tiempo y del espacio a través de retóricas barrocas que convocan a los anacronismos y la elipse en un ensamblaje proyectado desde cosmovisiones no centrales que intersectan lo singular y lo común. Se trata, en suma, de un proceso de desterritorialización- reterritorialización, que desafía las teleologías de la modernidad y propone una repolitización de la deriva. En ese sentido, se convierte en un discurso rearticulador de demandas múltiples (económicas, territoriales, culturales) que forja otra episteme poética de los devenires.

Estetizar sin descontextualizar

Cuando pensamos en la territorialidad como una noción que interpela la estética por su vínculo con la imagen bajo un régimen amplificado de reparto de lo sensible (Ranciere, 2009), percibimos un efecto del orden de la forma (estética) que funciona como mediación entre una experiencia de la territorialidad y su imagen, esto es, la operación metafórica de traducción a la forma. Esa dimensión respecto de cómo una percepción, experiencia, intuición se vuelve *imago* se produce por vía de diversos dispositivos estéticos y constituye un insumo capital en nuestros abordajes. Cabe agregar, además, que este interés por el proceso de metaforización y formalización se inscribe en determinadas condiciones históricas y políticas de producción-recepción y se localiza en los debates de su tiempo, sin la reposición de los cuales, la mirada sobre la forma resultaría cuanto menos incompleta. Pensar la estética recuperando el entramado de discursos y polémicas en un contexto determinado permite dotar (in-formar) de otra densidad política a los abordajes. El estudio de María Florencia Donadi en torno a las *miragens* constituye un claro ejemplo de ello. Desde la elección del término en portugués, la perspectiva inductiva -que focaliza en una noción propuesta por el mismo texto y expande su sistema argumental a partir de ella- le sirve para situar el problema de la forma en ciertas resonancias y pujas específicas, históricas y localizadas que agencia el corpus. Señala la autora, refiriendo esa lógica de pausa-detención en la noción, que no significa simplemente ilusión óptica, sino que convoca el acto mismo de la visión (*se mirer*, en francés) y de una elaboración imagética.

Constelaciones territoriales

En 2010, se presenta en Madrid la muestra “Walter Benjamin Constelaciones”, realizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se ponen en cuestión los modos contemporáneos de leer, de difundir y de producir conocimiento. “No leía en los libros sino más bien a través de ellos” afirma Ernst Bloch (1996, p.21) respecto del filósofo alemán. De este modo visibiliza la contradicción de los objetos de estudio y de las categorías que construye para leer el corpus que está investigando. Haciendo sistema con esa idea, la noción de constelación que trabajamos para el diseño de nuestros corpus se concibe como un proceso de montaje

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

y entrecruzamiento de lógicas muchas veces antitéticas, cuya coherencia intrínseca, en términos de serie, construye la tarea *curatorial* del investigador, al ordenar, seriar y narrar, en la mediación exhibitiva (o *corpus*), el sistema argumentativo (teórico, metodológico y crítico) que sostiene su indagación. Vale decir, configura un ordenamiento temporoespacial heterogéneo de textos/discursos en series singulares que entrecruzan lógicas y materialidades diversas. En este sentido, la constelación se configura como un criterio inmanente-expansivo que articula, en totalidades provisorias y dinámicas, las series heterogéneas a las cuales interpela al exhibirlas y archivarlas. Veamos un ejemplo del mismo libro. Si nos interrogamos acerca de cómo se autoconfigura una letrada americana en la experiencia de la des-reterritorialización (Cuba-Europa) y en la experiencia entre mundos, en el tránsito histórico de la colonialidad a la modernidad, como en caso del artículo acerca de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, la constelación *autofiguración letrada* se ordena en torno a una serie heterogénea de materialidades y discursividades constituida por misivas (intervenidas), ficciones, artículos periodísticos y litografías promovidas por la propia voz autoral para proyectar un sistema de significaciones y un relato determinado acerca de sí misma y del mundo que habita. El montaje reúne materialidades diversas que solo se convertirán en una constelación en la operatoria del investigador/a, quien religa las imágenes y metáforas territoriales en una nueva economía discursiva (*la letrada en tránsito*), y lo hace a partir de establecer un sistema singular de relaciones (de cercanía, contigüidad, oposición o sucesión) que será el bastidor de la muestra. De este modo, como se observa en varios de los trabajos, la constelación admite el juego de temporalidades diversas: desde el anacronismo a las distopías futuristas o la convivencia de diferentes presentes. Se trata de una zona de atravesamientos de lógicas temporo-espaciales heterogéneas que el trabajo intelectual da forma. En suma, es un montaje del archivo, religado por la praxis investigativa a partir de hilvanar en otras series narrativas las materialidades que dispone. De allí que investigar se aproxime a la operación del artista plástico cuando ordena y construye en su mesa de trabajo, las familias, los entramados de la exposición (*corpus*). Esa nueva disposición toma el nombre de constelación al tornarse re-versión y diégesis. Su potencia epistémica y metafórica radica en la apertura de las imágenes que proyecta para intervenir y reponer diálogos invisibilizados y, a veces, im-probables, en abrirlas para los enfo-

ques preexistentes. Radica, asimismo, en la apuesta política por otras formas de archivar/desarchivar y exhibir los materiales de una cultura. Del mismo modo, como se desprende de lo expuesto, la constelación desafía el *telos* de la modernidad y sus causalismos y determinismos, antes bien, asume el devenir expansivo, el proceso, los antagonismos, la convivencia de temporalidades y espacialidades diversas y se articula a partir de series rizomáticas y nuevos parentescos.

Este volumen no aspira a convertirse en alguna forma de totalidad, anhela en cambio configurarse como un instante en fuga (en trance), como la fotografía de un estadio en el proceso de nuestras investigaciones colectivas en torno a las territorialidades en la literatura y cultura latinoamericanas que, a la manera de una instantánea, recoge, reanuda, rearticula los hilos de la diseminación y se descubre en ese encuentro. Hace ya muchos años comenzamos trabajando cuestiones de configuración de crítica latinoamericana para finalizar el proceso centrándonos en problemas de territorialidad al advertir que era esta una de las nociones más controversiales, dinámicas y problemáticas. El equipo de investigación se ha transformado paulatinamente en este proceso. Constituido por investigadores/as formados/as, docentes, investigadores/as en formación, hemos acompañado la construcción de las trayectorias individuales y sus procesos, a la par que fuimos consolidándonos como colectivo. Nuestros estudios, de los cuales este libro constituye una muestra, han sido financiados y evaluados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades (SECYT) de la Universidad Nacional de Córdoba y se encuentran radicados en el Centro de Investigaciones de la FFyH “María Saleme de Burnichon”. Sin estos marcos institucionales, el acompañamiento de colegas y el deseo de construcción colectiva del conocimiento que proyectan estos lugares, no hubiera sido posible avanzar hasta aquí.

Territorialidades latinoamericanas es el título elegido para este volumen porque su plural remite a la heterogeneidad de experiencias vinculadas al mundo, a la heterogeneidad de los corpus y las materialidades con los que trabajamos. Es una forma de *Terrapolis*⁷ latinoamericana ya que ficcionaliza críticamente sus corpus en una economía argumentativa armada desde constelaciones y series que desafían los ordenamientos de la modernidad

⁷ Además de nicho *n* dimensional, abierta, politemporal, y entramada en las lógicas “compost”, “Terrapolis es una ecuación integral ficticia, una fabulación especulativa” (Haraway, 2019, p. 33).

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

y las facturas del territorio. A su vez, el libro está dividido en dos partes, cuyos subtítulos recogen las dimensiones que buscamos interrogar: “Materialidades (archivos, cuerpos, imágenes, fronteras, ciudades, fugas)” y “Vitalidades (cuerpos, ontologías, tránsitos)”. La primera parte se abre con un artículo de Nancy Calomarde, “Gris de archivo. Reterritorialización y modernidad en los álbumes de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. A través del recorrido por tres escenas de escritura construidas por la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda -un Álbum de correspondencias (1858-1860), los fragmentos dedicados a la moda en el Álbum *cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas* (1860) y algunos episodios de la novela *El artista barquero* (1861)- la autora compone en este ensayo una constelación de *escrituras de retorno* con el propósito de estudiar los modos en que se configura una práctica literaria como *trazo de archivo* que, en sus procedimientos, exhibe y oculta la experiencia ambigua del estar entre dos mundos: uno (colonial) que no acaba de morir y otro (moderno) que no acaba de nacer. Este entre lugar se percibe desde el espacio insular en una experiencia reterritorializadora que le permite descubrir los grises del debate geopolítico y geoestético. Por otra parte, esta *constelación* le habilita a leer las operaciones de autofiguración de una letrada decimonónica atravesada por paradigmas contradictorios en un arco que va de la subjetividad colonial a la moderna y de la mimesis de modelos metropolitanos al deseo de americanidad.

En el segundo trabajo de la serie, María Florencia Donadi propone, a partir de la exploración de algunos textos literarios contemporáneos que transitan o abordan la territorialidad amazónica (brasileña) en sus diálogos ficcionales y teóricos, trabajar con la noción de la noción de *míragem* -sugerida por Euclides da Cunha, en ocasión, también de su viaje amazónico en 1904- como concepto-imagen territorial de la Amazonia en vínculo con las experiencias oníricas que esta territorialidad suscita o requiere para ser comprendida, aun en su tensión que revela un carácter de constante in-aprehensibilidad.

El tercer ensayo, “La Habana como *entre-lugar. Dazra Novak en la ciudad*”, de Katia Viera, tiene como línea de discusión fundamental el análisis de la configuración reciente de la ciudad de La Habana a partir de los dos primeros libros publicados por la escritora cubana Dazra Novak. Para ello, se pone en diálogo la obra de esta escritora con los aportes teóricos de Deleuze y Guattari (rizoma), Gisela Heffes (ciudad imaginaria), y Homi

Bhabha (entre lugar). Todo ello le permite a la ensayista vislumbrar que, en el conjunto escritural abordado, existe un intento por establecer narrativamente una instancia bisagra, un entre-lugar.

El siguiente texto, “Estrategias discursivas y territorios fronterizos: los ensayos de Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra”, de Marcelo Silva Cantoni aborda una lectura de ensayos y manifiestos del artista de performance Guillermo Gómez-Peña y de su tropa “La Pocha Nostra”, escritos entre las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI. En su estudio se focaliza en el análisis de la consolidación de un territorio de enunciación caracterizado como *fronterizo*, desde el cual, sería posible interpelar e interrumpir ciertas gramáticas coloniales y leer las estrategias discursivas desplegadas por los artistas a la hora de elaborar ensamblajes colectivos desde los cuales ejercen resistencias a regímenes coloniales de poder.

Como una forma de tránsito entre las dos series que este volumen propone, María Fernanda Libro aborda en “Cuerpos en fuga: *improductividad y erotismo en la corporalidad indígena*” la representación de la corporalidad indígena como destinataria de la violencia (neo)colonial en tanto considera una de las líneas de lectura más significativas dentro de la poesía mapuche contemporánea. Advierte, asimismo, una segunda línea de representación en la que el cuerpo se vuelve territorio e instrumento de evasión de los sistemas de dominios: cuerpos perezosos y masturbatorios que se desmarcan del mandato de productividad semi-esclava, o cuerpos femeninos deseantes y erotizados que subvieren el precepto de castidad y sumisión que signa a las corporalidades indígenas. El trabajo analiza con detenimiento esta segunda línea de sentido en los poemarios *Mapurbe, venganza a raíz* (2009) y *Guilitranalwe* (2014) de David Aniñir y en *Shumpall* (2011) de Roxana Miranda Rupailaf.

La segunda parte del volumen que lleva por título “Vitalidades (cuerpos, ontologías, tránsitos)”, se abre con el estudio titulado “El último regreso a la zona saeriana” de María Elena Legaz. En él, la autora se aboca a pensar que en *La Grande* (2005), novela póstuma e incompleta, Juan José Saer rescata uno de los motivos relevantes de su narrativa (también tema de alguno de sus ensayos): exilios y regresos. El libro de Bárbara Cassin, *La nostalgia* (2010) que problematiza el retorno de Ulises a la patria, le sirve de apoyatura teórica para indagar el itinerario de Gutiérrez -uno de los protagonistas de la novela- y el del propio escritor y sus figuraciones.

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

Estas travesías se focalizan, una vez más, en la territorialidad sostenida a lo largo de toda la producción de Saer: la zona.

A continuación, nos encontramos con el trabajo “Poder decir, poder vivir. Tramas de insurgencia contemporáneas” de Gabriela Cornet. El artículo propone abordar ciertas prácticas estéticas brasileñas contemporáneas desde una lectura sobre las articulaciones de cuerpos y territorios que se develan como superficies disruptivas, capaces de agrietar los cimientos modernos que ordenan y monitorean la existencia y sus potencias. En este sentido, lee algunas prácticas estéticas y literarias que ensayan formas desde y sobre las capas del suelo de lo viviente -memorias, trayectos, saberes, deseos, alianzas, lecturas de mundo-, articulan superficies que proponen otros modos de tramar la vida y, así, abren el horizonte hacia la germinación de otros mundos posibles.

El aporte que da continuidad a la serie es el ensayo de Cristian Cardozo, “Cuerpos y territorios en trance: Notas sobre la literatura latinoamericana contemporánea”, donde el autor concibe la noción de territorialidad como una vía para re-pensar el cruce entre lo estético, la crítica y lo político en tanto que camino para buscar nuevas indagaciones/reflexiones sobre los cuerpos, la escritura, las relaciones de poder, las construcciones identitarias y la emergencia de nuevas subjetividades en los discursos. Así, el *devenir* en Deleuze y Guattari supone violentar nuestras representaciones habituales de lo cotidiano o del mundo. Más aún, la escritura misma también sería un asunto de *devenir*, siempre inacabado, siempre en curso, orientado no a alcanzar una nueva forma (sea de identificación, sea de imitación o mimesis), sino a encontrar una zona de vecindad, de indiferenciación. Se pregunta, entonces, acerca de los modos en que una serie de autores latinoamericanos contemporáneos piensan los cuerpos en esa zona de *vecindad* o de lo indiscernible entre lo humano y lo no humano a la luz de la noción de *devenir-animal*: el trabajo explora textos de Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera, Néstor Perlongher, Mariana Enríquez, Oscar Fariña y Washington Cucurto.

Por su parte, Nicolás Jozami, en su trabajo “Itinerario dilemático en Abelardo Castillo. Un estudio hermenéutico”, intenta exponer el trayecto en la construcción de un problema teórico con su consecutiva e inicial puesta en práctica sobre el corpus, abordado desde un enfoque hermenéutico. Espacializar la lectura y la noción de territorialidad simbólica es lo que se plantea en el análisis de la obra del escritor argentino Abelardo

Castillo desde una perspectiva exploratoria, en la que sería posible elucidar la constitución de una *territorialidad simbólica* en la cual se anudan ciertas ontologías del *mal* y del *acontecimiento*.

El último trabajo que compone este volumen es el de Julieta Kabalín Campos, “Disputando la nación: Cuti y su literatura negro-brasilera”. Los conceptos de ancestralidad y creación, memoria y militancia antirracista, oralidad y escritura, arte y vida le permiten aproximarse a la obra literaria y crítica del escritor brasileño Luiz Silva -más conocido por su seudónimo Cuti- y le ayudan a entender el lugar que ocupa/disputa como escritor negro en el campo literario brasileño. En este trabajo, la autora se propone presentar esta compleja constelación a partir de la reconstrucción de algunos momentos significativos de su trayectoria artística e intelectual, la indagación del concepto *literatura negro-brasilera* como eje de su pensamiento teórico y la realización de algunos acercamientos críticos a su libro *Contos Crespos*. Para ello, traza diálogos con diversas reflexiones en torno a la territorialización de los cuerpos negros (Fanon, Mbembe, Santos Souza, Nilo Lopes, entre otros) que le permiten entender el funcionamiento de las lógicas raciales en las configuraciones socioculturales.

Días atrás, en una de las raras formas de cercanía que traman los contextos pandémicos, Suely Rolnik, a propósito del último libro de Ticio Escobar, se refería a la amistad, recuperando la potencia del guaraní en el término *angirū* que congrega *anga*(alma) e *irū* (compañero), como tejer colectivo: la telaraña que podemos imaginar en tiempos de aislamiento. Quisiera cerrar este prólogo, recuperando esa idea y aquellas que han guiado el proceso de investigación en el ensamblaje de la comunidad de textos, cuerpos y afectos aquí reunidos en torno al lugar de una epistemología poética *trans* de las territorialidades para la creación de (in) mundos donde saberes, nociones, lógicas y vínculos entraman formas de vida, en tanto “importa qué conocimientos conocen conocimientos [...] qué relaciones relacionan relaciones [...] qué mundos mundializan mundos” (Haraway, 2019, p.66), en esa latencia hacia formas de amistad y de futuros posibles.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

Andermann, J. (2018a). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Anderman, J., Blackmore, L. y Carrillo Morel, B. (2018b). *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*. Zurich: Think Art Diaphanes.

(2018c). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus*, 8, (2) s/n. En línea en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>. Consultado en febrero de 2021.

Antelo, R. (2010). *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grummo.

(2017). Territorio no es objeto. *RECIAL*, 8 (12), 23-38. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1484> Consultado en febrero de 2021.

Bloch, E. ([1966] 2011). Recuerdos de Walter Benjamin. *Minerva*, 17 (IV), Madrid: Círculo de Bellas Artes. En línea en: www.revistaminer-va.com/articulo.php. Consultado en marzo de 2021.

Calomarde, N. (2017). Ficciones territoriales. Formas de un atlas latinoamericano. *RECIAL*, 8 (12), 154-181. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1484>. Consultado en febrero de 2021.

(2019). El giro territorial. Acerca de algunas relaciones entre territorialidad y escritura. *Nuevo Texto Crítico*, 28 (52), 256-281. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1484>. Consultado en febrero de 2021.

Calomarde, N. y Donadi M.F. (2017). Constelaciones territoriales en la literatura y el arte contemporáneos de América Latina. *RECIAL*, 8 (12), 7-22. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1484>. Consultado en abril de 2020.

- Casamayor, O. (2019). Espejos: mirando al negro en el mirar de Nicolás Guillén Landrián. En J. Ramos y D. Robins, *Guillen Landrián o el desconcierto filmico* (pp. 34-48). Leiden: Almenara Press.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, LXII (176-177), 837-844.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). ¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Caja negra.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro.
- Fernández Retamar, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Inst Caro y Cuervo.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Montevideo: Katz.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Prólogo

*Hacia la construcción de un dispositivo “trans”
para leer territorialidades latinoamericanas*

- Patiño, R. y Calomarde, N. (2021). *Ficciones críticas. Escrituras latinoamericanas contemporáneas*, Villa María: EDUVIM.
- Pizarro, A. (1985). Introducción. En *La literatura latinoamericana como proceso* (pp.13-33). Buenos Aires: CEAL.
- Quintero Herencia, J.C. (2016). *Hoja de mar. Efecto archipiélago*. Leiden: Almenara.
- Rama, A. ([1960] 2001). La construcción de una literatura. En R. Antelo (Ed.) *Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos* (p. 21-34). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Ramos, J. (2017). Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage. *RECIAL*, 8 (12), 39-60. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1484> Consultado en diciembre de 2020.
- Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Sociología de la imagen: miradas ch'íxi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la残酷*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural*. Madrid: Katz.

Parte I:
Materialidades
(archivos, cuerpos,
imágenes, fronteras,
ciudades, fugas)



Gris de archivo.

Reterritorialización y modernidad en los álbumes de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Nancy Calomarde*

Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado [...] “La barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura”, escribe Benjamin. Esta afirmación es tan cierta como la conclusión inversa: ¿No deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie (por ejemplo de la barbarie que nos rodea) algo así como el documento de la cultura que nos arroja no tanto la historia en sentido estricto como, mucho más, su arqueología?

Georges Didi Huberman, *El archivo arde*

Cuando parecía que su archivo ya no escondía secretos y La Habana se preparaba para celebrar su bicentenario (2014), la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda regresa, entre papeles amarillos, para dar de nuevo de qué hablar. En medio de coloquios y eventos diversos se presenta el hallazgo de un álbum de correspondencias, cuidadosamente seleccionadas por la destinataria entre 1859 y 1860¹, es decir, durante el periodo de su regreso a Cuba luego de 23 años de ausencia. Se activa, entonces, una curiosa conjunción entre experiencias de retorno y archivo, reunidas en la práctica escrituraria. Si bien buena parte de su profusa correspondencia había sido publicada parcialmente (incluyendo algunas de este álbum), el valor, a mi juicio, del texto completo radica en su potencial para exhibir un costado poco atendido por la crítica, el de la configuración del registro

¹ El texto completo se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana. La única investigadora que ha podido tener acceso a estos materiales de manera completa hasta donde conozco es Zaida Capote, quien trabaja actualmente en su edición. Debo mis reflexiones a las transcripciones suyas y fotografías a las cuales he podido acceder gracias a su generosidad. Por esta razón los textos del álbum parcialmente transcriptos por Capote a los que aludo en este trabajo son citados con el nombre de su editora. Algunas de esas transcripciones me fueron enviadas por correo electrónico, así como también importantes comentarios suyos sobre esos materiales. A ellos aludo con la fecha 2019.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades e Instituto de Humanidades, CONICET, Universidad Nacional de Córdoba.

nancy.calomarde@unc.edu.ar

personal de la praxis² de una Gertrudis archivista-escritora que guarda, anota, ordena y reescribe. De modo paralelo y nada casual, en esos años de regreso y revisión, emprende el trabajo de un segundo álbum, el Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas (1860)³ donde pone en escena la configuración de una incipiente comunidad femenina y letrada. En su punto de encuentro, ambos muestran la experiencia de un espacio insular estriado por la presencia de prácticas culturales y económicas modernas sobre un fondo político-social predominantemente colonial. De este modo, en una parábola que va del álbum *privado*- cuyas voces en *off* registran las conversaciones y tensiones de la polis- al otro, ubicado en la escena pública, se expone la experiencia de cuerpos y subjetividades femeninas en una Cuba en trance de reapropiación y reinención.

Si reunimos estas empresas coleccionistas, no podemos sino advertir que algo del orden de la forma de la escritura y de la imaginación se disloca en ese regreso. No es este solamente el viaje de retorno a la patria, es, también, una fuga de las fronteras coloniales hacia otro espacio: la zona porosa de una apenas entrevista modernidad. En tal sentido, el álbum segundo nos interpela, no solamente por su extrañeza y extemporaneidad, sino sobre todo por su configuración como performance de un tiempo que está naciendo y, en tal sentido, como gesto vanguardista e inaugural. Vale precisar que este periódico no es sólo el primero en Cuba dirigido y producido por una mujer es, además, el primero concebido para un nuevo destinatario: el sujeto social imaginado como público-lector nacional y femenino (*las cubanas*). En tal sentido, es posible postular que en los albores del proceso independentista mientras el álbum periodístico interroga los límites (coloniales) del género y sus vínculos con la letra, el de correspondencias lo hace al modelo de gestión de la metrópolis y a su impacto en los territorios de ultramar, al punto de exponer- casi en sordina- cierta cercanía con la emergente *questión cubana*. Los dos álbumes, cabe adelantar, como si fueran territorios contiguos que inscriben lo privado y lo público, se encuentran demarcados por una nueva subjetividad que

² Zaida Capote refiere el proceso de adquisición del texto gracias a la información obtenida de un visitante a La Habana que informa acerca de la existencia de estos documentos en una subasta de Madrid. Después de varias gestiones el gobierno cubano arbitra los medios para su adquisición. Hoy se encuentra en Biblioteca Nacional José Martí.

³ Revista quincenal de La Habana cuyo primer ejemplar salió a la luz pública el 15 de febrero de 1860. Dejó de publicarse en agosto de 1860.

se reinventa espoleada por los tránsitos: el viaje geocultural de retorno al país natal y el tránsito entre las temporalidades disímiles (de la colonia a la modernidad⁴). Asimismo, como veremos en las páginas que siguen, una litografía elaborada durante su estancia cubana materializa una ajustada (auto) figuración escópica de la mujer letrada cubana que proyecta ese tránsito y conversión. En suma, la constelación de nociones vinculadas al archivo y la escritura que se activan en el regreso -colección, álbum, retrato, litografía- permiten inferir un desplazamiento en el proyecto estético y en su propia autoconfiguración como letrada al interior de los sistemas dominantes de su tiempo.

A este diálogo sumo otra pieza, la única novela escrita y publicada en Cuba por la autora, intitulada *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio* (2008 [1870]). La obra recoge problemáticas presentes en los textos anteriores: la experiencia de la (des)territorialización y el lugar del artista-escritor en una sociedad que ha cambiado sus reglas de juego. De modo que en mi hipótesis, esta tríada, compuesta por los dos álbumes y la novela, organiza una constelación de *escrituras de retorno* donde (se) configura una práctica literaria como *trazo de archivo* -las zonas grises del archivo- que, en sus procedimientos, exhibe y oculta la experiencia ambigua del *estar entre* mundos diversos que reenvían a coordenadas hermenéuticas muchas veces antitéticas (nostalgia y utopía, preservación y cambio, tradición y novedad), en la zona inestable y precaria de una sociedad en trance de volverse otra. Por otra parte, esta constelación me permite leer las operaciones de autofiguración de una letrada decimonónica atravesada por paradigmas contradictorios en un arco que va de la subjetividad colonial a la moderna y de la mimesis de modelos metropolitanos al deseo de americanidad.

En suma, la constelación que interrogo en el presente trabajo me permite concebirla como en un verdadero punto de inflexión donde se entraman escritura y experiencia y que puede ser leído en tres dimensio-

⁴ La posibilidad de una “modernidad” en América Latina ha sido largamente estudiada y debatida. No puedo en este trabajo ocuparme de ese denso espacio de discusiones, aunque sí advertir el carácter problemático de sus usos como un rasgo que nos conduce a pensar, más bien, en una especie de *seudomodernidad*, descentrada del paradigma occidentalizador. El carácter “desigual” (Ramos, 2009), “periférico” (Sarlo, 1998) “falso” (González Echeverría, 1980) o “fuera de lugar” (Schwartz, 2000) de estos procesos en el continente ha sido motivo de reflexiones ineludibles. Goldgel (2016, p. 42) realiza un recuento sumario de algunas de estas más significativas aportaciones para integrarlo a su lúcido estudio de lo nuevo en la modernidad latinoamericana.

nes centrales: a) en su autoconfiguración como mujer-letrada que pone en tensión los paradigmas asignados por la tradición para el género y los inestables bordes de lo privado y lo público; b) en la construcción de una experiencia de la territorialidad que dispara la escritura de retorno y exhibe su autoperccepción como cubana, diferenciada de la subjetividad hispánica peninsular; c) en su experiencia de mundo donde se produce una rajadura diseminadora que afecta los modelos cognoscitivos, experienciales, políticos y estéticos al percibir la inoperancia de los modelos coloniales para leer el tiempo-espacio insular. En ese giro de la escritura, se encuentra con prácticas típicamente modernas como el archivo y la moda que le permiten entrever/anunciar la experiencia de un mundo otro.

Fantasmagorías de una colecciónista (pre)moderna: regresar, archivar, exhibir

Para pensar la escena decimonónica en el vértice de tradición y modernidad, Walter Benjamin nos legó una colección de postales. Da brillo al siglo, desnuda su potencia y logra entrever topográficamente -desde los espacios de la multitud a los de la intimidad- la fascinante modernidad. El *Libro de los pasajes* (2005), en su despliegue de imaginación, registro e imagen, abre un intersticio para revisar las relaciones entre configuración de los espacios (su materialidad, su forma) y subjetividad (su agenciamiento, su potencia), y se torna una clave de lectura para reflexionar acerca de la (re)territorialización de la experiencia en las formas de la escritura de una mujer cubana de la segunda mitad de la centuria. Sus montajes continúan echando luz a las relaciones intrincadas entre género, ciudadanía, modernidad y escritura. Al proponer que el siglo XIX marca la entrada del individuo a la historia, argumenta que es entonces cuando las dimensiones de lo público y lo privado aparecen como órbitas diferentes (y la economía de la intimidad se distancia del espacio público). El correlato de esa demarcación podría encontrarse no solamente en los diseños arquitectónicos, sino en los modos de gestión de cuerpos y subjetividades que traen consigo los nuevos tiempos. Sin embargo, advierte que no toda pulsión de modernidad se resuelve en la parcela. Las fantasmagorías del interior pueden atravesar esos límites y volverse “holísticas” porque ellas “reúne[n] las regiones lejanas y los recuerdos del pasado” y porque “su salón es un palco en el teatro del sí mismo” (Benjamin, 2005, p. 55). Si el colecciónismo, en-

tonces, es una práctica que se deriva del culto del interior, su modernidad deviene tanto de la escenificación de una economía de la intimidad como de su capacidad de apertura a temporalidades y espacialidades heterogéneas. Por otra parte, el coleccionista, al delimitar los espacios, transforma las funciones que regulan la circulación de los objetos e instituye la posesión (frente a la mercancía) como acto insurreccional y transformador⁵ de los modelos vigentes, acto que lo coloca como un nuevo Sísifo.

Volvamos ahora a la escena del álbum de correspondencias. Cuando inicia la colección, *La Avellaneda* está regresando a su patria por última vez. Junto a su esposo⁶ y al recientemente designado Capitán General, Francisco Serrano y su mujer (a quien dedica *El artista barquero...*), toca suelo antillano. Ha dejado atrás la vida peninsular y su fracasada gestión para ingresar a la Academia de la Lengua, mientras su escritura de los álbumes exhibe el lugar de máxima visibilidad en la que la ha ubicado una notable trayectoria en las artes y en la vida pública española. Si la alianza de escritura y vida (Arrufat, 2008)⁷ configura una clave para acceder a sus textos, no podemos sino advertir cómo este regreso no es solo un viaje físico, es también un verdadero desplazamiento en su configuración de letrada y cubana que se proyecta en la transformación de su proyecto escritural. Si el coleccionismo, como ha sido dicho, aproxima orbes, esta escritura de retorno -que reunirá de manera paradojal operaciones de archivo y exhibición- no puede ser sustraída del escenario en el que se produce: la gesta pública que transforma ese regreso en la ficción fundacional de una nueva ciudadanía literaria. Si a su partida le antecede la decepción, la llegada a Cuba le ofrecerá la experiencia opuesta: su consagración como poeta nacional cubana en un despliegue escenográfico probablemente nunca antes visto. La instauración del espectáculo como gesto político expone no solamente el primer proceso de legitimación de la autora al interior del archivo cubano, sino precisamente el carácter de bisagra tanto en la trayectoria personal como en la historiografía literaria cubana. El hiato se confirma al exhibirse una subjetividad en trance: por un lado,

⁵ Completa Benjamin: "El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía" (2005, p. 56).

⁶ La precariedad del viaje está marcada por los problemas físicos que padece, devenidos de la intervención a la que es sometido Domingo Verdugo en Madrid derivada de las consecuencias de un incidente público un una de las obras de Gertrudis.

⁷ Ha indicado con lucidez, Arrufat: "su persona, si puedo expresarme así, se ha objetivizado en la escritura (2008, pp. 36-37).

atravesada por la experiencia -premoderna- de una autonomía cultural en ciernes, una *Gertrudis cubana*, y, por otra, por la experiencia de subjetividad colonial ambigua que negocia con diferentes repertorios y paradigmas, no siempre compatibles entre sí. Si echamos un vistazo a la carrera literaria de Avellaneda, desarrollada en su casi totalidad en la metrópolis⁸, podemos reconocer cómo la historiografía literaria había construido su valor en términos de figura del romanticismo hispánico. A mediados del siglo XIX, los más relevantes críticos (Juan Nicasio Gallego Fernández o Nicomedes Pastor Díaz) se comprometieron en este tipo de autorización dentro del campo literario peninsular (Rojas, 2014, s/n). Sin embargo, en el despliegue iconográfico de su consagración cubana, advertimos un giro copernicano de sus figuraciones. Si hasta este momento, Avellaneda había sido construida como una poeta digna de la genealogía de Espronceda o Zorrilla⁹, la gesta de bienvenida inaugura otra serie: la familia literaria cubana “digna de ceñir el laurel en la patria de Heredia y Milanés”¹⁰. Vale preguntarse, entonces, por qué atributos de su obra y de su imagen pública podrían hacer ahora de ella, una escritora (hispano) americana. Y, en sentido contiguo, qué operaciones de autofiguración (discursiva e imagética) la exhiben como mujer, letrada y cubana. Paralelamente, me interrogo por las razones por las cuales la escena (pre)moderna de este acontecimiento bisagra -el operativo de repatriación/nacionalización de obra e imagen- combina dos tipos de dispositivos estéticos: la espectacularización de su figura (su agenciamiento público) con prácticas escriturarias (de lo íntimo) vinculadas al archivo y la colección. Quizá algo del orden de las fantasmagorías del exterior se infiltra en las fantasmagorías del interior que son las colecciones, en esas marcas a través de las cuales estos sujetos buscan dejar su registro personal (Benjamin, 2005, p.50).

El extenso despliegue imagético de la celebración -que incluye retratos, litografías, pinturas, documentos públicos además de numerosos documentos de la prensa de la época- prueban este fabuloso operativo de visibilización en una narrativa de retorno y exhibe, en conjunto, la

⁸ El primer libro de poemas aparece, en Madrid en 1841, el mismo año en que se publica su novela *Sab-*. La clara resonancia en su poética de los maestros románticos tanto franceses (Víctor Hugo y Lamartine) como hispanoamericanos (Andrés Bello, José María Heredia y José Joaquín Olmedo) ha sido suficientemente estudiada (Araujo, 1993; Arrufat, 2008).

⁹ Algunos estudios (Salgado) abordan los autoretratos de Avellaneda como poeta romántica, en especial su carácter de excepcionalidad.

¹⁰ Reza un documento oficial de los festejos (Romero, Arrufat, 2003, s/n).

figuración pública de esa repatriación. Sin embargo, ese retorno ocurre en un momento de quiebre de la historia cubana, ya que, a diferencia de la mayoría de los países de la región, en los albores de 1860, Cuba comienza a transitar el lento y difícil proceso de su independencia¹¹. La escritura de los álbumes da cuenta de esas tensiones entre retorno, fugacidad y trance, especialmente en la función revisionista (Albin, 2002) de su escritura que se focaliza en el cuestionamiento a los órdenes discursivos dominantes, el literario y el político, y en una redefinición de los espacios (de lo privado y lo público¹²). Su autoproyección como escritora-coleccionista se construye no solamente a partir de la red de relaciones y discursos que selecciona con habilidad y que la posicionan como letrada y voz fundamental de su tiempo, sino, de modo principal, a través de la instauración de una mirada personal sobre los asuntos públicos, poniendo en escena un sistema de valores -no siempre funcional al orden dominante- y una gestión de los afectos que se traduce en la relectura de la cosa pública. En el álbum de correspondencias, la perspectiva de la coleccionista/revisionsista puede observarse especialmente en sus intervenciones a las misivas, que nos permiten observar el espacio de autonomía relativa que, como mujer, letrada y cubana, ella gestiona. Seleccionado, organizado y comentado por la autora, el álbum se compone de ciento quince cartas dirigidas a la poeta por parte de diplomáticos, políticos, personajes de la nobleza, artistas y hombres de letras¹³. A las correspondencias, se suman dos documentos de tono *político*. Sorprende, sin embargo, la ausencia completa de cubanos en esta colección¹⁴.

La mirada coleccionista de Gertrudis puede leerse en la originalidad de sus anotaciones a las misivas porque configuran una verdadera escri-

¹¹ Un proceso, como sabemos, teñido por el intenso debate interno entre anexionismo y reformismo.

¹² En ese sentido, acompañó con mi estudio la hipótesis de Albin en el análisis de su poesía: “La tarea revisionista que emprende Gómez de Avellaneda abarca dos registros: el poético y el político. Aquél alude a sus intentos por despejar un espacio en el que afirmar su prioridad imaginativa; este último, a la inserción de la escritora en el discurso fundacional del siglo XIX en Hispanoamérica (Albin, 2002).

¹³ Entre los que se cuentan las de la emperatriz Eugenia, el rey y nobles españoles; los generales Narváez y Concha, Serrano, O'Donnell y Dulce, capitanes generales de Cuba, y los mexicanos Miguel de Miramón y Antonio López de Santa Anna. Además, se leen, las misivas de escritores, entre otros Quintana, Gallego, Bretón de los Herreros, Zorrilla, Valera y Fernán Caballero o la condesa de Merlin.

¹⁴ Este hiato, habilita a Capote a especular respecto de la posible existencia de otro álbum “de cubanos”.

tura polémica que discute el valor de esos documentos que ella instaura como fetiche en una nueva economía discursiva¹⁵ local. Respecto de ese singular lugar de comentarista, podríamos afirmar, en primer término, que las anotaciones impugnan la tesis de su presunta neutralidad política con juicios claros y contundentes (Capote, 2015 [1860]). En tal sentido, ella se construye como una voz capaz de intervenir en la esfera pública en conjunto y no solo en el espacio de las bellas letras. Un comentario suyo a una misiva de Serrano, ilustra este aspecto. Vertido en la fecha singular, protoindependentista, de 1869, cuando “un puñado de criollos y esclavos recién emancipados comenzaba a morir por la independencia de Cuba” (Capote, 2015 [1860], p.7), expresa:

Conservo esta carta del Gl. Serrano, Duque de la Torre, aunque hay en el volumen otras del mismo, por la circunstancia de haber sido escrita cinco días antes de la célebre batalla de Alcolea, que ha trocado completamente la faz de España [...] La bandera por la cual combatió y triunfó Serrano, no era la misma que hoy tremola una democracia inexperta, ignorante y violenta, que por desgracia, se va sobreponiendo a todo. En los momentos en que trazo estas líneas los amantes del legítimo progreso, los hombres de libertad y de orden se empiezan a preguntar con espanto, ¿a dónde va España?... Dios lo sabe. Solo él nos puede salvar de la anarquía. Octubre de 1868. (Capote, 2019, s/n)

A esta visión hipercrítica de España, acompaña una preocupación por lo cubano que, aunque oblitere la referencia explícita a los acontecimientos locales, apela a dispositivos metonímicos que le permiten aludir a la cuestión. Es llamativo observar que en ambos álbumes se reifica la misma estrategia dual: por una parte, la forja una genealogía literaria como proyección de una axiología y una estética interpelantes de la lógica política; y, por otra, una agenda *protofeminista* que redefine el lugar de la mujer en la construcción de una nueva forma de ciudadanía. Respecto de la primera, vale precisar que la elusiva referencia a los hechos políticos de la isla, podría explicarse por dos razones básicas: en primer término, por su situación personal por la cual casi con certeza se encontró (auto)limitada de hacerlo públicamente a consecuencia del lugar que ocupaba su cónyuge en la estructura de poder; en segundo término, por los límites propios de la

¹⁵ Un aspecto interesante a estudiar pero que excede a los límites de este trabajo es su criterio de selección del corpus archivado: quiénes son, porqué los elige, qué vinculación estética o política ella proyecta aquí.

retórica colonial -de la cual no acaba de desembarazarse- que la conducen a usar un doble estatuto discursivo de negociación con las formas instituidas, y al tiempo, de transgresión. La mejor prueba de ello probablemente constituya el hecho de que en las correspondencias seleccionadas se observan múltiples alusiones no solo a la cuestión española sino también a diversos aspectos de la vida política de América, especialmente a Estados Unidos y México. Como si no fuera suficiente ese reiterado testimonio, los documentos que cierran el álbum, el de José María Heredia acerca del sistema carcelario de EE.UU y el otro firmado por el Duque de Berg¹⁶ justificando en 1808 la invasión francesa a España exponen su atención a la escena política. Independientemente del anacronismo, el efecto presentista que el texto produce deviene de la asunción de una forma de contemporaneidad que se produce al acompañar, sin más contextualizaciones que sus breves comentarios, al sistema de misivas con el cual se distancia medio siglo. Existen, sin embargo, dos elementos que los textos exhiben y que dan cuenta de su mirada situada y protomoderna: su afinidad con el republicanismo hispanoamericano y su posición de relativa autonomía en el rol de coleccionista. Este espacio de libertad se observa en el recorte de los contenidos (en el hábil hilván entre género, escritura y espacio público que los textos sugieren) y en las estrategias discursivas de negociación y transgresión que pone en marcha asumiendo ciertas pautas de la sociedad, pero, al mismo tiempo, limitándolas.

Entretanto, las celebraciones del retorno de la camegüeyana van a reunir poesía y cubanía tanto como las contradicciones del canto de cisne de la vida colonial. Si, por un lado, sus coterráneos ven en Verdugo la prolongación del gobierno colonial¹⁷, por otro, reciben a la escritora como una de los suyos. La percepción de los roles de la pareja en retorno expresan, de manera ejemplar, esas ambigüedades. No obstante, el proceso de legitimación de su figura literaria se adhiere con claridad a un sistema de referencias insular y no puede desagregarse del valor de una incipiente cubanía exhibida en el gesto de regreso¹⁸. En este contexto, la escritura

¹⁶ Capote (2015) hipotetiza que este texto podría pertenecer a un fragmento de una carta, pero señala que no ha podido corroborarlo.

¹⁷ Su segundo marido es designado por el gobierno español Teniente General de Cienfuegos y de Cárdenas.

¹⁸ Cabe agregar que no fueron estos los únicos agasajos, conciertos y arias puestas en escena -por ejemplo, *La hija del rey René* (Figarola Caneda, 1929, p.17)-, entre muchos otros diseñan una economía de la consagración literaria cubana. Además de estos se suman los actos en su Puerto Príncipe natal, Matanzas y Cárdenas, ciudades que le obsequian coronas semejantes

agencia una exaltada oda a la naturaleza del trópico y un elogio a los modos de convivencia criolla. En el poema “La vuelta a la patria” (Avellaneda, 1983) leemos: “Doquier los hijos de Cuba/ La voz oigan de esta hermana, / Que vuelve al seno materno/ Después de ausencia tan larga” (p.33). En la clásica metáfora familiar, Avellaneda se construye como hermana de los cubanos y como hija de la gran *mater* insular que pide su aceptación exaltando los tópicos románticos del paisaje caribeño y apelando al amor por su tierra. Cuba es, así, el edén de la infancia al que regresa después de un largo período de oscuridad y es también una reterritorializadora réplica al canon literario, cifrado en el “Himno del desterrado” (1825) de José María Heredia. En los documentos oficiales del agasajo, entretanto, se lee la admiración y respeto con que es recibida por una multitudinaria y escogida audiencia. Ya en posesión del símbolo de la nobleza literaria, la poeta se convierte en la heredera ilustre de los maestros cubanos. Es esta, sin embargo, una construcción nacional en tránsito, entre universos heterogéneos (Campuzzano, 2014) ya que Avellaneda expresa una forma particular de la cubanía que se traduce en una experiencia de *entre mundos*: la de una familia cubana en la migrancia.

Como parte de un sofisticado montaje, la gestión pública para hacer de su obra una parte fundamental del panteón nacional se hace solidaria con las prácticas coleccionistas de escritura avellaniana. En efecto, la conjunción de experiencias de retorno y coleccionismo puestas en marcha en la confección de los álbumes¹⁹, se da al interior de una economía literaria personal *archivística* que indaga en formas escriturarias que permiten rescatar, seleccionar y re-narrar los contenidos de la memoria. La “pasión de archivo” (Derrida, 1997, p. 5) que estos textos exhuman pone en juego, como lo sugirió Benjamin de manera inmejorable, junto a pulsiones de modernidad, la nostalgia por un tiempo y un espacio perdidos. Pone en juego también las contradicciones propias del tránsito desde un lugar enunciativo atravesado por contradicciones. Si, por una parte, el álbum juega a reproducir la lógica dominante definitoria de roles, *status* y formas para una poeta, por otro, la desmonta en sus sesgados cuestionamientos a la autoridad. Vale decir, se trata de un lugar que combina una función

y, en Cienfuegos, la inauguración de un teatro con su nombre.

¹⁹ A la deliberada coincidencia de estos álbumes, vale incorporar la otra experiencia madrileña de 1845 cuando había dirigido “La ilustración. Álbum de las damas”. Aunque sea evidente la cercanía, el cubano resulta significativamente más transgresor ya que configura un acto inaugural: la primera empresa editorial encabezada por una mujer en Cuba.

metaliteraria (de relativa autonomía) que indaga en sus propios márgenes y una función reproductora del todavía vigente orden colonial.

La originalidad del texto completo del álbum de correspondencias radica en que aparece aquí por primera vez, sin mediaciones, la mirada oblicua de una escritora/archivista respecto de su tiempo. El mejor testimonio de esa dislocación se encuentra en las operaciones de edición (Figarola-Caneda, 1929) que habían buscado disciplinar o silenciar sus desvíos al borrar sus comentarios en las ediciones parciales de las cartas. El álbum completo expone, en cambio, su vocación de proyectarse como legado que no es sino el de un (su) lugar como mujer en la esfera pública cubana. Se trata de un espacio configurado de manera sinecdótica ya que se monta en la exhibición del patrimonio de relaciones que la legitiman como letrada y en la anotación de juicios singulares que muestran el valor específico de su voz. Veamos algunos casos: primero, una escueta nota donde da cuenta de que la afirmación del infante D. Francisco, “Todo cuanto me decís lo he hecho al momento; veo y conozco lo que os interesáis por mí y mi familia. Os aprecio cada vez más, y en todo os consultaré” (Capote, 2019, s/n), fue hecha en los días en que se preparaba el matrimonio entre su hijo e Isabel II, lo cual constituye una flagrante prueba de sus relaciones cercanas con figuras poderosas. En otro caso, cuando incorpora el documento del conde de Berg, su anotación elude cualquier comentario, pero afirma su legitimidad y pertenencia a un grupo de íntimos e influyentes: “El ilustrado amigo a quien debo este documento asegura que es autógrafo (2015 [1860]). Sin embargo, en conjunto, el álbum produce cierta ambigüedad ya que mientras las correspondencias están llenas de fórmulas de reconocimiento y cortesía hacia su figura, la escritura de sus comentarios las desmerecen y se queja del exceso de gestos rituales que no se traducen en un verdadero reconocimiento (especialmente económico). Un ejemplo: “la caída de Narváez me priva de la poca influencia que podía emplear en tu servicio” (Capote, 2019, s/n), señala en una nota para advertir acerca del carácter sesgado de la política, sus favoritismos y desvíos. En otro comentario, señala: “A mí debe importarme poco que vosotros hagáis o dejéis de hacer oposición al gobierno, porque para nada necesito yo del gobierno ni de sus enemigos” (Capote, 2019, s/n) Sus afirmaciones, a todas luces, no indican desinterés por la cosa pública, muy por el contrario, configuran un modo de gestión de una voz disidente que reclama otro lugar para los letrados. Leemos, además, dos misivas breves de uno de los

hombres importantes en la vida de la poeta, Gabriel García Tassara: una a propósito del estreno de *Baltasar*. La nota de la poeta (de 1860), sustraída por el copista, contiene un reproche literario y una denuncia política: El adocenado político (Capote, 2015 [1860]) ha secuestrado al más grande de *nuestros* poetas y lo ha arrojado a la embajada de EE.UU. La nota, como vimos, muestra la tensión entre la carrera literaria y política y cierto desmérito por la segunda.

Por último, la firma “Su Alteza Serenísima” pertenece a Antonio López de Santa Anna, quien en 1862 le dirige una carta lacrada, en agradecimiento por su intercesión para que uno de sus enemigos desistiera de la publicación de un panfleto en su contra y firmando un pacto de amistad con la gloria de Cuba: “La brillante e ilustre honra de Cuba y orgullo de España, tiene desde hoy un lugar predilecto en el corazón de un antiguo veterano” (Capote, 2019, s/n). A contrapelo, y sin reblandecerse por los cumplidos, el comentario de Avellaneda es descarnado y valiente: “Fue por muchos años Presidente, o más bien dictador, de la República Mejicana (1861)” (Capote, 2019, s/n). Como observamos en cada comentario, la cosa política carece por completo de prestigio. Quizá su mirada dislocada configurada en el *poco tino* de muchos de ellos, acerca de personajes públicos, tenga que ver la certeza de su diferimiento y la presuposición de estar forjando un álbum como legado histórico que difícilmente fuera conocido por sus contemporáneos. Pese a ello, sus dichos guardan una lectura valiosa y nada inocente de algunos episodios públicos. Más bien, a mi juicio, su escritura escenifica la hiperconciencia escritural de su historicidad y del valor de su alteridad epistémica, al estar legando *otro saber* acerca de su circunstancia, otra mirada sobre lo público que incluye a la literatura y a la política. Sin lugar a dudas, esa es la zona de la incomodidad de su escritura la que hace que sus editores cancelen y oculten sus juicios más mordaces.

Como un *entrelugar* de negociación y disputa, el álbum se coloca entre el discurso hegemónico y las transgresiones y disruptores, un lugar que podía agenciar la autora en tanto poeta, mujer y cubana. La selección de cartas que le fueron enviadas por parte de personajes públicos entramadas con sus anotaciones (casi siempre descentradas), la configuran como portadora de otra voz de la historia que cuestiona buena parte de los valores del orden colonial y exhibe sus contradicciones. En suma, al reunir el muestrario de las *personalidades*, con las cuales ella había forjado una relación afectiva e intelectual, expone un costado de su estética entramado

en los modelos, la retórica y los circuitos del ágora que había producido el enclave colonial cubano. Y, por sobre todo, exhibe el costado político de su praxis poética en su doble y ambiguo compromiso con causas no siempre compatibles. Por una parte, con el liberalismo español y, por otra, con el segundo republicanismo americano (Rojas, 2008). En el plano estético, reitera el gesto, en tanto su praxis literaria se desplaza del romanticismo a las primeras expresiones de un modernismo americano, tal como recorremos en los apartados que siguen.

“Mucho hombre esta mujer”²⁰. Moda, género y nación

No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anuncia en ella un ánimo potente y varonil [...]

José Martí, *Obras Completas*

El epígrafe ilustra con claridad la exitosa operación avellaniana de elusión del estereotipo femenino de su época y de invención de un lugar intersticial²¹ para sí misma. Para avanzar en esa línea he puesto en diálogo las operaciones discursivas de sus álbumes con la imagen pública que ella misma busca promover en la Cuba de su regreso a través de tarjetas litográficas²² que se elaboran y circulan en el mismo lugar que la recibe (y la reinventa) como cubana y letrada. Precediendo al contundente diagnóstico martiano respecto de que ningún rastro de mujer puede encontrarse en su escritura ni en su personalidad, Gertrudis construye y proyecta una figuración del género femenino que, discursivamente, negocia con el estereotipo colonial para producir un sesgo: lo femenino no es cuerpo ni materia de la escritura, sino punto de vista. De este modo, si bien

²⁰ Se atribuye la frase al crítico Bretón de los Herreros y da título a un apartado de la introducción a la novela *Sab* (Gómez de Avellaneda, 1841).

²¹ “Don Juan Nicasio Gallego ha dicho de mis poesías que nada indicaba en ellas la blandura de una fibra femenil y la languidez de una hija de los Trópicos: que cualidades sobresalientes eran la altura y energía de los pensamientos y el varonil vigor de la expresión (...) Yo creo que no es exactamente verdad: que ningún hombre ve ciertas cosas como yo las veo, ni las comprendo; pero no niego por esto que hay vigor en mi alma y que nunca descollé por cualidades femeninas” (Gómez de Avellaneda, 1983, p.35).

²² Existen diversos estudios que abordan el vínculo de la industria litográfica cubana con el desarrollo de imágenes trasnacionalizadas de la producción de tabaco. Sin embargo, queda por investigar la relación entre estas nuevas técnicas en la promoción de una nueva forma de artista-escritor.

elude proyectarse como una típica *hija de los trópicos*, asedia, en sus textos periodísticos dirigidos a las cubanas, una serie de significantes contiguos que exponen la treta de la negociación -“la blancura de vuestras espaldas”, “las profusas trenzas de vuestros cabellos” (Gómez de Avellaneda, 1860, p. 22)- sin dejar de exhibir un desliz peculiar de su voz letrada en el desglose de lo femenino como reificación de una forma de la mirada donde se entrelazan sigilosamente cuestiones de género y de escritura. Al vincular ambas agendas (discursiva e imagética) podemos observar un tránsito desde un lugar de asimilación de los paradigmas románticos y coloniales hacia un espacio de relativa independencia que se manifiesta en una abierta oposición al estereotipo sexual binario puesto en juego en la erotización del cuerpo de la mujer antillana en tanto que operación subsidiaria de una misma estrategia de masculinización universalizante. En tal sentido, rompe con el sistema de referencias culturales de su tiempo tal como lo había hecho en los álbumes. Si bien el retrato más conocido de la poeta, elaborado apenas unos meses antes de la partida a Cuba, es precisamente el del pintor italiano Francisco Madrazo²³ que responde con fidelidad a los patrones estéticos decimonónicos, me interesa interrogar otra imagen de *Tula*, la que ella misma gestiona en sus textos y tarjetas y que se vincula a nuevos dispositivos de producción de sentidos. Si bien existe una rica iconografía romántica avellaniana compuesta por retratos, hechos a pedido de la autora, algunas en formato de tarjetas sociales con firma incluida a la usanza de la época, una de las más interesantes probablemente sea la litografía²⁴ elaborada por Fernando de la Costa, un destacado artista, dueño además de una de una de las dos empresas litográficas²⁵ de

²³ El célebre retrato de Gertrudis pintado por Madrazo data de 1857 y se encuentra localizado en el Museo Lázaro Galdiano de España.

²⁴ Litografía deriva del término griego *lithos* que significa piedra y del término *grafía* -dibujo-. Por ello, en principio, cuando hablamos de una litografía nos referimos a una estampa obtenida a partir de una matriz de piedra. Este procedimiento se basa en el principio químico de rechazo entre el agua y la grasa y consiste en dibujar sobre una piedra calcárea la imagen deseada con un material graso. EcuRed: enciclopedia cubana (s./f.).

²⁵ En 1796 el alemán Alois Senefelder, en su búsqueda de un sistema de impresión barato para las partituras musicales y las obras de teatro, inventó la litografía. En sus inicios, la litografía no se utilizó como medio de creación artística, sino básicamente con una finalidad comercial. Los artistas, sin embargo, no tardaron mucho en descubrir las ventajas de este nuevo procedimiento que permitía al autor dibujar directamente sobre la plancha sin la necesidad de grabadores intermediarios. Desde principios del siglo XIX artistas como Goya, Daumier, Géricault, Delacroix, Odilon Redon, Mallarmé, Vuillard, Bonnard y, ya en el siglo XX, Eduard Munch, Emil Nolde, Matisse y Braque pero especialmente Picasso, hicieron que la litografía llegara al más alto nivel de expresión y calidad artísticas.

La Habana en el siglo XIX. La obra²⁶ está fechada entre 1859 y 1964, es decir durante los años que vivió en Cuba, aunque sin precisar. Esta imagen resulta atractiva de estudiar no solo por el tipo de figuración de la escritora que proyecta sino por los paratextos que concita en el contexto de los inicios de la modernidad cubana. Cabe agregar, en tal sentido, que la historia del desarrollo de la litografía en Cuba²⁷, se encuentra muy ligada a la del grabado, la daguerrotipia y la fotografía y ofrece un espacio invaluable para repensar los vínculos entre modernidad y tradición, técnica y arte en esa compleja sociedad. Si el mundo de la técnica parece irrumpir en estos nuevos espacios mezclando los campos, el espacio del arte (más vinculado a disciplinas tradicionales como la pintura) va a verse ahora profundamente interpelado. Las técnicas híbridas que combinan variados procedimientos -entre ellos el dibujo y la reproducción- y articulan lógicas disímiles -como la originalidad y la serialización- ocupan el centro de la escena en la disposición de las imágenes²⁸. Los vínculos, además, entre arte, técnica y sistema de producción se hacen visibles en una ingeniería discursiva que se liga cada vez más al universo del tabaco²⁹ y se incorpora, por vía de la litografía³⁰ y el paisajismo cubano, a la cartografía nacional

²⁶ Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tinta sobre papel 32 x 20 cm. Litografía a lápiz realizada en Cuba entre 1859 y 1864 por el dibujante y litógrafo Fernando de la Costa para el establecimiento litográfico del Gobierno.

²⁷ Segundo se ha estudiado la litografía tiene un importante desarrollo en la Cuba del siglo XIX y una estrecha relación con la industria del tabaco. Existieron dos imprentas litográficas importantes. La Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, de Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonés, con la ayuda de Domingo del Monte y José Luis Alfonso, llamada coloquialmente la Litografía de los Franceses, fue fundada en 1838 a través de una sociedad anónima y contaba con tres prensas y cinco operarios. La Litografía Española de los Hermanos Costa o Litografía del Gobierno, que dirigía Fernando de la Costa y Prades junto a su hermano Francisco, era conocido por el pueblo como la Imprenta de los Españoles. Fue fundada en 1838 y contaba en sus inicios con dos prensas y cuatro operarios.

²⁸ Existe una interesante bibliografía orientada al estudio de los funcionamientos de la imagen en el siglo XIX en América Latina, entre los que destaca los trabajos de Jean Andermann (2007) y Oscar Masotta (2009). En el caso de este último, aunque se centra en el espacio argentino, realiza fundamentales aportes para comprender el funcionamiento de las tarjetas postales, la litografía y los álbumes en otras partes del territorio americano. Los conceptos que trabajo aquí se encabalgan con muchos de sus estudios porque trabajan, aunque desde discursos y espacios diferentes, la relación entre texto e imagen en la cultura decimonónica.

²⁹ No solamente me refiero al retrato de Madrazo sino la mayor parte de los retratos realizados hasta entonces.

³⁰ Ambos talleres (el de los franceses y los españoles) no sólo darán inicio al auge litográfico que a partir de entonces se producirá en la Colonia, sino a la confrontación que en el campo de la comunicación gráfica acontecería también entre criollos y peninsulares. En pocos años se producirá un rápido crecimiento en la producción de imágenes litográficas en álbumes,

cuyas imágenes son sobreimpresas en las cajas de tabaco y comercializadas especialmente fuera de Cuba. En un interesante proceso de temprana transnacionalización de sus producciones y en una moderna combinación de arte y técnica, producción y manufactura, el sistema de referencias culturales se fortalece de *color local* para el consumo trasnacional. De este modo, fetiche y mercancía se procesan en una economía poética singular. Cabe la pregunta, entonces, acerca de cómo funcionan estos dispositivos en la (auto) percepción de los nuevos lugares el intelectual-escritor americano.

revistas y finalmente en etiquetas y vitolas para adornar las labores de la pujante Industria Tabaquera Cubana". EcuRed: enciclopedia cubana (s./f.)



Figura N°1: Litografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Como parte del complejo sistema de transposiciones culturales operado en (sobre) la obra de la Avellaneda, la litografía va a ocupar un lugar clave. Su proceso de autofiguración incorporará esta técnica como forma de intervención en el debate público. La litografía de Gertrudis, elaborada por Costa, muestra un desplazamiento del foco del sujeto al objeto. La imagen focaliza, no en el cuerpo del sujeto retratado, sino en el objeto-libro que es sostenido por la mano derecha de la mujer casi precediéndolo. Paralelamente, presenciamos en el retrato el despojamiento de los atributos de femineidad, de “la fibra femenil y la languidez de una hija de los Trópicos” (Avellaneda, 1983, p.35) de los cuales si bien se había pretendido distanciar en su autoconfiguración literaria, hasta el presente, su archivo imagético desmentía. La opción, en cambio, se orienta a la posterior figuración martiana como “la nube amenazante” (Martí, 1975, p.310) o al archiconocido sintagma de “mucho hombre esta mujer” (Gómez de Avellaneda, 1841, s/n) ya mencionado. En esa figura, no hay atuendo suntuoso ni joyas ni coronas ni detalles exagerados que remitan a los dispositivos estéticos usuales en el retrato de las mujeres célebres de la época (lujo, riqueza, nobleza o fineza en las maneras). En cambio, su monocromatismo contribuye a destacar aún más la sobriedad del gesto que el conjunto proyecta. Observamos una mujer vestida de modo austero, sin ornato, ni vestuario que la defina socialmente, sin peinado o maquillaje acorde a la moda. Apenas se visualizan los pliegues de un vestido sin protagonismo. En su rostro se destacan rasgos casi andróginos, una nariz prominente, ojos penetrantes y enormes y una boca desdibujada. Sin dudas, dos centros dominan la imagen, el objeto-libro y los ojos de la mujer retratada. Ellos proyectan un singular proceso de desubjetivación que se resuelve por vía de los procedimientos estéticos integrados del desplazamiento, la sustitución y la metonimia. La figura humana (o mejor, su relato humanista y antropocéntrico) es desplazada a un segundo plano para ser sustituida en su centralidad por otro dominio (cultural/material): el universo simbólico del libro. En segundo término, se opera también por sustitución metonímica al focalizar en el ojo como parte del orden humano (el todo), pero una parte que potencia un corrimiento en visión subjetivada y totalizadora del retrato romántico para remitir a otro orden: el régimen escópico (Jay, 2003; Andermann, 2007) propio de la modernidad. La metonimia, en ambos casos, permite realizar una doble operación que consiste, por una parte, en potenciar una centralidad ob-

jetual, no humana, en la figura del libro sostenido por la mano derecha, y por otra, efectuar la construcción dislocada del sujeto que descentra la totalidad corporal y expone apenas su dominio ocularcéntrico. Si articulamos ambos dispositivos -libro y ojos- advertimos que es el primero, el fetiche del retrato. Sin retorcimiento, fija semióticamente el valor de la escritura ya que opera como principal atributo de la subjetividad y del rol social de la retratada. Por otra parte, el ojo hiperbolizado constituye una metonimia ya no del sujeto individual (original, propio del imaginario romántico latinamericano), sino del género femenino en la medida en que funciona en la economía del retrato desplazando un lugar común -tanto del género sexual como del género estético-: el de la pasividad receptiva de la pose (del retratado) a la que conmina el rictus del retrato típico, para ser exhibido en un gesto de interpellación/disyunción. El ojo que escudriña, con desconfianza, el espacio circundante, es un claro reenvío a los discursos sociales de la época que definen el lugar subsidiario de la mujer en la escena pública frente a los cuales Gertrudis venía dando batalla (Pastor, 1999; Albin, 2002) especialmente a través de los álbumes. De este modo, el desplazamiento de sentidos del sujeto al objeto constituye una estrategia de la imagen que deconstruye el discurso dominante acerca del género, transformando la lógica del modelo *ideal*, en materia, en asunto mundano, donde el libro se instituye como epicentro de otro orden, el de la función que sustituye al fetiche y que le permite redefinir otro lugar para la subjetividad femenina y moderna. Así, la litografía al enmarcar esta torsión, se instala como una escena de modernidad desigual (Ramos, 2009) y compleja que hace tensionar, en la materia del registro iconográfico, al arte y a la técnica, a los antitéticos imaginarios de la comunidad cubana y a las discusiones sobre el rol de la mujer como *hermosas hijas de los trópicos* o como voces críticas de la nación.

En cuanto al Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas (Gómez de Avellaneda, 1860), el título ya abre un espacio de fuga al interior de la constelación yuxtaponiendo nociones que remiten a campos semánticos muchas veces opuestos, por ejemplo, el espacio de las bellas artes y el de la moda, de la tradición y la modernidad, de lo viejo y lo nuevo o del romanticismo y del modernismo. Su directora la concibió desde un doble propósito: servir de bases para la construcción de una comunidad imaginada como nación y crear una esfera pública alternativa que permitiera el acceso del género fe-

menino a un espacio discursivo contestatario y cuestionador del proyecto de modernidad. En cuanto a su mirada de coleccionista, en la publicación, Avellaneda “refleja y manipula” (Picón Garfield, 1993, p.34) el discurso hegemónico patriarcal que prescribe las normas sociales, las pautas de conducta y los papeles de la mujer y proscribe la voz femenina del foro público. La publicación que solo alcanzó los doce números y estuvo dividida en tres secciones –la primera, bellas artes y literatura, la segunda, textos literarios y, por último, moda- marcó un punto de inflexión en las publicaciones cubanas. Si bien los artículos en general parecen obedecer a la lógica hegemónica (Albin, 2002, p. 140), respecto del género la voz de Gertrudis descrenta este sistema. Tanto en la columna de “Mujeres célebres” como en la sección “La mujer” se advierte ese otro registro donde aparece su visión protofeminista³¹. Su discurso transgresivo (Pastor, 1999, p. 329) se da a conocer desde el primer editorial: “La literatura y las artes mediante las cuales realiza el hombre las bellezas ideales, están sujetas a reglas imprescindibles que les requieren el orden, la unidad, la proporción y la claridad” (Gómez de Avellaneda, 1860, p.4), palabras en abierta oposición al discurso dominante que conminaba a la mujer a las tareas tradicionales del hogar y la religión³². Los artículos de la sección tercera de la revista de Avellaneda sirven, en tal sentido, a los fines que se había propuesto: formar una comunidad imaginada como nación y abrir un espacio alternativo y contestatario para la voz de la mujer en el juego de una emergente modernidad. Me refiero a “Historial de los trages mujeriles” y “Revista de moda”. En tal sentido, la moda se integra como estrategia retórica al proceso de construcción de una forma nueva de civilidad, por vía de la amplificación trascnacional de la escena pública hacia una hipotética tertulia que vuelve a enlazar una imagen de la metrópolis con la de los primeros enclaves coloniales de América. La hoja de ruta de la moda, tal como se presenta en el álbum, dibuja y actualiza el mapa de la colonialidad, haciendo del espacio peninsular un ambiguo *in-terregno* de prácticas

³¹ La estudiosa señala el ejemplo del periódico de hacendados reformistas *El siglo* (1862-1868), que había señalado el lugar de desigualdad de la mujer cubana en el plano educativo y había expuesto su cercanía con los movimientos de mujeres en EE.UU., configuraría uno de los espacios donde ese protofeminismo comenzaba a germinar (Pastor, 1999, p. 329).

³² Pastor ha estudiado con rigor la publicación desde el punto de vista de la oposición entre discurso femenino y feminista. Afirma que “La imagen ideal de la femineidad en muchas de estas publicaciones partía de un código moral cuya raíz se componía de una serie de virtudes sociales y pseudoreligiosas orientadas hacia la sumisión, la obediencia y la resignación ante Dios y el status quo” (Pastor, 2009, p.2).

colonizadas y colonizadoras: la moda tiene su sede en Francia, cobra brillo en Italia y luego se trasladar a España desde donde el apetito colonial la conmina al viaje trasatlántico hacia América.

Como ha estudiado Goldgel (2016) la moda no solamente imprime un nuevo dinamismo a su esfera particular a través de modelos y formas propias, sino que se configura en la máquina promotora de otro *tempo* cultural al punto de que “fue extendiendo su área de influencia hasta imponer su lógica en la literatura, que empieza a regirse entonces por la lógica de la renovación acelerada” (p.26). En ese punto, resulta interesante observar el giro que produce el discurso transgresivo de la cubana por debajo de una retórica acerca de la moda decimonónica -promotora de otro *tempo* y otro paradigma cultural- que asoma como reproductora de las lógicas (económica, cultural y política) imperantes en el orden vigente. Si el *estar a la moda* en términos de demanda estética y política podría remitir a un gesto de asimilación y copia y colocar a esa subjetividad en un lugar reproductivo y subalternizado en la economía discursiva de su tiempo, los artículos específicos sobre la cuestión parodian, interpelando, el rictus colonial al presentar a los cuerpos femeninos resistiendo el rigor de las elevadas temperaturas antillanas por debajo de los ampulosos vestidos que dicta la moda europea. No obstante, da un paso hacia adelante en la deconstrucción del estereotipo: sobre ese mismo dispositivo estético, la autora hace funcionar el gesto de resistencia de la moda antillana -“despojada... de invernales atavíos” (Gómez de Avellaneda, 1860, p. 22)- como elemento de descolonización de los imaginarios culturales, al exhibir, sin desmérito y torciendo el cuello a la moda europea, el tono (hispano) americano -como “Iris brillante” (p. 22)- del espectáculo de “la blancura de vuestras espaldas” y “las profusas trenzas de vuestros cabellos” (p. 24):

La moda, amables lectoras mías, es cual Iris brillante, que suele disiparse en el momento mismo en que nos detenemos estasiados para copiar sus matices. Nosotras, empero, anhelosas de traeros por tributo ios cambiantes mas bellos y mas nuevos con que hoy ostenta su pompa en las heladas márgenes del Sena, hemos salido á su encuentro cuando atravesando el atlántico, venia en alas de sus numerosos courriers á instalar sus veleidosas coqueterías en nuestras privilegiadas regiones, y aprisionándola con sus cadenas de flores en las nacientes páginas del Álbum cubano de lo bueno y lo bello, la rendimos hoy á vuestras plantas, despojada un tanto de los invernales atavíos conque, á despecho ee su natural ligereza, la obliga á abrumarse el clima de su patria, en estos meses de nieblas y de lluvias, de

sabañones y de pulmonías. ¡Hermosas hijas de los trópicos! vosotras podéis ostentar siempre la blancura de vuestras espaldas, las profusas trenzas de vuestros cabellos, sin temer á otros riesgos que el ver las unas un tanto doradas por las caricias ardientes del rey de los astros, y los otros demasiadamente agitados por los besos de las brisas juguetonas, que llegan á mecerse en sus sedosas ondas y á beber murmurando sus perfumes. No receleis, pues, que, serviles ministros de la deidad caprichosa, os impongamos á todo trance las pieles y los terciopelos, los pesados sombreros y los entrelazados manteaux. (p. 22)

Como se advierte en la extensa cita, la moda constituye un dispositivo femenino emancipador. La sección “La moda”, firmada con el seudónimo de Celina, habla de la *novedad*, del culto de lo nuevo, propio de la modernidad y una de las maneras de construcción de civilidad. Así, abunda en ejemplos y dictámenes respecto de las ropas más adecuadas para los eventos sociales, de entre los cuales destaca la asistencia a los bailes realizados en los salones de la alta sociedad. Se advierte, además, como otro gesto descolonizador, el movimiento ambiguo de atención a las vidrieras y revistas europeas al tiempo que la exaltación de la creatividad cubana en la figura de Mme. Garbeille: “Nada, sin embargo, de cuanto vemos de mas distinguido en los varios periódicos de modas que nos llegan de París, supera á juicio nuestro á los bellísimos trajes que han salido estos días de casa de nuestra amable Madama Garbeille” (Avellaneda, 1960, p.22). La moda, entonces, orientada a las “hermosas hijas de los trópicos” (p. 24) relocaliza y negocia la experiencia de lo nuevo y lo adecuado, poniendo en cuestión la dinámica colonial en tanto que se la concibe como un dispositivo cultural bifronte ya que habilita el doble juego de emancipación y colonialidad. Por un lado, permite exaltar la belleza *tropical* de la mujer, vale decir, su americanidad; por otro, dar cuenta del entusiasmo por *lo nuevo* como valor fundamental de esta incipiente modernidad que se asoma a la isla y de la que la escritora intenta construirse en portavoz. Como agente des(re)territorializador, Avellaneda va a gestionar ese espacio de negociación que es el Álbum *cubano de lo bueno y lo bello...* a través de una estrategia capital, el juego con la moda y la excitación intelectual que ella produce especialmente vinculada al entusiasmo por aquello que se exhibe por vez primera. Ese entusiasmo, podríamos concluir, configura precisamente su aura moderna si la entendemos no ya como mero proceso de

racionalización y secularización, sino como el incontenible deseo de lo nuevo³³ (Goldgel, 2016, p. 219).

Autofiguraciones del volver

En la retórica del regreso, el proceso de autofiguración constituye un dispositivo central de su poética. El acto de volver le permite a Gómez de Avellaneda demarcar la autonomía en dos terrenos específicos: el estético y el político. En el primero, su desplazamiento del romanticismo hacia un primer modernismo que se visualiza en las formas retóricas y temáticas por las que opta y a través de las cuales puede negociar con la estética de Heredia, el gran poeta romántico. En el segundo, se registra la transición desde el liberalismo hispánico (González Stephan, 1987) y el patriotismo cubano a un acercamiento al republicanismo hispanoamericano³⁴ puesto en escena en velados u oblicuos comentarios en los álbumes o en la forma alegórica de la ficción. La última de sus novelas, *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio* (Gómez de Avellaneda, (2008 [1870]), da cuenta de dos aspectos básicos en su estrategia de autofiguración: la creación de un espacio de autonomía relativa dentro de los debates cubanos que se prefigura como zona de tránsito entre afinidades ideológicas (del liberalismo hispánico al republicanismo hispanoamericano) y modelos estéticos (del romanticismo al modernismo), y la figuración de una cubanía dislo-

³³ Goldgel explica con claridad este juego entre las nociones de modernidad que atrapa la idea de lo nuevo: La modernidad, en efecto, no solo ha sido definida en términos de la racionalización y la secularización del mundo; como indica Fredric Jameson, también es posible pensarla a partir de su capacidad para producir una forma muy peculiar de excitación intelectual ante lo que parece ocurrir por primera vez (2002, p. 34). También Paul de Man se refiere a esta excitación, al hablar de un «tono»—esa zona afectiva del lenguaje, podríamos decir—propiamente moderno, en el que la confianza en la ruptura sobrevive a la cada vez más extensa tradición de «nuevos comienzos» (1983, p. 152). La mirada crítica, por lo tanto, exige al mismo tiempo no dejarse engañar por el gesto rupturista y analizar su poder de seducción, su capacidad de generar entusiasmo (p. 219).

³⁴ En el libro *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica* (2009), Rojas estudia algunas de las principales figuras del primer republicanismo hispanoamericano (1810 y 1830). Se trata de un grupo de escritores, pensadores o estadistas comprometidos con las guerras de independencia y la construcción de los primeros estados nacionales, en la América hispana (Fray Servando Teresa de Mier y Lorenzo de Zavala, Manuel Lorenzo de Vidaurre y Vicente Rocafuerte, Simón Bolívar y Andrés Bello). Cuba, a diferencia de los países hispanoamericanos, no había sufrido una guerra de independencia ni un proceso de construcción de estado nacional, sin embargo, poetas y letRADOS como José María Heredia y Félix Varela, comparten el imaginario o la estética del republicanismo.

cada de las visiones dominantes, tanto de la perspectiva colonial -todavía presente en las élites- que vislumbra un lugar ancilar para la isla dentro del concierto de las naciones de Occidente como de la perspectiva independentista en su modulación teleológica de la nación. Esos lindes escuerridizos y peligrosos preanuncian, de cierto modo, el desplazamiento del letrado latinoamericano en la primera modernidad de la gestión de la *letra* del Estado, a una zona de interpelación y zozobra que testimonia lo que Rubén Darío designó como “la perdida del reino” (Ramos, 2009, p. 48).

Si como he afirmado en los párrafos precedentes, Avellaneda no solamente había sido fijada en el archivo literario como la gran poeta española sino también como la figura (ilustrada) romántica de la generación cubana, los álbumes y la novela van a poner en cuestión estos dos lugares³⁵. No obstante, si bien la impronta normalizadora³⁶ de los excesos románticos de su escritura implica un desvío (en la forma literaria y genérica), ese desvío -estético y político- es su huella específica en la cultura cubana porque guarda las marcas de la fuga de la norma (colonial) en un giro hacia el modernismo -y la modernidad- a partir de una forma que comienza a despojarse del peso de la retórica romántica. Precisamente por este carácter bifronte de huella y fuga su legado resulta difícil de procesar en las dos tradiciones. En tal sentido, Rafael Rojas (2014) activa un punto de inflexión fundamental de la revisión del archivo cubano al hacer de Avellaneda, una cubana que anuncia la inminente llegada de lo moderno³⁷. Una de las modulaciones de esa modernidad es, sin dudas, su posicionamiento político. Si reflexionábamos antes acerca del desplazamiento de la mirada hacia una zona *americana* en los comentarios al álbum, el estudio de otras zonas de su obra, pone en juego su afinidad con ese *segundo republicanismo hispanoamericano* -especialmente en la reescritura de “Soneto a Washington” (Gómez de Avellaneda, 1864) y en el poema “A vista del Niágara” (Gómez de Avellaneda, 1864)- en un gesto anticipatorio de varios motivos

³⁵ Aún más, “La poesía moderna seguía viva entre los hijos de Cuba y quien llevaba la lírica de la isla por los caminos de la modernidad –sin “bambolla, afectación o exageración”– era una mujer” (Rojas, 2014, p. 33).

³⁶ Advierte que su escritura “producía una poética normalizadora o correctora de las extravagancias del romanticismo. Heredia quedaba atrás y con él, la poesía romántica del momento republicano” (Rojas, 2014).

³⁷ Esta lectura, además de iluminar una zona *moderna* de la obra de Avellaneda, casi desconocida, estudia también cómo la construcción romántica y reformista de sus posiciones estéticas es una estrategia del discurso crítico hispánico para legitimarla.

del modernismo³⁸. Como otra marca visible de autonomía, o mejor, de su modernidad, en las operaciones del regreso, podemos señalar su cercanía a un repertorio difícil de ser tolerado en la mujer de su tiempo. La marca de esa incomodidad se encuentra en el silencio absoluto del prologuista español Gallego Fernández acerca del soneto en el que la poeta “regresaba a una de las constantes líricas del primer republicanismo hispanoamericano: la contraposición entre Napoleón y Washington” (Rojas, 2014, s/n). Más relevante aún es el relevo de cierta isotopía republicana centrada en la virtud, el suelo, la sangre, la tiranía y la libertad que daba cuenta de una adscripción americanista: si “El soneto a Washington” era la forma que encontraba la poeta criolla de afirmar su americanidad republicana en tanto autonomía política dentro de un espacio literario hegemonizado por el liberalismo peninsular, la novela del 64 comparte la misma estrategia. Nada casual resulta, entonces, que esa constelación de mitemas sea explícita en la novela, como antes insinuada en los álbumes. Si el patriotismo lírico funciona como una estrategia legitimadora de su carácter de poeta cubana (dudosa cualidad de la poeta, según Cintio Vitier), su republicanismo y americanismo constituyen dimensiones intelectuales de una “autonomía negociada” (Rojas, 2014, s/n) y relativa dentro de los dos campos literarios (español y americano). En esa partida, juega con algunas cartas a favor: su expreso catolicismo y una interpretación de la historia peninsular favorable al liberalismo, dimensiones más afines a los discursos dominantes de la sociedad colonial, las cuales le permiten negociar sus posiciones más radicales.

La ficción *El artista barquero...*³⁹ (Gómez de Avellaneda, 2008 [1870]) constituye, entonces, el punto final de su conversión cubana, republicana

³⁸ En esta línea, sigo a Rafael Rojas quien ha estudiado su poesía desde esta perspectiva y ha venido señalando el movimiento aquí analizado en los álbumes y en la novela (Rojas, 2014).

³⁹ El relato se desarrolla en Francia, a mediados del siglo anterior (1752 y 1754, con un breve episodio final datado en 1764). La primera parte transcurre en Marsella, donde comienza la relación amorosa de Huberto y Josefina. Él ha dejado sus estudios de pintura y sostiene a su madre y hermanas con su trabajo de barquero, porque su padre ha sido tomado como rehén. Ella, nacida cerca de La Habana, ha regresado con su padre, después de la muerte de su madre. El episodio de la perdida además está reforzado por la destrucción del templete que la difunta había hecho construir como monumento al amor. M. Caillard, desesperado, busca a un artista que pinte la imagen del templete perdido. Un anciano desconocido logra la libertad de su padre y le paga los estudios en París, lo que le permite alcanzar sus tres propósitos: hacerse de una posición, pintar el templete y acceder a la mano de Josefina. Luego de varios desencuentros, se concreta la boda. Posteriormente, la pareja asiste a un banquete al que concurre lo más granado de la cultura francesa de la época. Huberto descubre allí que su

y moderna al articular narrativamente el republicanismo hispanoamericano a su condición de letrada. Esta inflexión se narra a partir de cuatro operaciones: 1) la sustitución en la axiología de base del relato del honor por la virtud; 2) la definición de la isotopía de sangre, suelo y nación, claves del repertorio republicano; 3) la apelación a una genealogía de lecturas afines al republicanismo (entre las cuales sobresale Montesquieu); 4) la centralidad del tópico del artista desclasado. Respecto del primer aspecto, cabe señalar que, si el honor era el valor fundamental de la sociedad cortesana, los republicanos hispanoamericanos van a proponer sustituirlo por el paradigma de la virtud a partir de los valores principales de la formación de ciudadanía tales como honestidad, trabajo, esfuerzo, valor de la palabra y primacía del amor por encima del interés y libertad. El personaje de Huberto encarna esa isotopía en la novela. Es un artista que no duda en apelar a otros trabajos, aunque menos prestigiosos, que le permitan ganar dinero y lograr sus objetivos. Se plantea metas, se compromete con su palabra e intenta ser fiel a ellas. En esta línea, el amor y la elección libre constituyen pilares de la vida de estos personajes, que resisten a la oposición paterna, precisamente fundada en la condición de artista desclasado del protagonista. De algún modo, la prohibición paterna configura una alegoría de la tiranía metropolitana ante la cual los jóvenes amantes interceden con un conjunto de valores alternativos, especialmente el libre albedrío.

El segundo punto, afín al republicanismo, constituye la isotopía conformada por la integración de las nociones de sangre, suelo y nación y sus correlatos distópicos, el destierro y la nostalgia. En el relato, dos imágenes concentran esos sentidos: la ruina del templete y la imagen final de los pies femeninos. En ellas se verifican dos secuencias: por una parte, la nostalgia por la pérdida de la madre y la disputa por las ideas de patria que ella conlleva; y por otra, la experiencia del destierro y su representación. Este, en apariencias, típico relato romántico de amor y muerte aparece reconfigurado de manera moderna por la secuencia de la destrucción del edificio, la experiencia de la ruina y la pregunta por la representación. El viudo procura la recuperación del edificio perdido por vía de la representación de una imagen. El templete (imagen y memoria) se vuelve entonces epítome de la memoria de la nación. En esta trama, los tópicos del suelo y la sangre reenvían a los dispositivos simbólicos a los que habían apelado

benefactor, de cuyo testamento hablan algunos comensales, había sido ni más ni menos que Montesquieu, fallecido apenas unos meses antes.

los nacionalismos del siglo XIX y XX. Recordemos la frase de Fidel Castro respecto de que la historia de Cuba era un río de sangre que nacía en 1492 y desembocaba en el centenario del natalicio de Martí⁴⁰. La *cubanidad*, por otra parte, constituye sin dudas un contenido central del relato que se puede constatar en el plano de las imágenes espaciales. De manera análoga a cómo funcionan los paisajes de las cajas de tabaco marcados por la litografía cubana, la descripción de la casa de Josefina al cartografiarla como zona de contacto entre el espacio urbanizado del interior de la vivienda y la naturaleza (exterior) que la circunda, rescata los elementos de la *experiencia del trópico* (al menos tales como ellos resuenan en el narrador): ventanas, rejas, verja; las plantas como la madreselva, los claveles o los naranjos. Haciendo sistema con ese diseño, los epítetos que selecciona para nombrarla son “cubana”, “habanera”, “indiana”, “criolla”, “hija de Cuba”, “virgen del Trópico” (Gómez de Avellaneda, 2008, p. 17). Como si no fuera suficiente el vínculo de los cuerpos con el territorio, apela al repertorio de referencias de la raza⁴¹, por ejemplo indica rasgos meridionales, las formas sensuales de su cuerpo que se combina con cierta inocencia (mujer: ángel y demonio), el color blanco y el cabello suelto. Sin eludir el estereotipo, la narración se detiene sin embargo en una poderosa imagen que vincula cuerpo y territorio en “un delicado piececito de aquellos que solo produce Cuba” (p.17), donde resuena su experiencia del destierro y su condición de sujeto en tránsito. Pero es también el personaje de Niná, la otra cubana, y mulata, y con quien regresa “el dulce nombre de Cuba” (Campuzzano, 2014, s/n). De este modo, son los personajes femeninos de Josefina y Nina quienes reenvían alegóricamente al espacio de la cubanía,

⁴⁰ “Hay cubanos que han caído defendiendo sus doctrinas, hay jóvenes que en magnífico desagravio vinieron a morir junto a su tumba, a darle su sangre y su vida para que él siga viviendo en el alma de la patria. ¡Cuba, qué sería de ti si hubieras dejado morir a tu Apóstol!” Discurso pronunciado por Fidel Castro en el juicio del Moncada, el 16 de octubre de 1953, conocido como “La Historia me absolverá”.

⁴¹ Resulta pertinente establecer en este punto el vínculo con las ideas desarrolladas por Martí en su ensayo *Mi raza* de 1893 donde, a pesar de su abstracción, el poeta realiza un fuerte ataque a las teorías racistas vigentes en el fin de siglo. Como prueba de la situación en Cuba, cita la Constitución de Guáimaro de 1869 porque remitía a dos cuestiones: un ideal de igualdad, pero también a la necesidad de contar con la población negra en el momento de emprender la lucha de independencia de España. Si bien la abolición de la esclavitud en Cuba se produce 1886, es decir pocos años antes de que Martí escribiera el ensayo, la ficción de 1961, la constitución de 1869, el texto de la abolición y el ensayo martiano forman parte de un largo y complejo debate y de los nuevos modos de intervención intelectual que aproxima la llegada de la modernidad.

a la matria en destierro para producir un abigarrado friso de imágenes respecto del género, la raza y la nación.

En tercer lugar, el relato actualiza la apelación a la genealogía republicana por vía de figura de Montesquieu. Las élites hispanoamericanas tomaron de diversos aspectos de su pensamiento y lo leyeron muchas veces de manera contradictoria. En particular, se interesaron por su rechazo a la monarquía como sistema de gobierno y, en tal sentido, la operación central de los jóvenes republicanos fue la de hacerlo funcionar “como elocuente crítico de la metrópoli despótica”⁴² (Aguilar y Rojas, 2002, p.65), cuyo valor fundamental para las nuevas naciones ya no era el honor (propio de la cultura cortesana) sino la virtud del ciudadano. La presencia de Montesquieu actualiza ese sistema de referencias. En la ficción, el autor de *El espíritu de las leyes* es una sombra que recorre el devenir de los hechos narrados y solo al final devela su identidad. Meses después de su muerte, el fantasma revive como un nuevo mecenas que ha contribuido económicamente a la formación artística de Huberto, una contribución que en la sociedad que se proyecta como moderna no puede realizarse sino detrás de una máscara, en la medida en que el arte, como la literatura, se han vuelto críticos del estado (Ramos, 2009; Rama, 1998) y no ha alcanzado aún a construir un circuito independiente. En el banquete final, aparece su sombra de manera oblicua a través de cartas y comentarios de los comensales, dejando constancia del horizonte de lecturas y los debates políticos que funcionan por debajo de la ficción. Por último, el tópico del artista desclásado se vincula con el punto anterior, en cuanto a que la modernidad de la escritura de Avellaneda se prefigura en el ejercicio de la autoconciencia no solamente respecto de su rol de mujer letrada en una sociedad que no ha dejado de pensarse como colonia, sino también en la conciencia de las dificultades del proceso de autonomización del arte, especialmente en el contexto americano. Esa *pérdida del reino* que los cronistas y poetas finiseculares van a testimoniar se hace presente en la escritura de esta novela. Las dificultades económicas se advierten en un oficio que no solamente no posee un mercado lector, sino que además ha perdido el sistema de financiamiento tradicional (mecenazgos) y prestigio social. En la novela, el padre de la novia se opone enfáticamente al casamiento con el artista

⁴² Para la profundización de los vínculos de este archivo con el republicanismo hispanoamericano remito al excelente trabajo de Aguilar Rivera, “Dos conceptos de República” (Aguilar y Rojas, 2002).

luego de enterarse de que el pretendiente carece de fortuna familiar y debe trabajar (de barquero) para sobrevivir.

Puedo concluir estas líneas apelando a las palabras de la escritora archivista en la “Dedicatoria” de esta novela a otra cubana en destierro porque ellas “que sale [n] de mi pluma bajo el hermoso cielo de nuestra Antilla” (Gómez de Avellaneda, 2008 [1870], p. 6), se deslizan como la hiperconciencia de una condición escritural situada y conectan, en el diálogo del pretexto ficcional, a las dos mujeres en la escena metonímica de la comunidad de *las cubanas*. El texto dedicado pone en valor una forma de la femineidad nacional que la homenajeada (no por casualidad, esposa del gobernador) encarna y espejea:

¿No es usted a sus ojos, como a los míos, la síntesis perfecta del bello sexo cubano? ¿No admira en su bondad nativa, en su rica imaginación tropical, en su belleza llena de gracia púdica, en su dignidad dulce y melancólica, ese admirable tipo de la mujer criolla, sin igual en el mundo? ¿Quién, pues, mejor que usted puede recibir -como representante de todas nuestras compatriotas- el homenaje tierno de mi admiración y simpatía. (p.7)

Este episodio podría funcionar como la síntesis de aquello que las ficciones de archivo de esta *constelación de escrituras de regreso* ponen en escena que no es sino la dislocación de letra e imaginación en el trance de un devenir otra (cubana, escritora y moderna). No es este solamente el viaje de retorno a la patria, es, paradojalmente, también una fuga de las fronteras coloniales hacia la zona porosa de una apenas entrevista modernidad. En las inconsistencias, pliegues y ambigüedades de la escritura se lee la condición oximorónica y en tránsito de una práctica en destierro, como parte de la experiencia territorial y espacial del regreso (imposible tal vez, como todo retorno). De modo paralelo, a lo largo de las páginas precedentes he procurado recorrer una serie de nociones vinculadas al archivo y la escritura como metaforas que se activan en el regreso y que remiten a una hiperconciencia del rol de letrada en un tiempo que está concluyendo mientras apenas se avizora el que vendrá. Colección, álbum, retrato, litografía ordenan esa constelación que permite inferir un desplazamiento en el proyecto estético y en su propia autoconfiguración como letrada al interior de los sistemas dominantes de su tiempo.

Sin duda, el territorio finisecular se torna un escenario inmejorable para indagar en los procesos de configuración de una letrada americana a

través de las prácticas de montaje, colecciónismo y espectacularización en el entrecruzamiento de matrices ideológicas disímiles como el nacionalismo, el liberalismo o el republicanismo, operando en la frontera histórica y política entre dos mundos. Allí se tensa, también, una política de los afectos que combina nostalgia y utopía en la imaginación del pasado y el futuro. Si el ojo que escudriña, con desconfianza, el mundo que observamos en la litografía, exhibe la sospecha de que los tiempos de “la nostalgia de la hazaña” han llegado, su “pasión de archivo” metonimiza el gesto tautológico y utópico de Sísifo que “se esmera en suscitar un mundo que no es solo lejano y difunto sino mejor” (Benjamin, 2005, p. 54). Y, sin embargo, la praxis colecciónista no sólo tensiona el pasado, sino que abre a temporalidades y territorialidades heterogéneas. En sus huecos o grises, el archivo exhumado (y el archivista que escribe) muestra su “tono” moderno (De Man, 1983, p.152) cuando irradia la excitación por lo nuevo replicando la sintaxis de los periódicos, la moda o el viaje (lugares dominados por la tradición de «nuevos comienzos»). En esos grises, Gertrudis, la escritora-colecciónista en tránsito, en su devenir moderno y cubano, se inventa un lugar (im)propio del decir.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, J. y Rojas, R. (Coord.). (2002). *El republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política*. DF: FCE.
- Albin, M. (2002). *Género poesía y esfera pública*. Madrid: Trotta.
- Andermann, J. (2007). *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil (Illuminations. Cultural Formations of the Americas)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Araujo, N. (1993). La Avellaneda, la Merlin, una manera de ver y de sentir. *Revista Iberoamericana (1977-2000)*, 17 (1), 33-41.
- Arrufat, A. (2008). *Las máscaras de Taña*. Matanzas: Ed Matanzas.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Campuzzano, L. (2014). *El artista barquero: memorial de la nostalgia. La Jiribilla*, 672, s/n. En línea en: www.epoca2.lajiribilla.cu/numero/672. Consultado en febrero de 2019.
- Capote Cruz, Z. (2015 [1860]). El azar y el trabajo o de cómo llegó a Cuba un Álbum de autógrafos de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Revista La Siempre Viva*, 20, 4-18.
- (2014). Coleccionismo y nostalgia en un álbum de autógrafos de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *La Jiribilla*. En línea en: <http://www.epoca2.lajiribilla> Consultado en febrero de 2019.
- (2019). Transcripciones de los manuscritos del álbum de correspondencias de Gertrudis Gómez de Avellaneda, inéditos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- De Man, P. (1983). *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Didi Huberman, G. (2012). *El archivo arde*. En línea en: <https://filologiaunlpfiles.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> Consultado en febrero de 2019.
- EcuRed (s.f.). *Litografía*. Recuperado el 02/02/2019. <https://www.ecured.cu/Litograf%C3%ADA>
- Figarola-Caneda, D. (1929). *Gertrudis Gómez de Avellaneda, biografía, bibliografía e iconografía incluyendo muchas cartas inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella en sus memorias*. Madrid: SGEL.
- Goldgel, V. (2016). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, Moda y literatura en el siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

Gómez de Avellaneda, G. (1860). Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/album-cubano-de-lo-bueno-y-lo-bello-revista-quincenal-de-moral-literatura-bellas-artes-y-modas-924758/> Consultado en septiembre de 2019.

(2008 [1870]). *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-artista-barquero-o-los-cuatro-cinco-de-junio--0/> Consultado en febrero de 2019.

(1983). *Antología poética*. La Habana: Letras Cubanias.

González Echevarría, R. (1980). Modernidad, modernismo y nueva narrativa: el recurso del método. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 30, 157-159.

González Stephan, B. (1987). *La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp.4-12). Buenos Aires: Paidós.

Martí, J. (1975). Tres libros: Poetisas americanas. Carolina Freire, Luisa Pérez, la Avellaneda. *Obras Completas*, 2º ed., tomo VIII, (pp. 309-313). La Habana: Ed de Ciencias Sociales.

Masotta, C. (2009). Álbum postal. Buenos Aires: La marca Editora.

Nancy, J.L. (2000). *La comunidad inoperante*. En línea en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/restos/comunidad_inoperante.pdf Consultado en marzo de 2021.

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

- Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana.
- Rojas, R. (2008). *Motivos de Anteo. Patria y Nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí.
- (2009). *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica*. Madrid: Taurus.
- (2014). Gertrudis Gómez de Avellaneda y el republicanismo: un apunte sobre negociación y autonomía. *Arbor*, 190 (770), s/n. En línea en: [htto://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6005](http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6005) Consultado en febrero de 2021.
- Romero C, Arrufat A. (2003). *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Edición Multimedia. La Habana: Ediciones Cubarte.
- Pastor, B. (1999). Mujer y transgresión en la prensa cubana del siglo XIX. Álbum cubano de lo bueno y lo bello. *Isla de Arriarán XIV*, pp. 325-344.
- Picón Garfield, E. (1993). *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ámsterdam: Atlanta.
- Salgado, M. (2014). Gertrudis, Tula, La Peregrina y otras ficciones del yo. *Arbor*, 190 (770), a182. En línea en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003> Consultado en mayo de 2020.
- Sarlot, B. (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Swartz, R. (2000). *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. San Pablo: Livraria Duas Cidades.
- (2014). Las ideas fuera de lugar. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 3, 183-199.



Territorialidades oníricas, Amazonía y *miragens*

María Florencia Donadi*

Escenas

¿Quién no soñó alguna vez con encontrar esos archivos que nos darían las respuestas a nuestras preguntas? Muchos de esos hallazgos, los más pertinentes, son fortuitos y otros, nunca ocurren.

El cuento-crónica de Milton Hatoum “Una carta de Bancroft” (*La ciudad aislada*, 2013) narra uno de esos encuentros, el de un investigador con una carta de Euclides da Cunha. Esa carta, que el escritor dirige a su amigo, Alberto Rangel, narra un sueño seguido de una escena que podría leerse como *premonitoria*.

En estas páginas sugiero la hipótesis de que la Amazonía se convierte para escritores brasileños contemporáneos en la experiencia de una territorialidad literaria, quienes, empleando diversas operaciones, reflexionan metaliterariamente sobre las representaciones de ese espacio en el pasado (entiéndase en la tradición literaria, fundamentalmente canónica, que acaparó esas representaciones) y sobre la literatura y su condición. En este artículo, que forma parte de una exploración en curso, me concentraré en este relato como *llave de lectura*, aunque considero que podrían incluirse en esta hipótesis novelas como *Nueve noches* (2011) de Bernardo Carvalho, *Opsiwane Swiata* (2013) de Veronica Stigger, *A majestade do Xingu* (2009) de Moacyr Scliar o *Azul cuervo* (2011) de Adriana Lisboa, todas las cuales, aún en sus diversidades estéticas, parecen realizar un movimiento inverso al propuesto por las narrativas de la mayor parte del siglo XX, como si fuesen su reverso: en lugar del viaje hacia la Amazonía -y aunque a veces lo incluya-, el movimiento parece ser el de invocar, convocar o *materializar* la Amazonia, la selva, una experiencia vinculada a ese espacio pero desde otro lugar, generalmente la gran ciudad brasileña, europea o incluso desde entre-lugares (y sus paradojas) como lo es el barco, en la novela de

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto de Humanidades, CONICET.

florencidonadi@gmail.com

Stigger, o el sueño, la alucinación, el devaneo. El viaje continúa siendo la matriz narrativa de estos relatos, pero actúa sobre él la necesidad de una raigambre -a menudo expresa como memoria o como lazo afectivo- que reconecte a los sujetos con la trama rizomática o las redes en las que se mueven, o bien actúa a partir de una persecución, una paranoia que lee signos y significados volviéndolos realidad, como un asedio.

El desplazamiento ofrece en este cuento-crónica de Hatoum (2013) dos dimensiones: por un lado, la de la experiencia de Ling Root, quien le introduce al narrador la ciudad de San Francisco a la vez que le arroja su máxima: "La realidad no tiene la menor obligación de ser interesante" (Hatoum, 2013, p. 23).

El narrador prosigue:

Ling Roots contó que su bisabuelo había sido uno de los millares de chinos que penaron en las minas y en los ferrocarriles de California. Abrió los brazos con un gesto medio teatral y enumeró varios nombres de familias del barrio y a cada nombre le agregó un lugar de la China. Después dijo que Chinatown es una forma de preservar la identidad oriental de millares de familias chinas en esa región de California: Mis antepasados no vinieron a hacer la América, fueron forzados a trabajar aquí; por eso, imaginaron y ayudaron a construir Chinatown, el único espacio que para ellos es realmente interesante. (p. 22)¹

Se trata de una diáspora, forzada por situaciones económicas y conflictos políticos en el lugar de origen, y que refunda la propia *identidad* en el territorio del otro que los recibe bajo condiciones de segregación. La segunda dimensión del desplazamiento, diferente de la anterior, es el viaje voluntario del narrador quien, según parece, es un profesor o investigador que se autodefine como *visitante* aunque no deja de estar marcado también por una insistencia o al menos una casi ominosa presencia: su procedencia, la ciudad de Manaos.

Al llegar a la biblioteca de Bancroft, de la Universidad de Berkeley, consulta el narrador un fichero de su interés, "Brasil: límites & fronteras" (Hatoum, 2013, p. 24), y allí se encuentra con una desconocida carta de Euclides da Cunha:

¹ Esta traducción corresponde a Adriana Kanzpolksky (Hatoum, 2013). El resto de las traducciones de las diferentes citas (en portugués o en inglés) me pertenecen.

Encontrar esa carta inédita en Bancroft, con la caligrafía nerviosa de Euclides, es casi un milagro. Pero, a dónde voy, Manaos me persigue, como si la realidad de la otra América, incluso cuando no se la solicita, se entrometiese en una espiral de devaneo para decir que solo vine a Bancroft para leer una carta amazónica del autor de *Los sertones*. Pero hay algo más en esa misiva, más allá de los reclamos contra el calor de Manaos. El lenguaje de Euclides -barroco, sinuoso, exuberante- está presente de comienzo a fin. Ese algo más es el sueño que le cuenta a Rangel: el sueño y una escena que presenció la tarde del 14 de febrero de 1905. (p. 24)

En ese fragmento se puntualiza lo fortuito del encuentro y, a su vez, paradójicamente, el asedio de una ciudad que, como imagen-fantasma, se ciñe constantemente a los itinerarios del sujeto. Situación que conduce a la pregunta acerca de si sería factible efectivamente una experiencia completamente desterritorializada, qué pervivencias de experiencias territoriales nos habitan y por qué emergen, como aquí, como síntomas de lugar.

Al mismo tiempo, se elabora una respuesta hipotética a esas preguntas, en la voz del propio narrador, y ésta se instala en el *devaneo*: espiral que implica el “delirio, el desatino y el desconcierto” (RAE), en portugués coincide con el estado onírico que, explícitamente nominado como *sueño*, Euclides da Cunha habría escrito y descrito a su amigo en la carta hallada. Es a través del sueño y el devaneo que se conectan dos tiempos y se evocan visiones consonantes sobre el mismo espacio (amazónico).

Ahora bien, lo que se introduce como devaneo es “la realidad de la otra América” (Hatoum, 2013, p. 24), frase que contrasta a su vez con la máxima citada y enunciada por el personaje Root. No sólo se trata de un oxímoron, sino que, sospecho, se está esbozando una teoría en consonancia con aquella que el propio Da Cunha habría dejado entrever no sólo en esa carta –que es un artificio ficcional-, sino en sus escritos amazónicos, claramente en aquellos en que afloran los aspectos más *barrocos y exuberantes* y que difieren de la escritura *racional y lúcida* de informes (*relatórios*, en portugués) y textos científicos o propositivos.

En el devaneo del narrador, se enlaza la ensoñación y la atmósfera onírica relatadas por Euclides al calor de los trópicos que serían propicios a esos estados liminares, a la vez que implican una suerte correspondencia entre ambas subjetividades en su acción de dejarse llevar por el delirio. En el cuento de Hatoum (2013) se parafrasea la carta de Euclides que describe:

El sopor hizo que se adormeciera con el libro abierto entre las manos. Euclides soñó que la Amazonia, esa ‘casi infinita planicie desértica’, ya no era una Tierra Ignota. Europeos de buena estirpe la habían poblado: áreas inmensas de la selva estaban siendo devastadas y urbanizadas; la Amazonia, en suma, sería una extensión de Manaos y de Belén, ciudades cosmopolitas. Esas visiones se borraron y surgió en el sueño la voz de un hombre: un francés de nombre Gobineau. El francés intenta convencer a Euclides de que las tierras incultas de América son viables solamente con la colonización europea. Euclides intenta decir algo, vacila, se seca el sudor que le corre por la frente; después se estremece ante la posibilidad de no viajar más a las cabeceras del Purus, de no poder escribir sobre el desierto, el Paraíso Diabólico, el Paraíso Perdido. Se irrita con la idea extravagante de Gobineau y, hablando en francés con un acento afectado, expulsa al intruso de la habitación con gestos autoritarios, como un militar se dirige a un subalterno”. Euclides despierta del sueño y sale a caminar. Allí encuentra una procesión hacia un entierro, el muerto había sido asesinado por el amante de su esposa. Esa revelación le produce escalofríos. (p. 25)

Una de las estrategias que configuran la verosimilitud del relato de Hatoum consiste en emplear datos reales, pues efectivamente Euclides se alojó en la casa de su amigo Rangel y, debido a inconvenientes para comenzar el viaje hacia el Alto Purus, región que estudiaría como miembro de la Comisión mixta brasileño-peruana de reconocimiento del Alto Purus, debió quedarse en la ciudad alrededor de tres meses. Asimismo, en sus cartas, Euclides comenta sobre los estados febriles (*pirexias*) y una especie de somnolencia mórbida que sufre al comienzo, durante las primeras jornadas a su llegada a Manaos.² De hecho, revela su dificultad de adaptarse al clima en la carta que escribe a Afonso Arinos y menciona “*Eu escrevo-te doente*” (Hatoum, 2000, p. 189).

Una semana después, como afirma Hatoum en su artículo crítico titulado “A dos pasos del desierto: visiones urbanas de Euclides en la Amazonía” (2000), el escritor carioca ya describe su adaptación mediante una metáfora que no deja de evidenciar la mutación de su mirada. Refiriéndose al clima, dirá que éste fue hecho para las fibras de las palmeras y “los nervios de poetas” (p.189), figura a partir de la cual se irá proponiendo como uno de ellos, es decir, del estado mórbido producido por el clima

² Así lo afirma Hatoum en artículo crítico: “Tomado por um estado febril constante, por uma espécie de sonolência mórbida, Euclides investe contra o clima equatorial” (Hatoum, 2000, p.189).

a la producción (*poiesis*) de estados de ensoñación a través de una visión poética o a través de la escritura misma.

Asimismo, tal como Milton Hatoum (2000) analiza en el citado artículo, en las cartas manauaras Euclides registra la vida urbana desde ángulos diferentes, entre fascinación (por la *Hylé* portentosa) y aversión (por una ciudad que se le revelaba el revés de Belén, ciertamente una Europa en los trópicos). En Manaos:

[...] el lenguaje de Euclides expresa perplejidad y desenraizamiento frente a un mundo concebido previamente, formado por lecturas y visiones que luego cuestiona, reformula o niega. La vivencia en Manaos y la proximidad de la selva amazónica le producen una extrañeza que se refleja en el lenguaje, como si éste fuese el lugar mimético del exilio, ‘lugar de inversión de valores, de la barbarie, de la incultura’. (Hatoum, 2000, p. 188)

En las cartas que escribe en Manaos se expresa el conflicto (*embate*) interno derivado de la atracción por la diferencia y la dificultad de pensar ese mundo prefigurado. “El tumulto y desorden” (Hatoum, 2000, p. 188) de la ciudad, del otro (*desorden opulento*), expresan también el tumulto del escritor escindido. “Y el desorden interno contraría, por medio del lenguaje, el credo naturalista y el código positivista” (p.188) del autor.

Agrego a esas ideas del propio Hatoum que no sólo en el lenguaje se evidencia ese desorden interno, sino en las imágenes -en la “oscilación de imágenes”, nos dice Foot Hardman (2009, p. 57)- y en las *miragens* que tanto ocuparon a Euclides. Palabra a mi entender de difícil traducción dado que no significa simplemente ilusión óptica, sino que convoca el acto mismo de la visión.

Se ha señalado innúmeras veces el estilo retórico y especialmente dramático de Euclides. Creo, sin embargo, que no se ha destacado suficientemente la importancia y la incidencia de las imágenes para el desarrollo de los conceptos, ideas y argumentos del autor, ya se trate de metáforas, comparaciones, impresiones, percepciones o dibujos cartográficos. Considero además que, mediante la estrategia del sueño o la ensoñación, es ése, el carácter -imagético- de la escritura euclideana, el que Hatoum pone de relieve en su cuento.

Imágenes

Efectivamente, en sus escritos amazónicos, agrupados en el libro póstumo de Euclides de 1909, muy a menudo el uso de algunos términos hilvana el juego entre imagen y escritura, casi como si se tratase de una inscripción ideogramática. Sucece esto con la palabra *gizar*, utilizado en reiteradas oportunidades, en el artículo de 1906, por ejemplo, “Entre los seringales”, y en “Tierra sin historia”, incluido en *À margem da história* (1999 [1909]). En su artículo de 1906 para la Revista *Kosmos*, Da Cunha anota que le llama la atención allí, en los *seringales*³, la organización de la vida en todo diferente a otras: el trazado de una “medida agraria” (Da Cunha, 1906, p. 1) denominada *estrada* (camino, calle) que se delimita en torno al valor del árbol (*la seringa* y no de la tierra). Esa organización resume “los más variados aspectos de la sociedad nueva, a la ventura “*abarracada*” [en barracas o carpas] al margen de aquellos grandes ríos” (p.1). Es ése el único acorde a la naturaleza de los trabajos que allí se desarrollan. “*Nao há gizar-se um outro*” (p. 1).

Gizar, dibujar con tiza, ¿Qué tipo de escritura o inscripción es ésa que no reconoce sino su volubilidad espiralada -como los devaneos de Ha-toum-, su naturaleza perecedera, que fija asumiendo su borramiento, que se somete a ser *borrada del mapa*, tan real y tan imaginaria como un sueño? ¿Por qué usaría un verbo de tan endeble complejión sobre la superficie quien reivindicaba mapas exactos, racionales y lúcidos? La duda, la contradicción y la aporía en torno a este territorio, a esta región amazónica, serán constantemente expuestas ya que desestabilizan todas las categorías, las subvierten y las vuelven enmarañadas, como los *furos*, *igarapés*, ríos en sus meandros...

Así como el río Purus, en *À margem da história* (Da Cunha, 1999), *divaga*, oscila en su tortuoso curso de agua, ese mismo entre-lugar es tema-

³ El *seringal* es, en cierta forma, equivalente a la cauchería. Es un espacio dentro de la selva amazónica en que predomina la *hevea brasiliensis* y es territorio o unidad de producción de la *borracha* (el látex o caucho, en su denominación brasileña), un régimen de que Joao José Veras de Souza analiza históricamente como modo de la colonialidad en el territorio amazónico como “célula social y económica desde donde surge y se desarrolla, bajo el aspecto colonial, un régimen de dominación, explotación y racialización” (Souza, 2017, p. 17. La traducción es mía). Este autor, define el *seringalismo* y la *seringalidad* como dos etapas, una a fines del siglo XIX y la otra a mediados del XX hacia la actualidad, que, en diferentes inflexiones, definen categorías, estrategias y modos en que el poder pretende ajustar las vidas de los pueblos de la floresta al sistema exógeno de producción mercantil.

tizado como operación de escritura (entre ficción y realidad en Hatoum), como modo de leer territorio y sujetos -en Euclides- y como desvarío o delirio de la imagen onírica, especulación en torno de realidad e imaginación (y su escritura).

Ya en “Tierra sin historia” (Da Cunha, 1999) se utiliza el verbo *gizar* como referencia a la construcción de una imagen subjetiva, una elaboración mental que cada sujeto establece a partir de otras imágenes y otros textos sugerentes que han abordado el espacio amazónico. La oscilación, asimismo, entre imagen y escritura para intentar transmitir una experiencia a través de ese territorio se inscribe en las comparaciones con “un cuadro” (Da Cunha, 1999, p. 1; Da Cunha, 1932 [1908], p. 10), comparación heredera de la tradición pictórica de paisajes, así como de una de las fuentes principales de y para los estudios amazónicos: los *Cuadros de la naturaleza* de A. von Humboldt (1807). Sin embargo, éste -el cuadro que el Amazonas presenta- es un plano horizontal -remarcando así su monotonía- y un cuadro cuyo marco se ha roto. Tal materialidad incontenible de la imagen no puede sino pertenecer, ser la obra inacabada y en constante deshacerse de un artista *descontento*, ilógico, violento, precipitado, desordenado que constantemente destruye el trabajo realizado. Un comentario semejante es expresado por Da Cunha en el prólogo a *Infierno verde* (1932 [1908]) de Rangel: la creciente [de las aguas] obra sobre este espacio como un pincel manejado “por la mano de un sobrehumano artista descontento sobre el cuadro de sus incommensurables llanuras” (p. 10).

En el apartado “Un clima calumniado” (en que reaparecerá la referencia al calor, las fiebres), regresa Da Cunha al cuadro, que se presenta entonces como “en blanco”, “reducido a los marcos indecisos de los márgenes alejados” (Da Cunha, 1999, p. 29), describiendo al río Amazonas y su inmensidad, como así también la sensación de inmovilidad por los paisajes monocromáticos, de un sólo relieve y modelo. Se extingue así la idea de tiempo (como en los sueños) y el visitante contempla paisajes que son vistos, subjetivamente, como “reflejos subconscientes de viejas contemplaciones ancestrales” (p. 29). Las apariencias exteriores impiden que se exprese el tiempo y conducen al visitante, más bien, a *reminiscencias atávicas*. La conexión entre imágenes y tiempo perviviente se evidencia, entonces, en esta frase que será enunciada con variaciones. Toda imagen, incluso la configurada con palabras, es impura, conjuga tiempos disímiles, distantes. Eso es lo sugerido por Da Cunha cuando ciertas imágenes le

resultan arcaicas. Es posible oír aquí el eco de las postulaciones de Edward Tylor (1920 [1871]), quien elaboró el concepto de *survival*, traducido como *supervivencias*. Éstas son procesos, costumbres, opiniones, etc., que han pasado, por la fuerza del hábito, a un nuevo estado de la sociedad, distinto de aquel en que tuvieron su marco original, y así perduran como pruebas y ejemplos de una situación cultural más antigua, que ha evolucionado hacia otra más nueva, permanecen inexpresivas (como vestigios que perduran inconscientes en el tiempo) y brotan nuevamente y se expresan como renacimientos.

Asimismo, en este segmento de Á margin da história, Da Cunha (1999) hará hincapié en las *imágenes luctuosas* que se van adensando en la fantasía del visitante, del exiliado, en realidad, al figurarse el “paraíso terrible que lo atrae” (Da Cunha, 1999, p. 29). Se visualizan aquí las oscilaciones, la tensión de la que nos habla Hatoum (2000) y, al mismo tiempo, nos conduce a las imágenes oníricas que construye ese Euclides en sueños y en escritura epistolar, que desafía los límites de la realidad *sin interés*. La pesadilla es para Euclides, en ese sueño que relata a Rangel, la pérdida de ese territorio en cuanto paraíso perdido, es decir, lo aturde la idea de una civilización -europea- que aclimatada en esas coordenadas la despojase de su modalidad fundamental: “[...] una hipertrofia de la imaginación [...] desequilibrando la más sólida mentalidad” (Da Cunha, 1999, p. 4), el desvío de procesos ordinarios de las formas. El triunfo de esa aclimatación de la inmigración europea significaría colmar la falta con la lógica racional y lúcida de causas y consecuencias, eliminar el desvarío, la *inconstancia* tumultuosa del río: ilógico, dispendioso, violento, precipitado, desordenado (p. 9), que lo seduce de ese territorio como a los exiliados. Pareciera que ese gasto improductivo, ese territorio que pierde tierra constantemente, esa naturaleza soberana y brutal, en expansión sin ganancia, una “dádiva con que nos opriime una naturaleza escandalosamente perdularia” (Da Cunha, 1999, p. 26), altera y afecta al hombre, al Euclides escritor y se manifiesta en esa suerte de alucinación, en esa suerte de escritura paradójica, oscilante, en las imágenes de sus escritos y en las de sus sueños, como si la *volubilidad* contagiase al hombre a partir de una “superexcitación de las funciones psíquicas y sensuales” (Da Cunha, 1999, p. 11) y de “un lento debilitamiento de las facultades” (p. 12) (como afirma el médico Luigi Buscalione, citado): ¿una deriva hacia la locura?

Ese sueño euclideo también escenifica una oposición política de los modos de poblamiento que condensan opciones antagónicas: una de ellas encarnada en Gobineau (que no es citado, sin embargo, en *A margem da história* de Da Cunha) y otra, propia, analítica, pero que exalta a los nordestinos. Problema que, asimismo, produce el encuentro fortuito entre las realidades de dos colectivos sujetos a semejantes migraciones: la de la comunidad china que Root evocaba y la de los nordestinos que a causa de las sequías escapaban en masa hacia las urbes (especialmente Rio de Janeiro), eran vistos como “invasiones de bárbaros moribundos” (Da Cunha, 1999, p. 33) y rápidamente enviados en navíos a la Amazonia, ignota, despoblada y vasta (como “expatriados dentro de la propia patria”, p. 33). La Amazonía se concebía, en consecuencia, como el gran cementerio, destinados a morir, resucitaron y “dilataron la patria” (p. 34). Euclides contrasta ese poblamiento *tumultuoso* y azaroso con resultados sorprendentes, esa emigración anárquica, con los proyectos de aclimatación y trasplante de pueblos a nuevos hábitats, propuesta que iría en consonancia con lo que Gobineau le sugiere en sueños y que Euclides rechaza sin explicaciones, que son dadas en *À margem da historia*.

La ventura y la aventura entremezcladas en los destinos de esos *seringueiros* sobre cuyas vidas se detendrá en *“Terra sem história”*, también aparece en su artículo *“Entre os seringaes”* (1906):

El cearense aventureño allí llega con ansiedad de fortuna; y después de un breve aprendizaje en que pasa de *bravo a manso*, según la jerga de los seringueiros (lo que significa pasar de las ilusiones [*miragens*] que lo embobaban hacia la apatía de un vencido ante la realidad inexorable), yergue su cabaña de palma a la orilla mal desmalezada de un *igarapé* pintoresco [...] lejos de la barraca señorial, donde el seringueiro opulento se harta en su parasitismo, presente que nunca más se librará de la *estrada* que lo enlaza, y que pisará durante toda su vida, yendo y viniendo, girando embobado en el monstruoso círculo vicioso de su faena fatigante y estéril. (Da Cunha, 1906, pp. 2-3)

Euclides compara la organización del seringal con la imagen del pulpo que no suelta al hombre hasta su muerte, perdidas ya todas las esperanzas y extintas todas las ilusiones, abandonado. Es un régimen de dispersión

obligatoria que hace del hombre un solitario. A ellos se suma la idea de “boca de estrada” (p. 1) y el “círculo” (p. 2) al que todas las estradas conducen para diseñar o sugerir una imagen infernal. El mapa, publicado en ese artículo, expresa así como imagen palpable una realidad que permanece oculta y que el autor pretende revelar.

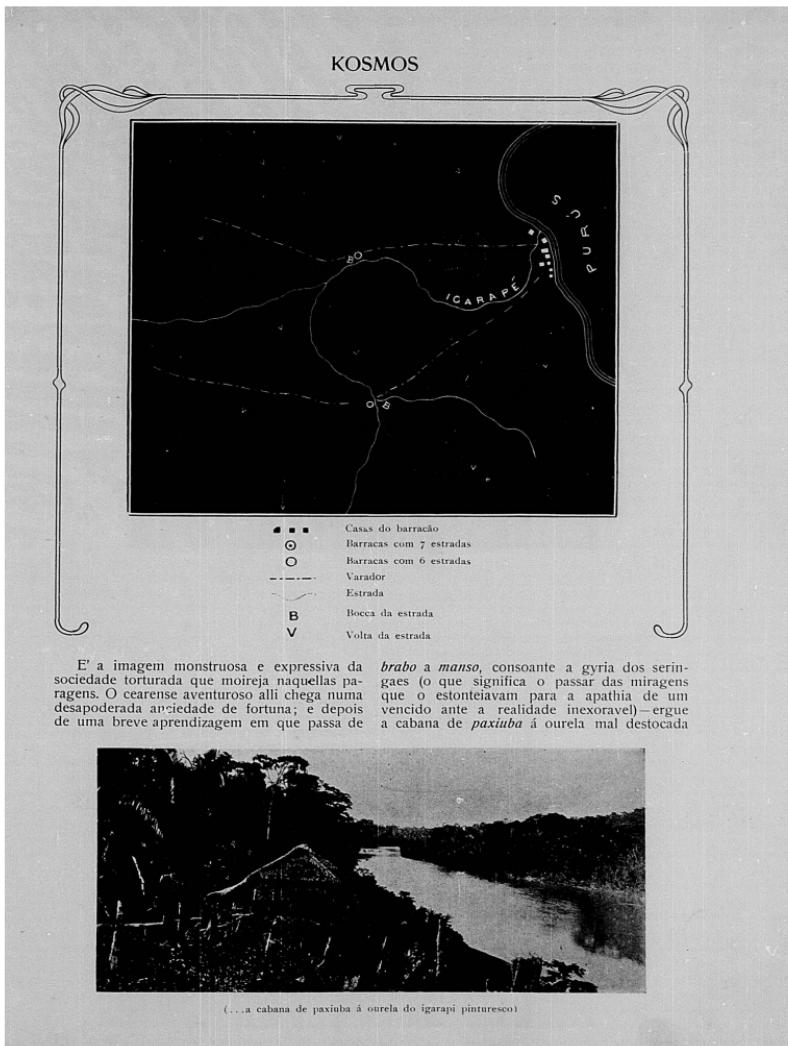


Figura N° 1: Mapa del seringal⁴

⁴ Las *estradas* [caminos] alrededor de las *barracas* [casas precarias], las encierran y comprimen como tentáculos de un pulpo, según Da Cunha.

El mapa parece ser la única imagen capaz de asir esa tierra extravagante de *miragens*, al menos así lo enuncia Da Cunha en informes y artículos científicos. Pero, al asimilarlo monstruosamente a ese pulpo imaginario, que atrapa a los hombres-Sísifos, el mapa vira su función y deja de ser meramente objetivo, exacto y racional, y connota lo irracional, lo brutal de esa organización del trabajo que Da Cunha (1999) denuncia con mayor vehemencia en “Un clima calumniado” y “Los caucheros”, dentro de À margem da história.

Miragens

Así, arribamos al concepto de *miragem* en su relación con la imagen. Como ya dijimos no significa simplemente ilusión óptica, sino que convoca el acto mismo de la visión (*se mirer*, en francés) y de una elaboración imagética. El diccionario contempla dos definiciones: 1. *Miragem* como lo que es “fruto de la imaginación” y, por lo tanto, “no es real” y 2. Como efecto óptico que comúnmente sucede en desiertos y es causado por el reflejo de la luz solar (*Michaelis online*). Conste que no coincide completamente *miragem* con el español *ilusión*, al que habría que agregarle óptica, ni con *imagen*, quizás más cerca esté de *espejismo*, pero dejando de lado su primera acepción. Asimismo, *miragem* puede connotar la idea de *alucinación* y hasta la de *aparición*, lo que nos confirma esa imposibilidad de traducción sobre la que ya estamos advertidos y cuyas variaciones y diversidades no queremos aquí dejar de lado.

En el capítulo “*Terra sem história*” del volumen À margem da história (1999), las referencias a las *miragens* que ocultan una realidad generalmente opuesta se manifiesta en el territorio (especialmente en la referencia a la *Ilha do Marajó* que, bajo el disfraz de las matas, es una ruina, restos desmantelados del continente); en el modo de organización social (específicamente cuando se aborda el modo de vida de los caucheros -del lado peruano- y se indica que ésta constituye un *miragem* de progreso), y a través de una *miragem* histórica que involucra tanto las relaciones entre Perú y Brasil como la propia historia amazónica y esto se explicita en una apertura al doble, puesto que la historia del Perú hacia el este oculta, entre líneas, la historia del Brasil hacia occidente, perdida de vista por los cronistas y que Euclides intenta *sacar a la luz*, lo que nos conduce a las

preguntas: ¿cuál es la verdadera historia? ¿será que hay cruces dentro del mismísimo *miragem*?

Como sostiene Foot Hardman (2009), “[...] en esa prosa de la selva de Euclides, en esa ansiada escritura vengativa, segunda revancha del poder de la palabra contra la fuerza bruta e inabordable de los sertones amazónicos” (p. 57), Euclides nos coloca frente a frente con:

una oscilación de imágenes que entremezclan visiones de los comienzos y fines de tiempos y mundos [...] entre el paisaje ausente de señales humanos, sea al margen, sea anterior, sea fuera del campo de la historia o bien, al contrario, un territorio ya demarcado por brutalidades antiguas que lo incluyeron a la fuerza dentro del proceso civilizatorio occidental y colonial desde, al menos, el siglo XVII. (p. 57)

Esa oscilación implica ese concepto de *miragem*, que será pocas páginas después asociado al de fantasmagoría, como si justamente, a expensas de esa voluntad racionalizadora, de demarcación -*inscripta* en la misión misma de fijado de límites- sobrevivieran otras posibilidades, relativizando ese pensamiento dicotómico, prescriptivo del *o*, transformado en *y*. El *miragem* puede ser ilusión óptica que encubre una realidad distinta de lo que se ve y también puede hacer advenir una verdad a partir de la imagen que ya no emula otra cosa, sino que se da a ver: es una *aparición* que se encarna en el Judas Asvero, que convoca un *impasse* narrativo-literario, para Euclides -indecidido entre imágenes a menudo opuestas- relativa a *impasses* histórico-culturales fundamentales ligados a los genocidios allí practicados y que, recurrentemente, se intentaron encubrir (otro *miragem*) como si no hubiesen ocurrido.

En su segundo sentido, el *miragem* bajo la nominación de fantasmagoría, a diferencia del anterior, no encubre una realidad, sino que la expresa. El Judas Asvero que los seringueiros crean, con máscaras, como un espantapájaros, un homúnculo, es la “expresión concreta de una realidad dolorosa”; ese muñeco siniestro que es su doble es luego lanzado al río en “lúgubre viaje” (Da Cunha, 1999, p. 56), es un “spectro luctuoso” (p. 57) que se une a otros en su camino formando un “tumulto de fantasmas vagabundos” que se organiza en un conciliáculo sin ruidos, reunidos en secreto, en un ahogo de voces inaudibles” (p. 58). Inmediatamente, esa reunión convoca, como lo describe Margaret Cohen (1993), el “fantoscopio, [que] proyectaba a sus espectadores un desfile de fantasmas” (p. 232).

Estos espectros nos reconducen a la fantasmagoría como espectáculo, relativos a aquellos propios del siglo XIX que Walter Benjamin (2016) describió y estudió en su *Libro de los pasajes*, vinculados a toda una serie de espectáculos visuales y desarrollos técnicos ligados a la visión y las posibilidades que ofrecían, tanto por permitir acceder a fragmentos de la realidad invisibles al ojo desnudo como por estimular las capacidades imaginativas y la fantasía, como juego y desafío. Ambos aspectos están presentes en Euclides: esta última, de modo más evidente, en la presentación de este fantasma ominoso del Judas, a través del cual, el *seringueiro* se pone a sí mismo, pero también se reúne y asedia el afuera como fantasmas aparecidos.

La fantasmagoría de Judas convoca asimismo la alegoría, aunque ya en ruinas, dado que, si bien pregonó una dimensión sagrada ligada a la punición por su ambición que lo ha llevado a esos extremos de la nación, el propio sujeto ha ingresado en un circuito mercantil, de la mercancía, en que una deuda imposible de saldar lo hace -como Da Cunha (1999) repite- esclavo. La modernidad capitalista se ensaya en ese régimen del *seringal* como consumo de vidas humanas para producir la riqueza. Esos fantasmas recorren el sertón amazónico como mensajeros mudos de una tragedia que allí sucede y expresan en su confección una deuda que excede la dinararia y que es la de una herencia de vida que se pretende dar a elegir.

La fantasmagoría presenta así una relación ambigua con la racionalidad iluminista y científica; es manifestación de las oscilaciones euclidianas. Si, como señala Cohen (1993), para Benjamin el interés en la fantasmagoría radicaba en su relación con la tecnología visual de ese período histórico y sus estructuras de pensamiento, una afirmación semejante cabe para Euclides. Al mismo tiempo, la palabra fantasmagoría, en esos años, tal como sostiene Milner (1990), designaba una forma de *alquimia mental*, como proceso psicológico, una nueva forma de imaginación que se asume como *espacio interior*, en el que las imágenes son proyectadas, sufren metamorfosis y se siguen una detrás de otra según una interrupción de la lógica propia de los sueños y que es a menudo su ruta de acceso (Cohen, 1993) y que muestran relaciones poderosas a menudo ocultas o no visibles entre deseo y realidad.

¿No se enmarcarían allí el sueño y el devaneo evocados por Hatoum (2000)? Si seguimos algunas de las ideas que postula Martin Jay (2003), relativos a tres regímenes escópicos, y considerando lo dicho hasta aquí

sobre las imágenes euclídeas, sería factible postular que el régimen escópico que se presenta en los textos aquí abordados se acerca mucho más al barroco que “se deleita deliberadamente con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad, con lo cual desdeña cualquier intento de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente” (pp. 235-236) y que sugiere una experiencia profundamente táctil. Aunque se alterna con aquel régimen propio del arte nórdico (y efectivamente Da Cunha cita a Rembrandt y las naturalezas muertas), que se detiene en la “descripción y la superficie visual” (Jay, 2003, p. 231), rechaza la jerarquía monocular y reconoce un mundo de objetos que “parece extenderse más allá de ese marco” (Jay, 2003, p. 231), que no tiene función totalizadora (como una ventana) y se dispersa en el plano horizontal. De allí el interés y el impulso por trazar mapas.

No puedo detenerme aquí en el análisis de otros cuentos de Hatoum, pero sí sería viable al menos sugerir que cuentos como “La ninfa del Teatro Amazonas” (2013) o “La naturaleza se ríe de la cultura” (2013) emplean como estrategia la alucinación, mezcla de estados oníricos, delirios, locuras y fantasmagorías. La escritura de Milton Hatoum en estos relatos no se apropiá de un territorio amazónico real o presentado como real, sino de éste como fue *gizado* por Euclides da Cunha, cuya matriz imagética, entre *miragens* y fantasmagorías en profusión, se vuelve fundamental definiendo contornos misteriosos y enigmáticos.

La Amazonía como territorio de alucinaciones, sueños, imágenes es el que rescata literariamente la ficción y la escritura como desvarío de Hatoum. Esas alucinaciones presentadas por el sueño euclídeo son generadas por el clima de los trópicos (pero también como *poiesis*) y como contenido oponen modelos de poblamiento diferentes: una visión exótica y colonizadora y otra fortuita, marcada por el azar, como el del encuentro. A través del sueño y el devaneo, encarnados en imágenes, se conectan tiempos y situaciones que repiten los destinos trágicos de la humanidad: de las migraciones forzadas, de los exilios, los abandonos.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2016). *El libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.

- Hatoum, M. (2013). *La ciudad aislada* (traducción de Adriana Kanzepolsky). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Hatoum, M. (2000). A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia. *Teresa*, (1), 183-194. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121088> Consultado en mayo de 2021.
- Humboldt, A. (1876). *Cuadros de la naturaleza*. Madrid: Gaspar editores.
- Da Cunha, E. (1906). Entre os seringais. *Kosmos*, Ano 3, 1, 1-3.
- (1932 [1908]). Prólogo. En A. Rangel. *El infierno verde* (pp. 5-16). Buenos Aires: Tor.
- (1999 [1909]). À margem da história, São Paulo: Martins Fontes.
- Souza, J.J. Veras de (2017). *Seringalidade: o estado da Colonialidade na Amazônia e os condenados da floresta*, Manaus: Valer.
- Cohen, M. (1993). *Profane Illuminations*. Walter Benjamin and the Paris of surrealism Revolution, California: University of California Press.
- Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 221-251). Buenos Aires: Paidós.
- Tylor, E. (1920 [1871]). *Primitive Culture*, Londres: John Murray.
- Foot Hardman, F. (2009). *A vingança da Hileia. Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*, São Paulo: UNESP.



La Habana como *entre-lugar*: Dazra Novak en la ciudad

Katia Viera*

La ciudad se aleja de nosotros, deviene otra ciudad, otra cosa que una ciudad: aún buscamos su medida, y el saber que hace falta para pasar por ella y alejarse con ella.

Jean Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos*

Discursos sobre La Habana: Una introducción

A lo largo de los años, la narrativa cubana –que se ha ocupado de simbolizar o imaginar el espacio habanero– ha estado caracterizada, con algunas excepciones, por dos enfoques esenciales¹. El primero, está vinculado con una visión positiva e idílica de la ciudad en la que subyace La Habana como objeto de deseo; mientras que, el segundo, entiende el espacio habanero desde una instancia negativa en la que existe una noción velada de una realidad que surge, entre otros aspectos, de la censura, el miedo, los intereses de poder, las carencias de todo tipo; es decir, una perspectiva que tiene como fin último poner al descubierto lo sucio y lo oculto: ya no una imagen de la ciudad como *locus amoenus*, sino como escenario del goce, la perversidad, el desvío, la debilidad, la laxitud, lo *queer*, lo bastardo, lo apático, lo disfuncional. Conuerdo con el crítico y bloguero cubano Gilberto Padilla cuando apuntaba que frente al gran relato monumental y edificante de la cubanidad se colocó un discurso perturbador y liminal, quizás hasta alternativo, que ha entendido la Isla (y la ciudad) como espacio bastardo, como resto y como ruina (Padilla, 2014).

En este mismo sentido, en los últimos veinte años de narrativa cubana se viene integrando al macrodiscurso literario una textualidad diferente² a aquellas visiones positivas o negativas de la ciudad. Actualmente, la

¹ En otros espacios he expuesto ya esta idea y, aquí, una vez más, la retomo para introducir lo que será uno de mis objetivos con este artículo (Viera, 2020, pp. 47-57).

² Cfr. en este sentido el texto *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo xxi*, de Jorge Fornet (2006).

* Instituto de Humanidades-Conicet, UNC.
kataviadera@gmail.com

construcción del espacio urbano en la narrativa joven asiste a un cambio crucial que anuncia una metáfora teórica distinta y que parece concebir el espacio citadino como instancia del *entre-lugar* (Bhabha, 2007), de los movimientos de *desterritorialización/reterritorialización* (Deleuze y Guattari, 2004) e incluso como *no-lugar* (Augé, 2000).

La Habana que hoy vemos y nos ve (cambiada y cambiante), esa que ha comenzado a configurarse física y simbólicamente a partir de los años 2000, es también La Habana explorada por las recientes ficciones de un grupo de escritores cubanos, entre los cuales destacan Ahmel Echevarría, Orlando Luis Pardo Lazo, Jorge Enrique Lage, Dazra Novak o Raúl Flores Iriarte. Ellos, nacidos en los años 70 y llegados en plena adolescencia o temprana juventud al contexto de un espacio atravesado por el desmantelamiento físico y social de un proyecto político (el Periodo Especial), son parte de una agrupación escritural, llamada *Generación Año Cero*³:

Si algo caracteriza este grupo es la supuesta variedad de temas, la casi total falta de espíritu de grupo, compromiso [...] La tendencia es la narración de pequeñas peripecias o escaramuzas de un individuo u homúnculo en un contexto digamos minúsculo: una pareja, trío, grupo de amigos, si acaso una tribu urbana, y el escenario apenas conecta con el inmediato social, político, económico de este breve y tórrido archipiélago. (Echevarría, 2014, p.10)

Leyendo el variado conjunto de textos de estos narradores veremos que sus poéticas indagan hoy en algunos motivos y preocupaciones que inevitablemente toman nota de una circunstancia, de un momento cultural e histórico, de alguna perturbación, de una emoción en la que están inmersos estos escritores: desencanto, migración, caída de los grandes relatos, vuelta (y escape) de la ciudad de La Habana, revisión de los conceptos de patria y nación, etc. Hay en ellos un gusto por lo que Jamila Medina (2017) (no solo pensando en los escritores, sino también en una buena parte de los artistas plásticos de este momento) ha caracterizado

³ Una etiqueta ideada por el joven escritor cubano Orlando Luis Pardo Lazo que intentaba organizar las voces que comenzaban a publicar por los años 2000. Pueden resultar de utilidad para ampliar la visión de lo que ha sido esta “generación” algunos textos críticos producidos en estos últimos años por Walfrido Dorta y Mónica Simal, Jamila Medina, Orlando Luis Pardo Lazo, Gilberto Padilla, Lizabel Mónica Villares, Jorge Ángel Pérez y Javier L Mora, Caridad Tamayo, Ariel Camejo o Rachel Price, todos citados en la bibliografía final de este trabajo.

en la tríada “hibridez-transgenericidad-virtualidad” (p. 251); tres aspectos que pueden ser leídos en conjunto como síntomas de percepción y participación de estos narradores y sus escrituras en la era virtual. Existe un grupo considerable de obras que expresan la intención de poner a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía, el formato virtual o las referencias al universo audiovisual. A la par, aparecen en ellas el minicuento o la viñeta entrelazados con lo lírico, la intertextualidad (Medina, 2017), las noticias del mundo, personajes del ambiente pop, figuras heterogéneas en su “identidad” y corporalidad; todo lo cual habla, de modo ampliado y complejo, de la hibridez, la transgenericidad y la virtualidad a la que apunta Medina (2017) y que pueden rastrearse con diferentes intensidades en *Cuerpo público* (2008), *Cuerpo reservado* (2007), *Making of* (2012) de Dazra Novak; *Mi nombre es William Soraya* (2006) de Orlando Luis Pardo Lazo; *No sabe/no contesta* (2015) de Legna Rodríguez Iglesias; *Vulturelect* (2011), *La autopista: the movie* (2014), *Archivo* (2015), *Everglades* (2020) de Jorge Enrique Lage; o *Caballo con arzones* (2017) de Ahmel Echevarría Peré.

En algunas ocasiones, se ha argumentado que para estos narradores la Isla (entiéndase aquí también, ciudad) ya no es más que un sitio X, una referencia fortuita: un no-lugar; y el contexto de *lo cubano* constituye un mero dato anecdótico, un desafío, más que un mecanismo de legitimación (Padilla, 2014). Sin embargo, *Archivo*, una de las últimas novelas de Jorge Enrique Lage, contradice de modo rotundo aquella afirmación puesto que, si La Habana fuera un no-lugar, su narrativa política, su Villa Marista y su Virgenbot no tendrían ningún sentido histórico, ideológico ni sociocultural. Una literatura como la del propio Lage relativiza y pone en crisis aquel pensamiento de olvido. Si bien en *La autopista, the movie* o en *Carbono 14...* aparece una Habana enrarecida, difusa, deslocalizada que podría llevarnos a pensar en el desapego del referente fáctico; en *Archivo* o en *Everglades* tal sensación no es constatable: en ambas novelas hay una marcada referencia al lugar físico (y a su imaginario surreal, absurdo) que provoca una lectura diferenciada en el marco contextual. Es en el diálogo en negativo con los referentes cubanos que se actualizan los textos de Lage y otros de su agrupación escritural (*Días de entrenamiento* de Ahmel Echevarría; *No sabe/no contesta* de Legna Rodríguez; o *Boring home* de Orlando Luis Pardo Lazo); de modo que no prescinde de Cuba (ni de La Habana) ni del diálogo con *lo cubano* como lugar común.

A la luz de las cuestiones planteadas en los párrafos anteriores, me ha interesado preguntarme por ¿cómo conecta la experiencia estética de aquellos escritores signados por “el después del después” (Rojas, 2018, p.142) que olvidan y no olvidan Cuba (otro de los asuntos peliagudos tratados por una zona de la crítica de este generación: de un lado, Dorta, Padilla, Fornet, et al. y, del otro, Medina, Viera, et al.), que “buscan la multiplicidad de otras literaturas por fuera de los conceptos Patria, Nación y Revolución” (Flores Iriarte, 2008, p.1) con la narración y configuración de una ciudad que ha sido (y es) epicentro de los debates político-culturales de la nación y que, además, ha sido largamente (re)fundada en la historia de la literatura cubana? Ha atravesado la anterior pregunta otra inquietud formal, que se refiere a ¿Cómo leer la multiplicidad de La Habana, sus recorridos posibles, sus líneas de articulación, su segmentariedad desde los textos narrativos recientes? Para bordear posibles respuestas, en este trabajo analizo una zona de la obra de Dazra Novak, una de las escritoras de esta generación, sin que ello implique cerrar las complejas y variadas búsquedas estéticas de este grupo (Generación Año Cero), sino un modo de acercarme a algunos motivos y preocupaciones que inevitablemente toman nota de una circunstancia, de un momento cultural e histórico, de alguna perturbación, de una emoción en la que están inmersos estos escritores nacidos en los años 70 y que comienzan a publicar en los primeros años del 2000.

La Habana: rizoma, ciudad imaginaria, entre-lugar

Entenderé La Habana como una ciudad que “es siempre muchas, fundándose a cada instante; no es, está siendo; y así, siendo muchas a la vez, se construye en el entrecruce y superposición de planos y cartografías que emergen y desaparecen a cada momento, pero que mutan y se repiten con mediana frecuencia, con insistencia” (López, 2018). Por lo anterior, percibo La Habana como un rizoma (Deleuze y Guattari, 2004), pues esta noción me permite leerla (física y textualmente) a través de la complejidad de su aspecto múltiple, de sus recorridos posibles, sus líneas de articulación y su segmentariedad; características todas que los propios Deleuze y Guattari atribuyen al rizoma (biológico) y que le permiten explicar “un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales -es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras- que se ramifiquen según cate-

gorías o procesos lógicos estrictos” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 5). Puesto que la configuración del rizoma da cuenta de las conexiones profundas del pensamiento y de los signos, he entendido que La Habana que aparece configurada a través de la palabra en un texto literario participa de estos modos complejos e imprevisibles del que también es símbolo el rizoma deleuziano. Si, por otro lado, entendemos con Deleuze y Guattari (2004) que “el contenido de un libro opera como mapa que indica recorridos posibles, caminos para alcanzar ciertas metas estéticas, científicas, teóricas, entre otras”, (Díaz, 2007, p. 90) es plausible interconectar esta última idea a lo que se presenta en los textos que crean y fundan una ciudad a través de las palabras. Pensar entonces La Habana como un rizoma permite interconectar ciertos “eslabones semióticos,⁴ organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales” (Díaz, 2007, p. 91) que no solo se dan en la ciudad física sino en aquella, que se escribe en el texto ficcional; una ciudad que parece escribirse “no para significar, sino para deslindar, cartografiar, incluso, futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 10-11). Debido a que un rizoma constituye un tallo subterráneo distinto de la raíz que, en vez de aferrarse a la tierra, es móvil, difícil de atrapar, de dimensionarlo como unidad total, porque forma parte de redes, cruces de intensidades, choques de fuerzas (Esther Díaz, 2007), justo por eso, para este trabajo ha sido muy útil pensar la ficción de una ciudad en consonancia con la constante movilidad y profunda conexión biunívoca entre una ciudad y los textos que sobre ella se escriben y se asientan.

Por otro lado, como La Habana ha sido continuamente un “hecho de discurso y expresión” (Jitrik, 1994, pp. 10-11), una ciudad que se ha (re)fundado históricamente en la literatura, percibo en las escrituras de ficción producidas sobre (en) ella “una construcción literaria que, fundada en un mito o un proyecto político, permite imaginar y crear tanto una subjetividad colectiva como una nueva espacialidad” (Heffes, 2008, p. 17). Entonces, en este último sentido, La Habana es también una ciudad imaginaria⁵, toda vez que a diferencia de las ciudades reales que se construyen

⁴ Deleuze y Guattari definen un eslabón semiótico como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos (2004, p. 13).

⁵ Es importante aclarar que Heffes con su propuesta de ciudades imaginarias no se inscribe en las construcciones territoriales de la Santa María de William Faulkner ni en la Santa María de Juan Carlos Onetti ni en la Comala de Juan Rulfo o la Macondo de García Márquez; sino

fundamentalmente con ladrillos y cemento, aquella se crea en los libros y en los discursos ficcionales a través de imaginarios y palabras (Heffes, 2008)⁶. Operaciones lingüísticas que tienen lugar en esta creación ficcional (y discursiva) dejan entrever problemas políticos y sociales, ficcionales y discursivos, utópicos y míticos, económicos y finiseculares (Heffes, 2008), como veremos más adelante en el análisis. De ahí entonces que entienda que La Habana física (el referente literario) y La Habana del texto (la narración sobre la ciudad) constituyen trazos, dibujos que, como un mapa, permite escudriñar rutas imaginarias posibles (Deleuze y Guattari, 2004).

Por último, pongo a dialogar aquí las nociones de rizoma y ciudad imaginaria, con la del entre-lugar de Homi Bhabha (2007) porque todas ellas remiten a la creación de configuraciones abstractas que pueden presentarse en un espacio real o no. Si bien la idea de entre-lugar de Bhabha está pensada especialmente para aludir a cómo se forman los sujetos en el contexto del poscolonialismo y en un tejido histórico marcado por las desigualdades, la diferencia cultural y el hibridismo, a través de ella he podido acceder a una explicación densa de un tipo de lugar que, como veremos en el análisis del epígrafe siguiente, puede hacerse extensivo (particularizándolo) al estudio literario de la ciudad construida en textos de ficción. Me ha interesado abordar aquí la idea de una ciudad como entre-lugar, toda vez que esta noción de Bhabha alude a “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (Bhabha, 2007, p.18.) Además, como el propio Bhabha reconoce -y aquí comparto a través del estudio de la narrativa de una joven escritora cubana- concentrarse en el análisis de estos espacios entremedios (*in between*) permite comprender los nuevos modos de crear estrategias de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento en el acto mismo de definir la idea de sociedad (Bhabha, 2007).

que su trabajo intenta construir una defensa de ciudad imaginaria como espacio que da cuenta de una forma de “imaginar el presente, reescribir el pasado y/o plantear una propuesta alternativa de futuro” (Heffes, 2008, p. 23).

⁶ Una defensa, parecida a esta de Heffes, acerca de la ciudad hecha de palabras, puede encontrarse en *La selva en el damero*, de Rosalba Campra cuando escribe: “Las ciudades están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento... Y de palabras, ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado” (1989, p. 26)

El hecho de que aquí conciba La Habana como entre-lugar surge, también, de esa capacidad del espacio liminal, del entremedio, para desestabilizar la lógica binaria de, por ejemplo, lo público-lo privado, lo de adentro-lo de afuera, el que se queda-el que se va, yo-otro, el aquí-el allá, la realidad-la ficción, pasado-presente, presente-futuro, etc. Pensar La Habana como entre-lugar implica abrir “la posibilidad de la hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta” (Bhabha, 2007, p. 20) a la vez que permite dimensionarla en un tiempo revisionista para redescubrir nuestra (su) contemporaneidad cultural y reinscribir nuestra (su) comunalidad humana e histórica (Bhabha, 2007).

Dazra Novak en su ciudad

Dazra Novak (una de las narradoras de la Generación Año Cero menos atendida, hasta hoy, por la crítica en Cuba y en el extranjero) posee una fructífera producción para pensar en los modos de acercarse hoy a ese rizoma que es La Habana. Sus dos primeros libros, *Cuerpo reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008), (ambos merecedores de premios nacionales) muestran una de las ideas que sostuve al inicio de esta exposición: aunque los textos de la narrativa joven pretendan eludir el contexto de lo cubano siempre se dialoga con él, aunque ese diálogo implique una contracara de lo que venían haciendo los narradores más consagrados al interior de la Isla. En medio del uso y la moda por lo pos -la poscrítica, la posverdad o lo posnacional- Dazra Novak parece seguir apostando por la referencia al *lugar*, a La Habana. Su producción escritural no parece prescindir de Cuba ni de su capital, sino que estos espacios constituyen referentes altamente simbólicos para ficcionalizar nociones tan universales como la migración, la nostalgia o el amor. De este modo, entonces, me ha interesado indagar cómo es revivida en el conjunto de su obra una ciudad tan peculiar como La Habana, que hace tiempo diluye sus fronteras y sus marcos de comunicabilidad, pero en la que perviven ideas asociadas con el aislamiento, el muro, el no-lugar.

“Una ciudad de mucha historia, gente, guerra, victoria, silencio, muerte, sexo” (Dazra, 2007, p.47) parece ser La Habana de *Cuerpo reservado* (2007). En el libro, la ciudad parece fotografiada al interior (a puertas adentro) de ella misma, al tiempo que carga sobre sus espaldas con la responsabilidad de rescatar su historia, su memoria y su gente, aunque

ello implique quedarse en un tiempo muerto. Abre este libro el cuento “4 de julio”⁷, fecha de la independencia de Estados Unidos (país de mayor migración de cubanos), y en él aparece una Habana-malecón, ciudad abandonada por el continente, ciudad basura, marcada por el alcohol, los carnavales, el tiempo muerto, la mente en blanco, la gente que sonríe: una ciudad-mar “que quiere escupir y lanzar afuera” (p. 10) a su gente. La apertura del libro nos enfrenta al recurrente tema en la historia nacional (e insular) de una ciudad marcada por la migración (y el exilio); de ahí que adquiera una relevancia simbólica particular el hecho de que la narradora-personaje se tatúe en su nalga derecha, precisamente un 4 de julio de 2001, una golondrina: un ave migratoria que recorre grandes distancias y que “no es de aquí ni de allá” (p.11). El constante desplazamiento (y la no identificación con el lugar) de la golondrina implica estar situados en el entre-lugar, un espacio que se abre “continuamente y contingentemente, rehaciendo fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencias sociales sea este de clase, género o raza” (Bhabha, 2007, p. 261). El tatuaje de la golondrina, que metafóricamente puede leerse como la inscripción o la marca de un destino (ajeno) en el (propio) cuerpo, y las sucesivas partidas de los jóvenes amigos de la narradora hablan del desplazamiento físico de quienes están condenados a la migración (y al exilio). En ese espacio existencial, en ese entre-lugar de quienes emigran y de quienes se quedan, de quienes viven pensando si irse o quedarse y de quienes viven la vida luego de que otros se han ido, se desarrollan la mayoría de los relatos de los dos primeros libros de Dazra Novak. La madre y la narradora de “4 de julio” (Dazra, 2007) habitan un espacio vital, profundamente cotidiano y doloroso en el momento en que juntas se sientan a revisar los álbumes de fotos y descubren no solo que todos se han ido o están a punto de irse, “este es fulanito, se fue del país. Esta es... ¿está esperando la visa?, este es...sí ese mismo, A..., se casó con una española” (p. 8), sino que “el tiempo lejos de los amigos no se recupera ni con todo el dinero del mundo” (p. 10) y que La Habana es una ciudad que escupe y lanza afuera a su gente.

La sensación de habitar un lugar que nos grita “vuela o muere” (p. 12), como la frase que la narradora de “4 de julio” pintó con plumón en el brazo

⁷ Es sintomático que este relato sea el primero del libro y que comience con la fecha de independencia de los Estados Unidos, país con el que a lo largo de los años Cuba ha mantenido una larga historia nacional.

del novio que partía, recorre todo el espíritu de *Cuerpo Reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008) y su repetición hace que como lectores estemos habitando también ese entre-lugar desde el que se nos habla. Un entre-lugar que en este relato se expresa en la aparición como motivo recurrente de definiciones, al parecer extraídas de un diccionario (puesto que la narradora las marca en cursiva), de las palabras *Golondrina* e *Historia*. Al leer los conceptos que se nos presentan en el cuerpo del relato, al lado de las dos historias principales del cuento, parecería que aquellos están allí para expresar la incapacidad de los conceptos cuando se refiere a la explicación de fenómenos en su totalidad. En este relato, los sucesos y sus entornos dan cuenta de la imposibilidad de apresar en un concepto (tal y como pretenden los diccionarios) la multiplicidad y complejidad de lo que sucede por fuera de ellos, en particular, de lo que significan migración e historia. Tanto en la definición de golondrina - “ave que se va pero regresa” (Novak, 2007, p. 11)- como en la de historia - “narración inventada, mentira, pretexo” (Novak, 2007, p. 11)- subyace un estado que vacila entre ir-quedarse, permanecer-partir, por un lado; y entre lo real-ficcional, la verdad-mentira, por otro. Lo anterior nos lleva a un espacio intermedio, en el que no está situada la golondrina (aquí-allá) ni la propia historia de este relato (ficción-realidad); y en ese espacio entre-medio, en el entre-lugar, en el cruce de la ida y la vuelta, en la inestabilidad del estatuto de la ficción y la realidad parece estar construyéndose la explicación más densa del proceso (trauma) migratorio del que nos dan cuenta la mayor parte de los relatos de Dazra Novak.

“Malecón. Siempre el malecón. Una cinta de hormigón desalmado comprimiendo a La Habana y su realidad. Pero la realidad no aguanta mucho y le salta por encima, llega al mar...y nada” (Novak, 2007, p. 12): en esta escena, que es una de las últimas aparecidas en “4 de julio”, podemos leer un gesto que nos sitúa en el entre-lugar, entre el ir-quedarse, entre el malecón y su afuera, entre la frontera y su extensión, desde donde puede concebirse el largo proceso de la migración (y el exilio) en la historia cultural cubana. Es este un proceso que, como bien señala Iván de la Nuez (2020), pone en entredicho los conceptos de nación, de ciudad, de cualquier modelo de pertenencia, pues en el “paso”, en el “intercambio”, en el entre-lugar “comienzan a quebrarse y a derribarse la noción de frontera entre las dos Américas, las dos Europas, los dos sistemas sociales, de las dos orillas del Pacífico o la transgresión continua del Mediterráneo” (p.

69). Es este un proceso que instala, en el mundo existencial de los sujetos construidos aquí por Dazra, la pregunta por los “límites de la nación, la modernidad y la territorialidad cubanas” (p. 71), toda vez que se quiebran los extremos entre quedar-escapar y sus opciones vivir-morir/ morir-vivir para “entrar sin lo uno ni lo otro” (p. 79) e indagar en lo que verdaderamente se es cuando han ocurrido las fugas.

Por otro lado, en el conjunto de instantáneas de/desde la ciudad que constituyen los dos primeros libros de Dazra Novak, nos encontramos con amantes heterosexuales, bisexuales, homosexuales, señoritas humildes que venden cucuruchos de maní o amigos de generación (escritural), tal vez encubiertos en los nombres de Ahmel (Echevarría) u Orlando (Luis Pardo Lazo). Los personajes de estas historias son seres, por lo general, también situados en el entre-lugar; seres que, como la escritora de 27 años -licenciada en historia, que es lo mismo que ser “licenciada en tiempo muerto” (Novak, 2007, p. 19)- que aparece en el relato “Düsseldorf” (Novak, 2007), están justo a tiempo para enfrentar la nostalgia, entender las partidas, los regresos, las fracturas de los sueños, de las utopías. Están justo a tiempo, también, para ver cómo cae La Habana encima de su gente, cómo una ciudad entera (al modo virgiliano) se carga en peso, en las espaldas o sobre la cabeza. Los personajes que Dazra Novak nos entrega son, de modo general, seres descentrados y desplazados tanto del espacio como del tiempo que les ha tocado vivir. Estos personajes -incluyendo a la narradora, que no va a ningún lado, porque “La Habana no la ha parido todavía” (Novak, 2007, p. 10)- están marcados por un medio no-vivir, un medio reír, un medio no-nacer, un medio no hacer, un medio no mover, en suma, un estar a medias que recuerda aquella noción del estar físicamente entremedio de dos lugares a las que hacía referencia en párrafos anteriores y que vendría a cohesionar el estado físico y existencial en el que se encuentran los personajes de las historias que aquí la escritora delineaba. Otro indicio del estado de entre-lugar de los personajes lo provee la referencia a la mente en blanco de muchos de los seres de las historias, mentes que no están aquí ni allá, mentes en estado de *standby*, en suspensión temporal. Lo mismo ocurre con la referencia al aspecto de la gente que sonríe y que por tanto no está completamente riendo ni tampoco sería del todo. El conjunto de estas configuraciones del entre medio en la construcción de los personajes hace pensar en lo que Bhabha (2007) apuntaba cuando se refería al carácter discontinuo del entre-lugar, desde

donde “lo que emerge, precisamente, son modos inestables y contradictorios de figurar el espacio social, histórico y cultural” (p. 24) y, también, desde donde podemos leer con Novak un modo inestable y contradictorio de figurar el espacio personal, la dualidad e inestabilidad del par cuerpo público-cuerpo reservado con las que la propia narradora juega en los títulos de ambos cuadernos. Los siguientes fragmentos textuales, tomados de diferentes relatos del libro *Cuerpo público* (Novak, 2008), nos permiten evidenciar estas operaciones de figuración:

Si no vives la vida se te muere dentro, el dolor te recuerda que estás vivo
(de “Inventario de curiosidades”). (p. 16)

Es muy fácil criticar cuando escogiste irte en lugar de hacer algo por esto
...para ti es algo más de qué hablar, para mí es la vida, ¿recuerdas? (de
“Quebec-Habana-Quebec”). (p. 22)

Odio su risa de joven no comprometida, amo su risa de niña ignorante:
ninguna de las dos variantes nos lleva a parte alguna (de “Poema de des-
pedida”). (p. 30)

En la construcción de los personajes de Dazra Novak existe una preocupación legítima por las maneras en las que los seres humanos, de un modo justo, social y cultural, habitan y son habitados por un espacio que como ya vimos se constituye en entre-lugar. El posicionamiento de alguien frente a otro, de algo frente a lo otro, y por qué no, de mí conmigo misma(o), es la perspectiva que atraviesan la mayor parte de los cuentos que parecen muy preocupados por los sujetos despreciados, marginados, desmemoriados, silenciados, a medio no-vivir, a medio no-estar y por situaciones que atraviesan a (y son atravesadas por) aquellos personajes: la migración, el desamor, la desidia, las ausencias, el desencanto. Lo anterior podríamos rastrearlo en algunos fragmentos de los cuentos “Ice world” (2007), “Alturas” (2007), o “El gran salto o caída libre” (2007) en los que la narradora-personaje interviene para contarnos que “él se pregunta por qué me quedé, después de todo, en esta maldita ciudad (2007, pp. 32-33.); o para decirnos que “La novia de Ahmel también se va de viaje. Dará el gran salto o caída libre ¿Se romperá los huesos? ¿Sus esquirlas se estrellarán en otra ciudad desnuda?” (2007, p. 47); y, acto seguido, para revelarnos que también ella tiene un pasaporte porque su novio “insistió en que

lo tuviera listo para cuando toque dar el gran salto”, solo que este es “un pasaporte sin visa alguna” y, “Sin visa no hay caída libre” (2007, pp. 47-48).

El sentimiento desgarrador e inestable (de bronca por la partida - de felicidad por los deseos cumplidos) del que se es protagonista cuando los amigos y amores se van, no solo aparece en estos fragmentos citados, sino en otro, perteneciente a “El gran salto...” (Novak, 2007), en el que se establece un diálogo intertextual con los libros *Inventario* (2004) y *Esquirlas* (2005), de Ahmel Echevarría Peré, un escritor, como Dazra Novak, de la Generación Año Cero, quien también en sus dos primeros libros parece muy preocupado por la fuga de sus amigos. El diálogo intertextual se habilita cuando la narradora expresa: “solo me queda este libro, el libro de Ahmel, que mira con sus ojos pequeños mientras yo leo su diario. Sí, este libro es su diario; *mi/su/nuestro inventario* de huesos rotos” (Novak, 2007, p. 48 [La itálica me pertenece]). El anterior sentimiento es aún más desolador cuando de pronto, en “Alturas” (Novak, 2007), la narradora se encuentra con que *TODOS SE VAN*⁸ y ella sigue “«aquí» donde todos gritan, y la gente se aleja, cada uno por su lado” (p. 65). Puntualmente señala: “Jenny se va de viaje. Mi novio se fue de viaje. Los amigos que tuve en la secundaria nunca regresaron del viaje. Yo estoy aquí” (p. 62). Ese *estar aquí* de la narradora de “Alturas”(2007) -que es el mismo lugar de enunciación de la mayoría de las narradoras de los cuentos de *Cuerpo Reservado* (2007) y *Cuerpo público* (2008)-, podría dar la ilusión de que aquella está situada en un lugar fijo, estático; sin embargo en el conjunto de lo narrado ese *estar aquí* (estar en La Habana) alude más a una puesta en duda de las nociones adentro-afuera (que por momentos hace pensar en un lugar destinado a ser/estar de paso⁹) que a una localización inmóvil y acrítica de quien na-

⁸ Este es el título de la primera novela de la también, y generacionalmente cercana a Dazra Novak, joven narradora cubana Wendy Guerra (La Habana, 1970), quien en forma de diario personal relata la vida de Nieves, una mujer que durante su niñez y adolescencia va enfrentando, entre otros muchos problemas, las partidas de sus familiares y amigos.

⁹ Un lugar de paso, “habitado” por unas “aves de paso” que en la tradición cultural cubana se remonta, por ejemplo, a Fernando Ortiz (2002) cuando nos dice: “No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes *transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores*; que esa perenne *transitoriedad de los propósitos* y que *esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste* con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos, todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, «aves de paso» sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado” (p.58). Llamo la atención en negrita con ciertos sintagmas de Ortiz que pueden ser útiles para pensar futuramente la propuesta narrativa de Dazra que aquí analizo.

rra, tal y como podemos leer en la escena siguiente de relato “Punto cuatro o el argumento”: “Del otro lado de la bahía el ahogado más horroroso del mundo alza los brazos, me hace señales, me invita a saltar, de una vez, hacia los riscos, integrarme a las olas, convertirme en millones de esquirlas con sabor a mar, Pero no puedo, no quiero...me niego” (Novak, 2007, p. 67)

Por otra parte, el modo en el que Dazra Novak construye su discurso narrativo puede pensarse también como un entre-lugar del texto narrativo, pues alterna entre uno de corte intimista, sostenido la mayor de las veces por la narradora-personaje principal, y un discurso más preocupado por lo social, presentado a través de los diálogos entre la narradora principal y los personajes con los que se encuentra: un tatuador, la madre, el padre, un novio, los amigos, los y las amantes. Novak ha construido a lo largo de su obra (no solo en los libros que analizo aquí, sino en otros textos como *Makin Of* (2012), *Los despreciados* (2019), *Erótica* (2019), y las viñetas de su blog personal *Habanapordentro*) una mirada desviada y descentrada que (paradójicamente, aunque desviada) nos sitúa frente a juegos intelectuales y emocionales de sus personajes; frente a la configuración de una ciudad que es ruina, *jardín invisible*, posibilidad, a un tiempo, o frente a un *retrato* descarnado y brutal de lo que los seres humanos pueden hacer con otros (más desvalidos) y los medios para proyectar otro tipo de humildad (humildad) posible (“Qué hacemos con Nieta”, 2019). El foco de la mirada de la narradora no está ubicado en la realidad de lo social, puesto que sus textos parecen situarse en ese borde perdido entre la realidad y la ficción, en esa incomodidad con *lo real* (¿de lo social?), propia de las escrituras más contemporáneas que se construyen desde la autoficción, con un narrador en primera persona (alter ego) que se confunde con la voz del autor y crea ese espejismo entre lo real, lo biográfico y lo ficcional. En esta estrategia narrativa entonces percibo un entre-lugar de las tipologías narrativas que el propio tema de la migración, que recorre ambos libros, demanda: un ir-quedarse no solo en espacios geográficos y en espacios existenciales, sino en espacios narrativos (que trasciendan el testimonio, el realismo, la fantasía, las escrituras del yo).

La tensión que se da en el entre-lugar de lo íntimo (lo reservado) y lo social (lo público), al que aluden incluso los propios títulos de los libros de Dazra Novak (Cuerpo reservado, Cuerpo público,) habilita una lectura de lo que ya vimos que Homi Bhabha (2007) reconocía como caracterís-

tica del entre-lugar: la discontinuidad. En esta exploración discursiva no solo emergen “modos inestables de figurar el espacio social, histórico y cultural” (p.24), sino que también emerge un modo inestable de ser con uno(a) mismo(a) y con los otros y con lo otro, como ya apunté en párrafos anteriores y, en este caso, una inestabilidad con el propio discurso narrativo. En este último sentido, entonces, resulta natural que en estos textos se apueste por el entre-lugar de la ficción, un espacio que no delimita claramente lo real y lo ficcional, lo biográfico y lo social o lo escrito y lo fotografiado, tal y como podemos leer no solo en “Alturas” cuando se nos dice: “Distorsiona la realidad, desenfoca, destruye los contornos, aparta el lente. Luego adapta la imagen a tu mirada. La realidad es lo que tú inventas” (Novak, 2007, p. 28); sino desde el propio epílogo que la escritora nos entrega al inicio de *Cuerpo público* (2008): “Cualquier coincidencia entre estas historias y la vida real, es real. / No teman los implicados, no usé sus nombres. Tampoco respeté la/ cronología de algunos hechos, tergiversé muchos e imaginé otros/tantos, eso hace de estos textos pura ficción” (p. 5).

La tensión entre la realidad y la ficción; el estar entre medio de la risa y la seriedad; o la indeterminación que implica el entre-lugar de la migración (y el exilio), que he venido esbozando en párrafos anteriores, puede resumirse en esta suerte de arenga, desgarradora, que le realiza uno de los personajes a la narradora principal de “Punto cuatro o el argumento” (2007):

Vives en una concha. Tú misma la inventaste, sal de la concha, vamos. Grita. Escribe. Desángrate una vez más. Despierta. No comas tanta mierda. Has un proyecto contigo misma, cómprate un par de gafas, di cualquier cosa menos la verdad. Invéntate o reinvéntate: escoge. No odies a la gente pero tampoco rías demasiado, de todas formas se irán, más tarde o más temprano. Eso sí, tira fotos. La memoria es frágil. (Novak, 2007, p. 68)

Este fragmento no solo es elocuente para dar cuenta de lo aquí expuesto, sino también para pensar las características de la ficción de Dazra Novak, una ficción “perturbadora y opresiva” (Álvarez, 2013, p. 1), que muestra “el lado más oscuro de la ciudad, esa cruda verdad que se niega tantas veces, pero también está ahí y forma parte de La Habana, pésele a quien le pese” (p. 1); una ficción que “protesta, que es irreverente y, aunque pone el dedo sobre la llaga, no ofrece soluciones” (p. 1), ni grandes proyec-

tos a futuro (no es gratuito que en los cuentos apenas haya construcción futura y se use en su mayoría los tiempos verbales, simples o compuestos, referidos a pasados y presentes; con lo cual, por paradójico que parezca, el entre-lugar verbal pasado-presente se convierte en *tiempo* de enunciación). Es esta una ficción, como la propia Dazra definía en entrevista con el también escritor y periodista Carlos Manuel Álvarez (2013), interesada en explorar estéticamente, desde las posibilidades de la narratividad, “los embrollos sociales de esta Cuba emergente, así como el desarraigó, la Historia, el sexo, la ciudad como protagonista, la homosexualidad, el amor, la responsabilidad social, la emigración” (Álvarez, 2013, p. 1).

A modo de cierre: una ciudad del entre-lugar

La puesta en diálogo de la obra de Dazra Novak con los aportes teóricos de Deleuze y Guattari (rizoma), Gisela Heffes (ciudad imaginaria), y Homi Bhabha (entre-lugar) me ha permitido vislumbrar que en el conjunto es- critural de esta narradora existe un intento por establecer narrativamente una instancia bisagra, doble, de ida y vuelta propia del entre-lugar. Reconozco que la construcción de este lugar entremedio le ha permitido a la narradora colocar semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos (la arquitectura derruida por completo, las calles viejas, el agua estancada, los carteles viejos, las viejas en la bodega) que le viene de una zona de la tradición literaria cubana atenta a mostrar el lado más brutal de un país y un proyecto nacional,¹⁰ al lado de otros, que establecen una especie de reconciliación con la ciudad, la gente y uno mismo en un canto que reza: “Quiéreme mucho, dulce amor mío, que amante siempre te adoraré” (Novak, 2007, p. 33). Todas estas constituyen figuraciones de una ciudad de medias tintas, repleta de matices con sus infinitas combinaciones, que se sale de los binarismos y que pone en crisis la noción de lugar o no lugar al situarnos en el entre-lugar no solo del propio espacio referencial y narrativo (La Habana-Quebec; La Habana-Düseldorf;

¹⁰ Cfr los libros *Pasado perfecto* (1991); *Vientos de cuaresma* (1994); *Máscaras* (1997); *Paisaje de otoño* (1998), de Leonardo Padura; *Polizón a bordo* (1990); *Trilogía sucia de La Habana* (1998); *El Rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez; *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), de Ena Lucía Portela; *Travelling* (1995), de Reina María Rodríguez; *La nada cotidiana* (1995); *Te di la vida entera* (1996), de Zoe Valdés, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995); *Asiento en las ruinas* (1997), de Antonio José Ponte; *Tuyo es el reino* (1997), de Abilio Estévez; *Per- versiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides o *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1995); *Das Kapital* (1997), de Carlos Aguilera, por ejemplo.

La Habana-Estados Unidos/ aquí-allá), sino en el entre-medio del texto literario, que parece ser a un tiempo fotografianarración, realidad/ficción.

Aquí, La Habana no es solo muro, lugar, no-lugar; La Habana de *Cuerpo reservado* (2007) y también La Habana de *Cuerpo público* (2008) está “en vías de...”, “a punto de...”, en el entre-lugar que permite “pensar lo que uno realmente es, lo que uno desea ser” (Viera, 2019, p.117). Tal como reconocía Bhabha (2007), aquí lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una intimidad intersticial que cuestiona las divisiones binarias al relacionarlas mediante una temporalidad “inter-media” que potencia el significado de “estar en casa”, mientras produce una “imagen de mundo de la historia” (Bhabha, 2007, p. 30).

El tiempo muerto de los relatos, que nos instaura en esa temporalidad entre la espera y la velocidad; la mente en blanco de muchos de los personajes de las historias, mentes que no están aquí ni allá, mentes en estado de *standby*, en suspensión temporal; el aspecto de la gente que sonríe y que por tanto no está completamente riendo ni tampoco seria del todo; la indistinción entre el lugar y su frontera, que es visible en la imagen de La Habana-Malecón; o la figuración de una ciudad (y un país) abandonada(os) por el continente (¿a la deriva?), desarraigada, desterritorializada de un cuerpo continental compacto, fracturada de un todo; una ciudad (y un país) geográficamente separada(os) de un cuerpo mayor, ciudad basura (resto, ruina, deshecho del continente), ciudad-alcohol que hace bien y mal, que apacigua penas, que puede provocar la muerte; todas estas figuraciones “encuentran su agencia en una forma del *futuro* donde el pasado no es originario, donde el presente no es simplemente transitorio: es un futuro intersticial, que emerge entre-medio (*in-between*) de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente” (Bhabha, 2007, p. 23); de ahí que la temporalidad de todas estas figuraciones de Dazra hablen del pasado para explicar el presente y que apenas piensen o se refieran al futuro. Los textos de Dazra entran en contacto con ese rizoma que es la ciudad y aseguran una desterritorialización de La Habana al tiempo que La Habana reterritorializa ambos libros. Como un rizoma que no empieza ni acaba, “siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29), La Habana aquí es entre-lugar y dirección perpendicular, movimiento transversal que arrastra a la una y a las otras Habanas, “arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29).

Referencias bibliográficas

- Álvarez-Tabío, E. (2001). *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea.
- Augé, M. (2000). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Álvarez, C. M. (2013). Dazra por dentro. Entrevista con Dazra Novak, escritora y bloguera”. *Inter Press Service in Cuba (IPS)*. En línea en: <http://www.ipscuba.net/espacios/cuba-20/yo-blogueo/dazra-por-dentro/> Consultado en octubre de 2020.
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- Camejo, A. (2017). *Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela*. [Tesis de Doctorado]. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. En línea en: https://www.academia.edu/35823588/Ciudad_de_palabras_Estrategias_discursivas_y_modalidades_textuales_de_laRepresentaci%C3%B3n_urbana_en_la_novel%C3%ADstica_de_Leonardo_Padura_Pedro_Juan_Guti%C3%A9rrez_y_Ena_Luc%C3%ADa_Portela Consultado en agosto de 2020.
- Campra, R. (1989) *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Roma: Giardini.
- de la Nuez, I. (2020). *Cubantropía*, España: Editorial Periférica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz, E. (2007). Para leer “Rizoma”. *Entre la tecnociencia y el deseo* (pp. 89-108). Buenos Aires: Biblos.

- Dorta, W. (Coord.). (2019). Literatura cubana hoy. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 829/830, 6-45.
- Echevarría, A. Medina, J. Arango, A. (2014). Una conversación sin café, *La Gaceta de Cuba*, 2, 8-13.
- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo xxi*. La Habana: Letras Cubanias.
- Flores Iriarte, R. (2008). Año Cero. Los benditos se reúnen. *El Caimán Barbudo*.
- Guerra, W. (2006). *Todos se van*. Editorial Bruguera.
- Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Jitrik, N. (1994). Voces de ciudad. *Syc*, 5, 7-18.
- López, B. (2018). La ciudad como experiencia y acontecimiento (Hacia una ontología de la ciudad). *Andamios*, 15 (38), 141-161.
- Medina, J. (2017). Una Cuba de Rubik: Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión). *Revista de estudios hispánicos*, 2 (51), 245-274.
- Nancy, J. L. (2012). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- Novak, D. (2008). *Cuerpo público*. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- (2007). *Cuerpo reservado*. La Habana: Editorial Letras Cubanias.
- (2003). *Habanapordentro*. En línea: <https://habanapordentro.wordpress.com/> Consultado en marzo 2021.
- (2019). *Los despreciados*. Colombia: Ediciones Isla de Libros.

- (2019). *Erótica*. Cuadernos del Bongó Barcino.
- (2012). *Makinf Of*. La Habana: Ediciones Unión.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*. Madrid: Cátedra.
- Padilla, G. (2014). El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica. *Temas*, 80, 114-120.
- (10 enero de 2020). Con dos que se quieran... ya tenemos Generación Cero. *Hypermedia Magazine*. En línea: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/generacion-cero-2/> Consultado en enero de 2020.
- Pardo, O. L. (2014). Prefacio. *Cuba in Splinters. Eleven stories from the new Cuba* (pp. 7-15). Nueva York: OR Books.
- Pérez, Á. y Mora, J. L. (2017). La desmemoria: lenguaje y posnostalgia en un *selfie* hecho de prisa ante el *foyer* del salón de los Años Cero (prólogo para una antología definitiva). *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero* (pp. 9-39). Editorial Casa Vacía, College Station.
- Price, R. (2015). *PLANET/CUBA. Art, Culture, and the Future of the Island*. Londres, Nueva York: Verso.
- Rojas, R. (2018). La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, 1, 140-148.
- Simal, M. y Dorta, W. (Coord.). (2017). Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero. *Letral*, 18, 1-100.
- Tamayo, C. (2015). Diseccionar un país. Literatura cubana en el siglo XXI. *Cuadernos del CILHA*, 16 (2), 20-48.

- Viera, K. (2020). Nuevos sentidos para una ficción habanera. Jorge Enrique Lage: La(s) Habana(s) del porvenir. *Zama*, 12, 47-57.
- (2019). La Habana: ¿mundo congelado? Entrevista con Dazra Novak. *Orbis Tertius*, 24 (29), 113-117.
- Villares, Lizabel M. (s.f.). Cuba Siglo XXI: Literatura en Transición. En línea: <<http://legacy.eldiletantedigital.com/documentos/pe/articulos/liz2.html>> Consultado en enero de 2020.



Estrategias discursivas y territorios fronterizos: *los ensayos de Guillermo Gómez-Peña* *y La Pocha Nostra*

Marcelo Silva Cantoni*

Presentación

El artista Guillermo Gómez-Peña junto a su tropa, La Pocha Nostra, viene sosteniendo, desde mediados de los ochenta, una importante labor teórica y crítica en torno a la problematización de los imaginarios dominantes de la cultura nacional y sobre la experiencia implicada en el cruce de las fronteras.

En este capítulo recomponemos una cartografía de las principales posturas teóricas y políticas del performancero, particularmente a partir de dos de sus primeros ensayos/manifiestos - "Wacha esa border, son" (1987) y "El paradigma multicultural" (1988), ambos recopilados en Gómez-Peña (2002)- y de su experiencia de sujeto migrante y racializado en Estados Unidos. Identificamos cuáles son sus posicionamientos y cómo varían estratégicamente con respecto a nociones que van a ser problematizadas a lo largo de sus performances, tales como la nación, la lengua, la raza, el multiculturalismo, la violencia contra los migrantes, etc. La teorización sobre la frontera es clave ya que va a atravesar toda su obra, para constituirse como un espacio inestable desde el cual enuncia el propio artista en relación a situaciones culturales y políticas específicas. En ese sentido, resulta crucial, como propuesta metodológica, atender a la delimitación de un archivo, en tanto sistema de enunciabilidad (Foucault, 2015) a partir del análisis discursivo de "fragmentos de la semiosis" (Verón, 2011, p.127). Como anotaba el propio Michel Foucault (2015), resulta imposible dar cuenta total del archivo de una sociedad, "el archivo se da por fragmentos, regiones y niveles" (p.171). Por lo tanto, en este trabajo nos interesa investigar qué relaciones de poder/saber entran en juego en el análisis de series discursivas, las cuales constituimos a partir de marcas identificables en los ensayos y manifiestos de los artistas.

* CIFFyH-UNC. Licenciado en Letras Modernas, becario doctoral de CONICET.
silvacantoni@gmail.com

Un punto nodal, del que partimos para el análisis, es la interpellación, que reconocemos en los ensayos, de ciertos imaginarios dominantes que responden a regímenes de poder (pos)colonial, sobre todo a partir de la construcción de una idea de nación. Nos interesa abordar, por tanto, cómo a partir de la constitución de un territorio de enunciación fronterizo se pueden interrumpir¹ dichos ordenamientos y proponer un desvío.

Hacia la problematización de un archivo en torno a los ensayos y manifiestos de Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra

El siguiente trabajo se inscribe en un proyecto mayor que intenta recomponer y cartografiar un archivo a partir del análisis de materialidades textuales de diversas semióticas que conforman un corpus desde el cual abordamos las producciones del performancero Guillermo Gómez-Peña y de su tropa La Pocha Nostra. En este capítulo, en particular, proponemos un análisis de algunos textos fundacionales de su proyecto artístico. Nos referimos a aquellos enunciados por Guillermo Gómez-Peña que podríamos caracterizar como ensayísticos, pero que también pueden inscribirse en el género literario de los manifiestos, un tipo discursivo íntimamente ligado a los movimientos de vanguardia. Nos abocaremos principalmente a la relación que podemos establecer entre el corpus conformado para este trabajo y las dinámicas en que se proyecta un orden discursivo que reconocemos como poscolonial². Es decir, analizaremos en qué medida los textos de Guillermo Gómez-Peña denuncian y confrontan un régimen que, desde los planteos teóricos que provienen tanto de los estudios pos-coloniales como del giro decolonial, podemos reconocer como continuador de ciertas relaciones de poder/saber coloniales. En ese sentido, proponemos reconstruir ciertos fragmentos de una semiosis (Verón, 2011)

¹ Sobre el gesto de interrupción nos remitimos a Alejandro De Oto (2020) quien observa cómo los mundos coloniales interrumpen las disciplinas y teorías que se habían caracterizado por un solipsismo cultural e histórico.

² Si bien somos conscientes de que los estudios poscoloniales y la perspectiva decolonial forman parte de dos tradiciones teóricas que responden a procesos históricos y semióticos diferentes, creemos que ambas corrientes apuntan a estudiar los modos de persistencia de ciertas formaciones coloniales en la trama de subjetividades y conocimientos más allá del fin de las administraciones políticas coloniales. Por ello, sin ahondar en las diferencias entre la teoría poscolonial y la perspectiva decolonial tendremos en cuenta aportes de autores y autoras que generalmente se adscriben a una línea o a la otra. Para un estudio sobre las distintas genealogías en las teorías críticas al colonialismo, recomendamos ver De Oto (2017).

(pos)colonial (Catelli, 2017a), para analizar cómo los posicionamientos teóricos y políticos de Gómez-Peña y de los integrantes del grupo La Pocha Nostra interrumpen dichos ordenamientos. Esto va a ser posible a partir de una estrategia discursiva que tiende a consolidar un lugar de enunciación *fronterizo* desde el cual los artistas van a interpelar distintas prácticas institucionalizadas y hasta naturalizadas. La caracterización de un arte o de un discurso como *fronterizo* apunta a un amplio repertorio teórico, sin embargo, para nuestra argumentación nos remitiremos a ciertos aportes que consideramos dentro de los más pertinentes como los de Homi Bhabha (2013), Laura I. Catelli (2017b), Walter Mignolo (2013) y el propio Gómez-Peña, los cuales referenciaremos más adelante. En este ensayo pretendemos investigar las dinámicas que intervienen en la construcción estratégica de ese lugar de enunciación.

Una de las nociones nodales a tener en cuenta para este artículo es la noción de archivo. El colonialismo, como forma violenta que instituye la relación entre Occidente y sus otros, formaría parte de esas condiciones de producción como un *a priori histórico* (Foucault, 2015) que constituye el archivo de las obras. Lo entendemos, en este punto, tal como lo piensa Foucault (2015): como sistema de enunciabilidad que rige la aparición y funcionamiento de los enunciados. Así, pretendemos investigar el despliegue de un conjunto de textos ensayísticos en relación a un sistema de discursividad, o como dice Foucault (2015) “a las posibilidades o imposibilidades enunciativas que éste dispone” (p. 170). En ese sentido nos interesa reconstruir las relaciones de poder en juego, particularmente en el ámbito de las instituciones artísticas, pero también en el espacio más amplio de políticas públicas.

Resulta pertinente, para el caso que nos compete, recapitular otras dos conceptualizaciones o más bien problematizaciones de la noción de archivo desde contextos latinoamericanos. Nos referimos a las propuestas de Miriam Jerade (2018) y de Andrés Tello (2015), ligadas a los planteos de Michel Foucault y Jacques Derrida, pero también a la lectura que hacen de teóricas y críticos de arte europeos como Ana María Guasch y Georges Didi-Huberman. Tello (2015) propone entender el archivo como una máquina social que organiza y administra no solo los signos sino también nuestros propios cuerpos. Este planteo adquiere un carácter significativo si lo pensamos en nuestras sociedades poscoloniales, y en relación al trazado de los territorios y la disposición de los cuerpos habilitados a ocupar

sitio o no en dicha cartografía. En ese sentido, y como veremos más adelante, la caracterización de la frontera, en tanto estrategia teórica pero también política, que propone Gómez-Peña desorganiza e interrumpe esos acuerdos sógnicos que disponen de los cuerpos a partir de la naturalización de líneas raciales. Y lo más interesante es que dicha interpelación se ejerce en un ámbito en que, dada la sutileza de las prácticas de las instituciones artísticas, los ejercicios coloniales de poder pasan en gran medida desapercibidos. De hecho, no es un detalle menor que la mayoría de los textos que analizamos en este trabajo construyan un destinatario identificado, en mayor o menor medida, con la comunidad artística. Es decir, si consideramos la categoría de raza así como el racismo (tanto en su acepción general como el racismo epistémico o lo que Mignolo (2013) llama la colonialidad del saber) como constitutivos de regímenes coloniales de poder, no podemos dejar de atender a los modos en que los textos de Gómez-Peña interpelan ese ejercicio de poder no solo en el nivel macro y sistémico de las sociedades estadounidense (aunque también de México y de las repúblicas latinoamericanas en general) sino, sobre todo, al interior mismo de las instituciones artísticas. Este llamado de atención resulta muy claro, por ejemplo, en el ensayo titulado “El paradigma multicultural” (Gómez-Peña, 2002), en el cual nos detendremos más adelante. Si como dice Andrés Tello (2015) “ciertas estrategias artísticas contemporáneas son capaces de interrumpir la coherencia de las tecnologías de reunión y coordinación de los signos y los cuerpos en los archivos visuales que instituyen nuestra ‘actualidad’” (p. 139), no sería un trabajo menor analizar las “condiciones de producción” (Verón, 2011, p. 127) de esas estrategias artísticas, entre las cuales figurarían, por supuesto, el entramado discursivo de las instituciones en las cuales los artistas generadores de esas estrategias se desenvuelven y a las que, en muchos casos y en particular en el que nos compete, interpelan.

Gómez-Peña representa, en ese sentido, una figura paradigmática de cómo pueden establecerse instancias de negociación que lo llevan tanto a participar de eventos artísticos en los museos más importantes del llamado *primer mundo* como a criticar las prácticas coloniales naturalizadas en muchos de esos museos e instituciones. Es decir, a poner en escena, más allá de las actitudes políticamente correctas y de las buenas intenciones de gestores y curadores, las manifestaciones de lo que Coco Fusco (2011) y Suely Rolnik (2019), desde distintas posturas teóricas, llaman el “incons-

ciente colonial". Nuestra tesis resume que esas instancias de negociación en las que Guillermo Gómez-Peña se presenta a sí mismo tanto como un artista legitimado en el *primer mundo*, pero también como un *outsider*³, en tanto artista latino (es decir *racializado*), no serían posible sin la constitución de un territorio de enunciación fronterizo en el cual viene trabajando desde sus comienzos, tal como lo manifiestan algunos de los textos que abordaremos aquí.

Por otra parte, es preciso entender que las interrupciones a los ordenamientos coloniales que reconocemos en los ensayos de Gómez-Peña no apuntan solo a una crítica en el campo artístico. Sin pretender ahondar en las dilatadas discusiones en torno a los vínculos entre arte y política o sobre la autonomía (o no) del arte, no podemos evitar destacar cómo las prácticas de artistas como Gómez-Peña y los integrantes de La Pocha Nostra apuntan a desarticular imaginarios y narrativas dominantes legitimadores de un orden racista. Desde esa perspectiva la relevancia de las acciones no queda acotada a un público habituado a los museos y las instituciones artísticas, sino que se desborda hacia un campo más amplio de espectadores. Esta postura teórica que es también, insistimos, una posición política, la podemos rastrear ya en los primeros ensayos de Gómez-Peña. En el texto "Wacha esa border, son" (2002) publicado por primera vez en el 87 en una revista de tirada masiva como *La jornada semanal* de México, advierte sobre la necesidad de vencer la marginalidad que caracteriza a los artistas (nuevamente el ejercicio propio de un *insaider/outsider*, tan ligado al cruce de fronteras) y afirma que es necesario: "lograr acceso (por las buenas o por las malas), a los grandes canales de distribución de ideas e imágenes" (2002, p. 54). No es menor, por ejemplo, la repercusión en el público que tuvieron acciones icónicas como *La pareja en la jaula*, realiza-

³ Es clarificador, en ese sentido, atender a un fragmento de la entrevista titulada "El arte del performance para inocentes" en la que Gómez-Peña (2017) se refiere a estos cruces cotidianos que realiza en el mundo del arte. Transcribimos a continuación la pregunta de la entrevistadora y la respuesta del artista: "LO: ¿Pero nunca has dependido del establishment? Es que muchas veces los artistas son bastante incongruentes. Se dicen muy de izquierda, muy rebeldes, y a la mera hora no podrían sobrevivir sin lo que les da ese mundo del arte con mayúscula. GP: Claro que yo también dependo de las instituciones culturales. Who doesn't, chingao? ¿De qué otra manera podría uno sobrevivir? Pero... (después de una larga pausa, continúa) uno debe saber bailar con el diablo para no quemarse en las llamas. Lo importante es, por encima de todo, mantener la integridad y el control de tu obra, y nunca, NUNCA creértela. Abogo por la tercera vía: ni Darling culipronto ni automarginado radical, sino ser un insider/outsider al mismo tiempo... por delante y por detrás..." (s/n).

da junto a la artista Coco Fusco y presentada entre 1992 y 1994 en diversas ciudades del mundo, o el proyecto *Cruci-Fiction*, en que Gómez-Peña y Roberto Sifuentes se crucificaron vestidos de mariachi y pandillero en una playa de San Diego como protesta performática contra la propuesta 187 del estado de California⁴ y la discriminación de los inmigrantes latinos. Estas obras generaron toda una serie de imágenes potentes que fueron publicadas en diversos medios masivos de comunicación. Es decir, estas obras apuntaban a intervenir en esos grandes generadores de contenido y de imaginarios dominantes y, en ese sentido, se ubican más cerca no solo de los análisis de Tello (2015) que reconocía cómo ciertas dinámicas artísticas podían desorganizar los archivos en tanto tecnologías de reunión de los signos y los cuerpos, sino también de “lo político” tal como lo entiende Nelly Richard⁵. Para la autora chilena lo político en el arte se define siempre en *acto y situación* siguiendo una coyuntura localizada y delimitada por ciertos marcos y fronteras. A su vez, en *Fracturas de la memoria* (2013), argumenta que el arte puede desmontar los marcos neoliberales que norman nuestros régimenes de afición y visibilidad. Es el arte crítico, dice Richard (2013), el que se aventura en esas “zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se aloja lo más refractario al régimen traslúcido de visibilidad satisfecha que acompaña el despliegue neoliberal” (p. 86). Ese *régimen traslúcido de visibilidad satisfecha* es el que naturaliza e instituye las imágenes, pero también los imaginarios coloniales como justificación de la violencia y el avasallamiento de los derechos y es allí donde fijan su crítica producciones artísticas como las que mencionamos. Intervienen en el archivo en tanto sistema de visibilidad y enunciabilidad.

Detengámonos un poco más en las articulaciones del archivo que se ven interrumpidas desde la poética de estos artistas. Para entender cómo se va consolidando esa propuesta en los manifiestos es importante delimitar o saber reconocer las narrativas que interpelan, es decir proceder al análisis a partir de la delimitación de fragmentos de la discursividad. Sostenemos que producciones como las que analizamos aquí logran reconocer y señalar nudos específicos en que se ejerce un poder colonial y oponen, a partir de ese acto, un desvío como forma de resistencia. Como decía

⁴ La proposición 187 del estado de California fue una propuesta legislativa de 1994 que impulsaba negarle a los inmigrantes indocumentados el acceso a servicios básicos como el acceso a la salud y la educación pública.

⁵ <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

Foucault (2019), “designar los focos, denunciarlos [...] forzar la red de la información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, señalar el blanco, es una primera inversión del poder, un primer paso para otras luchas contra el poder” (p. 137). En ese sentido un eje crucial es analizar las relaciones instituidas entre archivo y nación que se intentan desmontar desde la escritura fronteriza de Gómez-Peña.

La implicancia del archivo en la construcción de una narrativa de nación eficaz⁶ nos lleva a la segunda problematización a la que hacíamos referencia más arriba. La filósofa mexicana Miriam Jerade (2018), en su lectura de Derrida, hace alusión al estrecho vínculo entre el archivo y el arconte estatal en relación con la violencia implicada en la institución de lo nacional. Para Jerade, el gesto de archivación juega un papel capital en la construcción política de una nación. En consonancia con Bhabha (2013), apunta a que el archivo conecta con la noción de suplemento de origen que tiene una función política en la construcción de una identidad nacional. Las narrativas de la nación moderna -y podríamos decir con Aníbal Quijano (2014) *moderno-coloniales*- principalmente de Estados Unidos y México (ya que es a partir de la frontera geopolítica entre los dos países desde donde enuncia, en principio, Gómez-Peña), se instituyen en torno a una violencia fundante. Como dice Bhabha, en su ya clásico ensayo “Di-semiNación” (2013), ningún signo cultural ni narrativa de nación puede articular la totalidad de elementos que la componen y es por eso que la nación se presenta como un signo diseminado en el que interviene una doble temporalidad: pedagógica y performativa. Ahora bien, toda nación que se establece sobre la idea de lo único, y de un *nosotros* homogéneo, tiene que sofocar la pluralidad de voces disidentes que la atraviesan. En ese punto el orden y la custodia del archivo vinculado a lo nacional, y en

⁶ Para la relación entre “narrativa” y “ficción” y los procesos de verosimilitud y eficacia que se ponen en juego en la construcción de narrativas nos remitimos a los planteos de Mirta Antonelli (2011). Para la autora: “[...] la categoría de narrativas ha sido redefinida por diversos campos disciplinares y diferentes perspectivas de abordaje, atribuyéndosele el alcance de la dimensión específicamente temporal mediante la cual los actores sociales asignan sentido a la vida, individual y colectiva, eslabonando/suturando el tiempo como narración. En tal sentido, las narrativas conciernen tanto las memorias (apropiaciones simbólicas del pasado), cuanto las visiones del provenir (proyecciones imaginarias del futuro), ambas desde el presente como punto de articulación de una particular conciencia histórica” (p. 93). Según esta argumentación las conceptualizaciones de las narrativas no se dirimen en torno a si son verdaderas o falsas sino, más bien, a si son eficaces o no.

muchos casos a la institución de los estado-nación modernos, cumple un rol crucial en esa construcción.

El archivo, en ese sentido, está ligado a modos de instituir imaginarios, comportamientos y narrativas que naturalizan ciertas ideas de nación, las cuales tienen una fuerza performática al punto tal que generan una gestión de los cuerpos a partir de la línea divisoria (en la mayoría de los casos racial) que separa a aquellos que forman parte de esa nación de los que no pueden incluirse en ella, o que pueden ser incluidos pero solo como objetos folclóricos y no como sujetos de una historia nacional. El consenso multicultural que va a ser criticado por Gómez-Peña y que constituía un paradigma, sobre todo a comienzos de los noventa, tenía a fetichizar las identidades y los cuerpos racializados, estereotipándolos, pero al mismo tiempo escamoteando el pasado de violencia cuya marca está presente en esos cuerpos. Volveremos sobre este tema en el próximo apartado, por el momento creemos importante señalar, por un lado, la importancia de identificar los usos y la construcción de los archivos en su relación con cierta idea de lo nacional. Por otro, pretendemos dejar en claro que el archivo no funciona solo ligado al Estado como institución, sino también a distintos dispositivos⁷ coloniales que, desde los desarrollos de Foucault (2015), combinan elementos heterogéneos. Creemos que estos dispositivos de poder poscolonial, se articulan en torno a lo que Tello (2015) llama la *máquina social del archivo*, en el despliegue y la naturalización de imaginarios de nación dominantes.

Al mismo tiempo, es preciso encuadrar cada narrativa de nación en su contexto y campo enunciativo particular. En este sentido no es una coincidencia azarosa que la mayor parte de los textos que analizamos sean enunciados en relación a condiciones de producción en donde se percibe una mayor emergencia del nacionalismo estadounidense. Nos referimos,

⁷ Para Antonelli (2009), Foucault entiende el dispositivo como una red de relaciones, el nexo que puede existir entre instancias y elementos heterogéneos, tanto discursivos como no discursivos. Así, para la autora, el funcionamiento de un dispositivo permite instaurar, naturalizar e institucionalizar eficazmente representaciones sociales. Al analizar la megaminería como formación discursiva y lo que la autora llama “dispositivos de intervención en la cultura”, Antonelli reconoce cómo los distintos elementos que componen el dispositivo no solo atraviesan al Estado, sino que también lo incluyen (p. 53). En el marco general de nuestra investigación, el Estado/nación “moderno-colonial” (Quijano, 2014), también cumple un rol articulador como elemento en el funcionamiento de un dispositivo de poder colonial. A su vez, retomamos los planteos de Catelli (2017a) quien analiza lo racial en contextos latinoamericanos como dispositivo, atendiendo a la multiplicidad de elementos que intervienen en el proceso de racialización como estrategia de poder.

particularmente al contexto de fines de los ochenta cuando ya parecía inevitable el fin de la Unión Soviética y EE.UU. se perfilaba como principal potencia (imperial) en la cartografía del llamado, en ese entonces, *nuevo orden mundial*; y, por otro lado, al momento post-2001, cuando se volvió casi un imperativo, sobre todo en los círculos mediáticos, pero también artísticos e intelectuales, afirmar la identidad patriótica norteamericana. En esas condiciones sociodiscursivas se fueron fortaleciendo y afianzando ciertas gramáticas nacionalistas que trajeron como consecuencia directa, la construcción enfática de los otros de ese imaginario de nación estadounidense. Es en el marco de ese imaginario de la alteridad (que, como dice Rita Segato (2007) es distinto para cada nación ya que cada una tiene sus propias formas de producir otredad⁸), en donde comienzan a situarse estratégicamente los artistas que estudiamos en este artículo. Es también en ese espacio marginal de las naciones en donde se van generando territorios de enunciación que interpelan las construcciones monolíticas de la identidad. En otros trabajos llamamos a dichos espacios (desde los aportes de Foucault) “heterotopías anticoloniales” (Silva Cantoni, 2019).

Territorios fronterizos y heterotopías anticoloniales

Al abordar la teorización de la frontera, nos parece pertinente remitirnos a algunos de los teóricos y teóricas que nombramos anteriormente para ponerlos en relación a los planteos iniciales de Gómez-Peña. En este aspecto advertimos que de ninguna manera pretendemos establecer una disposición jerárquica entre producciones artísticas o literarias y sus respectivas formulaciones teóricas. De hecho, creemos que son distintos géneros para abordar una misma problemática. Tanto los aportes producidos por los artistas como las reflexiones teóricas y ensayísticas, ya sea de los noventa o de la actualidad, dan cuenta de los diferentes modos en que la noción de frontera, vinculada a una nueva forma de subjetividad, fue articulando un

⁸ Segato (2007), en su libro *La nación y sus otros* analiza distintas *formaciones nacionales de alteridad*, particularmente el caso argentino, brasileño y estadounidense. Para la antropóloga argentina estas formaciones no son otra cosa que “representaciones hegemónicas que producen realidades. Con ellas se enfatiza, por un lado, la relevancia de considerar las idiosincrasias nacionales y el resultado del predominio discursivo de una matriz de nación que no es otra cosa que una matriz de alteridades, es decir, de formas de producir otredad, concebida por la imaginación de las élites e incorporada como forma de vida a través de narrativas maestras endosadas y propagadas por el Estado, por las artes y, por último, por la cultura de todos los componentes de la nación.” (pp.29-30).

conjunto de enunciados, cuyas zonas más densas pueden rastrearse desde fines de los ochenta y noventa del siglo pasado. Son numerosos aquellos artistas, escritores y pensadores que, desde registros como el ensayo, la poesía y la performance apelaron a visibilizar un lugar de enunciación, de reflexión teórica y política a partir de la consolidación, ya sea metafórica o literal, de la noción de frontera. En esa línea, quizás una de las precursoras fue Gloria Anzaldúa (2016), quien supo trasladar las tensiones propias del espacio geopolítico de la frontera entre Texas y México a su propia experiencia histórica y corporal. A partir de sus ensayos y poemas la frontera podía concebirse también como una dimensión que atravesaba el cuerpo mismo de los sujetos racializados y colonizados. A su vez, Anzaldúa inscribe, desde su posición política de escritora chicana y lesbiana, una nueva página en la teoría crítica poscolonial al enfatizar en el carácter imperialista de Estados Unidos, particularmente en su relación con México. Los mexicanos, mexicanas, chicanos y chicanas en territorio estadounidense están atravesados por una historia colonial en la que el tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 marca un hito imprescindible. Esta historia retorna insistentemente en enunciados actuales, por ejemplo, cuando Gómez-Peña parodia y subvierte el discurso supremacista de la campaña electoral de Donald Trump (*"Make America Great Again"*) y enuncia a modo de slogan *"Make America Mexico Again"*. La frontera le permite a Anzaldúa interpelar no solo la violencia colonial e imperial estadounidense sino también la violencia patriarcal mexicana. Es en esa ambigüedad que la frontera se constituye como un lugar político estratégico.

A partir de los escritos de Anzaldúa, Mignolo (2013) elabora la categoría de “pensamiento fronterizo” para referirse a un modo de pensamiento (o gnosis) que nace como respuesta a la diferencia colonial. Este tipo de conocimiento surge entonces desde un lugar de enunciación fracturado y desde una perspectiva subalterna, una geo-corpopolítica. La experiencia de la herida y de la diferencia colonial es para Mignolo una condición de posibilidad del pensamiento fronterizo y este se vuelve, a la vez, una opción descolonial, un desprendimiento de epistemologías imperiales que es asimismo una desobediencia epistémica. En este sentido, el pensamiento fronterizo cuestiona el orden establecido y naturalizado como universal y demuestra que ese orden se basa en la diferencia colonial. Lo que nos interesa destacar es que, para Mignolo (2013), esta forma de conocimiento solo puede articularse desde perspectivas subalternas: “El pensamiento

fronterizo desde una perspectiva territorial se convierte en una máquina de apropiación de las *differe/a/nces* coloniales, y la diferencia colonial se convierte en un mero objeto de estudio en lugar de una potencia epistémica” (p. 107).

Más allá de las implicancias epistemológicas presentes en la argumentación de Mignolo (2013), resaltamos el gesto teórico de reconocer en el espacio fronterizo un lugar privilegiado para la articulación de voces subalternas. Sin embargo, creemos que más que un desprendimiento de epistemologías imperiales, lo que plantea el lugar fronterizo de enunciación en las obras y escritos de Gómez-Peña es una instancia de negociación (*tercer espacio*) entre diversas temporalidades en la narración de la nación tal como lo plantea Homi Bhabha (2013) al referirse al artista: “La temporalidad asincrónica de las culturas global y nacional abre un espacio cultural, un tercer espacio, donde la negociación de diferencias incommensurables crea la tensión propia de las existencias fronterizas” (p. 263). La postura de Bhabha responde también a las discusiones en torno a las dinámicas culturales denominadas *posmodernas* dentro de la jerga que circulaba en la época en que escribe su ensayo. Allí el autor indio, en un gesto similar al que veremos con García Canclini (2005) más adelante, analiza esos espacios de las últimas décadas del siglo XX que causaban la sensación de vivir en medio de lo *incomprensible*, y en donde su disposición misma cuestionaba las lógicas de los lugares binarios. Es la agudeza analítica de Bhabha (2013) la que le permite reconocer en ese *tercer espacio*, el lugar donde se figura lo global (y su carga colonial) pero también en donde se *negocian* las diferencias incommensurables que caracterizan las experiencias fronterizas. Si destacamos el verbo *negociar* propuesto por el autor indio es porque nos parece pertinente a la hora de investigar las estrategias discursivas que reconocemos en Gómez-Peña y los artistas de La Pocha Nostra. Una instancia de negociación sería, por ejemplo, el ejercicio de entrar y salir del mundo legitimado del arte. En esta línea, la constitución de un espacio fronterizo dinámico apunta a los modos de interpelar regímenes coloniales de dominación con sus respectivos imaginarios nacionales ya que, como vimos anteriormente, ninguna narrativa de nación puede articular la totalidad de elementos que la componen. Si entendemos, como advertimos en el apartado sobre archivo, que esas narrativas e imaginarios se instituyen y naturalizan a partir de dispositivos poscoloniales de poder, es decir según luchas de fuerza en donde la

constitución de una idea de nación excluye y crea necesariamente a los sujetos (racializados o minorizados) que no forman parte de ella, podemos advertir también cómo la frontera en tanto espacio de enunciación resulta un lugar estratégico para interrumpir dichas gramáticas coloniales. En otras palabras, ese territorio fronterizo, muy cercano al tercer espacio de Bhabha, es el que permite, de algún modo, negociar según decisiones contingentes aquella incommensurabilidad que queda fuera de los relatos de nación dominantes. La frontera, como territorio de enunciación, habilitaría a articular estratégicamente la “temporalidad performativa” (Bhabha, 2013, p. 190) que interviene en la narración de la nación.

Catelli (2017b) también advierte cómo las producciones de *La Pocha Nostra* delinean un lugar de enunciación y acción que “subvierte la funcionalidad normativizadora de conceptos como mestizaje e hibridez” (p.176). Si la categoría de mestizaje había sido funcional, para los Estado-nación latinoamericanos (especialmente en el caso de México), a distintos despliegues de colonialismo interno, la ambivalencia característica de las zonas fronterizas permite desarticular dichos imaginarios. La argumentación de la autora es clave para nuestra interpretación de los ensayos. Según Catelli (2017b) la pedagogía fronteriza funciona como antídoto frente a un orden social fundado en la colonialidad del poder y reconoce el lugar fronterizo de enunciación como ese espacio con una gran potencialidad política desde el cual se ponen en tensión categorías como las de mestizaje, hibridez y transmedialidad. Podemos establecer aquí un criterio de concordancia con la propuesta de Homi Bhabha (2013), al analizar cómo ambos autores entienden la frontera de Gómez-Peña y *La Pocha Nostra* como un espacio de tensión y negociación de ciertos órdenes establecidos. Queremos insistir nuevamente, como exemplificaremos más adelante, que esa negociación se da de acuerdo a circunstancias contingentes. En ese sentido, no resulta casual que el performance sea el género predilecto para este grupo de artistas. Como diría el mismo Gómez-Peña, este género le dio el lenguaje necesario para su poética del cruce permanente ya sea de géneros, identidades, construcciones raciales u otros. Y es ese discurso performático el que también le permite articular una semiótica fronteriza que ya venía desarrollándose en el pensamiento de Gómez-Peña desde los ochenta. Así, en una entrevista radial de febrero de 1985, el artista afirma:

La realidad de la frontera está a la orden del día. Cruzar la frontera, cambiar de contexto cultural, enfrentarme diariamente a dos actitudes políticas, culturales y espirituales completamente distintas, son cosas que llevo a cabo de una manera cotidiana [...] Yo creo que la frontera es uno de los lugares más apasionantes y complejos que hay en este planeta. En pocos lugares del mundo se encuentran y repelen dos lenguas, culturas populares, sistemas políticos y cosmovisiones espirituales tan drásticamente opuestas como en la región de la frontera mexocamericana. Este es un sitio donde se encuentran múltiples culturas; no solo la mexicana y la norteamericana, sino también la chicana que es una cultura en sí misma [...] Partiendo de esta visión yo tengo la idea de que el día que esta frontera sea capaz de articularse, de explicarse a sí misma a través de su arte y su literatura, se va a convertir en uno de los centros más importantes del mundo. (Gómez-Peña, 1985, s/n)⁹

Vemos cómo se va trazando una genealogía de la teoría fronteriza, la cual se inscribe en los debates filosóficos, políticos y culturales de la época. Otra publicación de mediados de los ochenta que vale la pena mencionar fue el proyecto dirigido por Gómez-Peña y Emily Hicks que llevó el título bilingüe de *La Línea Quebrada/The broken line*. Esa especie de revista (aunque sus editores dejaron bien en claro que no se trataba de una revista sino de un objeto artístico) reunía ensayos, poemas, fotomontajes, ilustraciones y se constituyó como el órgano principal desde donde se empezó a teorizar el lugar de los artistas latinos en Estados Unidos que no adscritían directamente al movimiento chicano. Esa tensión de no ser parte orgánica de ninguna nación o identidad fija e inmóvil es una constante en la propuesta teórico-política de Gómez-Peña. La aspectualidad durativa del gesto del cruce se corresponde, en su obra, a un modo de “habitar la frontera”, tal como señala Catelli (2017b, p. 179), que se manifiesta en esa tensión a la que nos referimos, reconocible, por ejemplo, en algunas de sus frases más célebres: “me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme”; “soy un posmexicano en proceso de chicanización” (Gómez-Peña, 2002, p. 47). En ese sentido, lo que la publicación de la *La línea Quebra-*

⁹ Pudimos acceder a esta entrevista gracias trabajo realizado con el material de archivo del “Fondo Guillermo Gómez-Peña” perteneciente al centro de documentación *Arkheia*, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México. Dicha entrevista es la transcripción publicada en un medio gráfico de un programa radial que conducían Gómez-Peña y el periodista Marco Vinicio González. Dado que el texto citado se encontraba en un folio de una carpeta que había pertenecido al artista y se trataba de un recorte de un diario, pero no se destacaba el nombre del medio ni la ciudad de su publicación, no podemos dar mayores precisiones bibliográficas al respecto, más que la fecha de su publicación.

da/The Broken line pone en escena es la conformación de esa subjetividad fronteriza (o *sensibilidad fronteriza*), fuertemente ligada a los procesos de territorialización y desterritorialización. Al respecto, dice Gómez-Peña (2002): “Presenciamos la ‘fronterización’ del mundo, producto de la ‘desterritorialización’ masiva de grandes sectores humanos” (p. 50). También Emily Hicks (1987) en la nota editorial del segundo número de la “no-revista” ensaya una formulación teórica de este territorio de enunciación a partir de planteos que dejan resonando los ecos de lo escrito por Deleuze y Guattari en su célebre texto sobre Kafka:

Existen varias características que definen a los habitantes de la frontera: 1) la desterritorialización física, lingüística, cultural, política; 2) la conexión del individuo con su inmediatez política (el habitante de la frontera no posee una subjetividad autodeterminada, en el sentido tradicional europeo. Por el contrario, su identidad es constantemente cuestionada (se le pide por identificación, le rehusan el servicio médico, se le amenaza con deportación y es continuamente afectado por las relaciones entre México y Estados Unidos; 3) el ensamblaje colectivo de la enunciación: los acontecimientos cobran un valor colectivo. Cuando uno deja su patria, la vida cotidiana se transforma brutalmente. Los objetos que nos remiten al pasado se desvanecen. La nostalgia de la “reterritorialización” comienza. (Hicks, 1987, s/n)

Es interesante atender a ese breve fragmento, enunciado en un contexto de afianzamiento de las teorías y discusiones en torno al arte *postmoderno*, porque es justamente a partir de esa falta de determinación en la subjetividad de los ciudadanos fronterizos que este grupo de artistas produjo un lugar de enunciación marcadamente político. Podemos relacionarlo aquí con los planteos en torno a la negación ontológica de los sujetos colonizados. Para Fanon (2011) el negro habita una zona de “no-ser” (p. 42), pero esa zona de no-ser es también, para el pensador caribeño, una plataforma para un “auténtico surgimiento” (p. 42). Es desde esa zona fronteriza que los artistas que estudiamos se desvían de los ordenamientos moderno-coloniales que articulan sus subjetividades para proponer otra cosa, en principio, una interrupción, una interpelación, pero sobre todo la conformación de un lugar político de enunciación para sujetos que se ven permanentemente amenazados por portar en sus cuerpos y en los pliegues de su lengua las marcas que los constituyen como la alteridad de una nación. Es desde esa lectura que Hicks (1987) se refiere al ensamblaje

colectivo de la enunciación. Gómez-Peña (1987), en el mismo número en un texto titulado “Frontera y desterritorialización” acompaña esta formulación teórica: “Nuestra generación es la ‘población flotante’ más grande del mundo. Somos el tercer mundo incrustado en el primero [...] Nuestro producto artístico propone que practicamos la *hybrid epistemología* de la dualidad y la semiótica de la frontera” (s/n).

La polisemia del sintagma de *población flotante* puede referir no solo a los procesos de desterritorialización, sino también a las estrategias para escamotear las configuraciones identitarias propias de los régimen coloniales de poder y proponer un desvío hacia otros modos de afirmación subjetiva, un auténtico surgimiento, si retomamos las palabras de Fanon que citamos más arriba. De este modo, desde la descripción analítica propuesta, podemos reconocer que tanto el ordenamiento (pos)colonial, como también las prácticas subversivas que proponen estos artistas, constituyen las condiciones de posibilidad (Verón, 2011) y también el sistema de discursividad (Foucault, 2015) que hicieron posible la aparición de distintos textos fronterizos como un enunciados y acontecimientos.

Otro punto a tener en cuenta es la mención que hace Gómez-Peña, en el texto citado más arriba, de una semiótica de la frontera, ya que nos lleva directamente a los planteos de Walter Mignolo (1992) sobre la “semiosis colonial” (p. 27). Al abordar textos de la época colonial, el semiólogo argentino analiza el complejo sistema de interacciones semióticas que intervienen en los estudios coloniales. A partir de allí afirma que tanto el término de *literatura colonial* como el de *discurso colonial* resultan insuficientes para dar cuenta de esa compleja red de relaciones y de sus productos culturales *híbridos*¹⁰ y propone la categoría de semiosis colonial. Desde esa perspectiva, Mignolo estudia comparativamente distintas producciones culturales (desde la colonia hasta fines de los ochenta) que, según su argumentación, dan cuenta de cierta continuidad en la representación de realidades fracturadas y que ponen, por tanto, en entredicho el lugar propio del investigador. Es decir, el abordaje de producciones que se inscriben en este proceso que el teórico argentino (1992) caracteriza

¹⁰ El término *híbrido* es recurrente (desde distintas perspectivas) en la literatura crítica de la época, no solo en los planteos teóricos del propio Mignolo sino también de su compatriota García Canclini (2005), y de autores más ligados a la corriente “poscolonial” como Homi Bhabha (2013). Desde ese punto de vista no resulta una coincidencia extraña que Gómez-Peña afirmara, en el texto citado más arriba, que “practica la *hybrid epistemológica* de la dualidad”.

como semiosis colonial interpela al investigador a preguntarse cuál es el lugar de enunciación desde el cual se comprenden o se intentan comprender las situaciones coloniales¹¹. En ese sentido, la noción de frontera tal como la problematizan los artistas y escritores de *La Línea Quebrada* ilustra, según Mignolo (2013), la fractura del objeto o sujeto que se trata comprender y la fractura del sujeto de la comprensión: el “Orfeo desterritorializado” como dice Hicks (1987). En consecuencia “las interrelaciones de la semiosis colonial como una red de procesos que se desea comprender y el locus de enunciación como una red de lugares desde donde se realiza la comprensión necesitan de una hermenéutica diatópica o pluritópica” (Mignolo, 1992, pp. 43-44). Es decir, en este proceso de comprensión se rearticulan tanto los lugares de enunciación de los artistas fronterizos (y la compleja red de relaciones en que se inscriben), como nuestros propios espacios de investigación a la hora de tratar de establecer y describir un archivo, en tanto sistema de discursividad. De allí podemos problematizar ciertas preguntas en torno a lo que venimos abordando y que tienen que ver con intentar delimitar qué posiciones estratégicas ocupan los sujetos de la enunciación en los ensayos y manifiestos estudiados y, eventualmente, qué lecturas podemos establecer desde nuestros propios lugares fronterizos y pluritópicos desde los que enunciamos.

Si continuamos con el ejercicio de describir el archivo de una sensibilidad fronteriza que reconocemos a partir de marcas en los textos que analizamos, no podemos dejar de mencionar otro ensayo temprano y ya clásico que afronta el tópico de los espacios fronterizos y las prácticas artísticas y culturales que en ellos se desenvuelven. Nos referimos a *Culturas híbridas* (2005) de Néstor García Canclini. El autor investiga allí las diversas estrategias y formas de agenciamiento identitario y de producciones simbólicas de artistas como Gómez-Peña, poniendo especial énfasis en las zonas de la frontera de México/Estados Unidos. Para García Canclini

¹¹ No podemos evitar relacionar este cuestionamiento que hace Mignolo del lugar de enunciación del investigador con las palabras finales que propone Hicks (1987) en el texto citado: “La cultura fronteriza conlleva un miedo profundo: el miedo a ser visto, atrapado e interro-gado. Y, al mismo tiempo, crea un espacio para la resistencia de este temor, un lugar desde el cual decir: “Soy indocumentado, ¿y qué?” [...] La cultura fronteriza es una estrategia para enfrentar el temor, y una manera de deconstruir el lenguaje de la representación, de este-reotipos, imitaciones y violencia [...] El “spectador activo” del texto fronterizo es el nuevo Orfeo desterritorializado, que puede mirar/cruzar la frontera hacia el Infierno del doble, “el otro lado”, de la visión horripilante, reconocida como propia y contemplarla” (el destacado es nuestro) (s/n).

(2005) estos artistas asumen de forma radical las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización (p. 281) como *estrategias* para entrar y salir de la modernidad.

A fines de los ochenta el antropólogo argentino estudiaba este proceso de hibridación y lo que él mismo junto con Renato Rosaldo, y en consonancia con algunos alegatos como los ya citados del propio Gómez-Peña, llama la “implosión del tercer mundo en el primero” (García Canclini, 2005, p. 285), lo cual da cuenta a modo de síntoma de la época de la necesidad de proponer categorías alternativas (como sucede con Mignolo y Bhabha) a la hora de cartografiar los espacios fronterizos y sus dinámicas culturales. Esta forma de problematizar ciertas articulaciones maniqueas del espacio y del territorio en relación a los agenciamientos identitarios queda sintetizada en la referencia a una entrevista radial que cita García Canclini y a la que ya nos referimos más arriba: “Periodista: Si tanto ama a nuestro país como usted dice ¿por qué vive en California? Gómez-Peña: Me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme...”¹² (2005, p. 294). La ironía del performancero como crítica de cualquier tipo de identidad nacional fija puede relacionarse, a su vez, con la temporalidad performativa que mencionábamos con Bhabha (2013) como forma de intervenir en el tiempo narrativo de la nación moderna desde la enunciación de las minorías. Mientras que una temporalidad pedagógica de la nación, articulada a la autoridad de los archivos instituidos estaría naturalizando construcciones identitarias fijas, ligadas a líneas predominantemente raciales (pero también lingüísticas, de género y de orientación sexual), la enunciación desde los márgenes y los espacios fronterizos de las naciones (ya sea México o Estados Unidos) interrumpe y desarticula, en un gesto continuado y repetitivo, esa gramática monólica.

Siguiendo esa perspectiva es que analizamos en otros trabajos (Silva Cantoni, 2019) distintos fragmentos de una semiosis poscolonial que comueven nuestros propios campos disciplinares y nos invitan a reflexionar en nuestros contextos particulares. Allí trazamos una similitud entre ciertos territorios fronterizos articulados en los discursos (sobre todo performativos) del artista con la noción de heterotopías de Foucault (1994)¹³.

¹² Este mismo fragmento es retomado por Gómez-Peña como epígrafe de su ensayo “Wacha esa border, son”, publicado por primera vez en español en La Jornada Semanal en 1987 y luego como un capítulo de *El mexterminator: Antropología inversa de un performancero post-mexicano* (2002).

¹³ Gran parte de esa formulación surge de charlas con la Dra. Mirta Antonelli.

Así como el filósofo francés reconocía en la escritura borgeana que ciertas construcciones rompían la sintaxis que “hace mantenerse juntas a las palabras y las cosas” (2007, p. 3), podemos identificar en las representaciones fracturadas de la frontera en los manifiestos de Gómez-Peña, distintos territorios de resistencia o *heterotopías anticoloniales* que desarticulan la sintaxis diferenciadora de los lugares comunes. La categoría de heterotopías, definida por Michel Foucault en su conferencia “Los espacios otros” o también traducida como “Espacios diferentes” (1994), nos parece adecuada para analizar estos lugares de enunciación que desmontan la sintaxis maniquea (Bhabha, 2013) de un orden colonial. Dice Foucault (1994):

hay probablemente en todas las culturas y todas las civilizaciones, unos lugares reales, efectivos, unos lugares que se perfilan en la institución misma de la sociedad y que constituyen una especie de contra-emplazamiento, una especie de utopías hechas realidad y en los cuales se hallan representados, contestados e invertidos todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el seno de una cultura [...] Dado que son otros lugares totalmente diferentes de los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, yo los llamaría “heterotopías”, por oposición a las utopías. (p. 93)

También nos parece singular la reflexión de la pensadora italiana Emanuela Fornari (2014) en torno a las heterotopías foucaulteñas. Si bien su lectura no dista mucho de las teorizaciones del filósofo francés, sí creemos importante rescatar el carácter dinámico que le adjudica a estos espacios. Recordemos, en este sentido, la cita del performancero cuando afirmaba que la frontera era algo que llevaba consigo todo el tiempo y formaba parte de su realidad cotidiana. Esa caracterización móvil de la heterotopía se acerca más, a nuestro entender, a los territorios de enunciación fronterizos y ambivalentes, generados por los artistas que estudiamos. Para Fornari (2014):

la heterotopía da-lugar a una multiplicidad de contra-espacios realísimos que son representantes, para Foucault, de contextos específicos visibles y localizables [...], mientras que desde mi perspectiva se remiten más bien a campos dinámicos o a zonas de tránsito, como los umbrales, las líneas de frontera, las fallas en las que se producen los cambios. Para sintetizar: si las heterotopías foucaultiana son contextos, lugares diferenciados, aunque, en su peculiaridad, en última instancia funcionales al gobierno espacial de

la sociedad, mis heterotopías son realidades de movimiento disfuncionales a los dispositivos de control. (p. 10)

Como dijimos, si bien consideramos discutible y hasta contradictoria la afirmación de que las heterotopías, tal como las concibe Foucault, sean para la autora italiana lugares, en última instancia, “funcionales al gobierno espacial de la sociedad” (p.10) sí consideramos oportuno enfatizar en la movilidad y el dinamismo que la teórica reconoce en esos espacios. Porque en los enunciados que analizamos, la construcción de lugares heterotópicos y el posicionamiento subjetivo a partir de la demarcación de líneas raciales va a variar en relación a las “formaciones nacionales de alteridad” (Segato, 2007, p.29) en que se inscriben. Desde este análisis nos parece muy significativo retomar la pregunta abierta en torno a la revisión de la categoría de heterotopía que hace Alejandra Castillo (2016). En un análisis comparado de las formas de la política en Foucault y Rancière, la pensadora chilena reconoce que Foucault apunta a describir los dispositivos y discursos que conforman el orden de los enunciados, pero a la vez busca zonas de apertura y desvío. Finalmente, al reconocer a las heterotopías como “desviaciones”, “lugares al margen”, “contraespacios móviles”, se pregunta: “¿No podríamos situar, aquí, la política en Foucault?” (Castillo, 2016, p. 243). Las heterotopías que reconocemos en los ensayos y manifiestos de Gómez-Peña y La Pocha Nostra son dinámicas porque surgen especialmente en torno a una contingencia política determinada que busca los resquicios desde donde se pueden interrumpir los dispositivos poscoloniales de poder.

La potencia estratégica del territorio fronterizo de enunciación en las poéticas que abordamos va a radicar en que se construyen en y a partir del cuerpo y de la lengua de los sujetos *otros* de la nación. Y es en ese sentido que no constituye una frontera geopolítica fija, sino más bien un territorio ambivalente. De ese modo, la teorización sobre las líneas fronterizas va a variar, por ejemplo, de un texto como “El paradigma multicultural” (Gómez-Peña, 2002), en donde se discute y critica el consenso despolitizado y deshistorizante del multiculturalismo, al manifiesto de La Pocha Nostra post-2001, en donde la demarcación de la línea fronteriza incluye a otros sujetos minorizados que no son solo los latinos de Estados Unidos. Y este ejercicio es la consecuencia, también, de que el archivo ligado a la construcción narrativa de la nación funcione, como dice Tello (2015), como una máquina social que dispone, interviene y gestiona no solo los

signos, sino también los cuerpos. A partir de cada campo enunciativo particular, la posición contingente que asume Gómez-Peña como sujeto de la enunciación de los ensayos y manifiestos va a variar de manera singular. Para volver al ejemplo anterior, si en un texto como el “El paradigma multicultural” de 1987 se sospecha de cierta tendencia celebratoria de la globalización en el mundo del arte, que borra y fetichiza los particularismos nacionales de la cultura latinoamericana, en el manifiesto de La Pocha Nostra, por el contrario (texto publicado por primera vez en 2002), se condena enfáticamente cualquier tipo de nacionalismo. Con la vuelta trágica (Grüner, 2002) de los fundamentalismos no es azaroso que un tópico crucial en los manifiestos sea el ataque a la retórica patriótica y nacionalista. Y tampoco es casual que ese manifiesto (el del 2002) vuelva a tomar envión en 2017 (difundido en las redes y publicado en un catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México) en plena *era Trump* en la que el nacionalismo estadounidense vuelve a cobrar un ímpetu, que parecía hasta entonces sosegado, bajo el slogan ya citado de “*Make America Great Again*”. Como podemos ver se despliegan, así, estrategias discursivas en función de un proceso de negociación política. En el manifiesto al que nos referimos, por ejemplo, podemos leer:

La Pocha es anti-esencialista y anti-nacionalista por naturaleza, por lo que asume una posición extremadamente impopular en E.E.U.U, no al miedo; no a las fronteras; no al patriotismo; no a los estado-nación; no a la ideología imperante; no a la censura. (Gómez-Peña, 2017, s/n)¹⁴

Como ya dijimos, la problematización de la nación constituye un foco privilegiado para analizar las dinámicas fronterizas que se articulan en estos trabajos. En ese sentido coincidimos nuevamente con la investigadora Laura Catelli (2017b), cuando al referirse a La Pocha Nostra, afirma: “Habitar la frontera es tensar la subjetividad en todas sus facetas, particularmente en aquellas que tienen que ver con la construcción de identidades con relación a los imaginarios nacionales y los procesos de subjetivación normalizadores de la nación” (p. 179). Por ello, queremos destacar el gesto tenso que reconoce Catelli a la hora de estudiar el modo en que estos ar-

¹⁴ Si bien ponemos el año en que se publica el catálogo del MAM (Museo de Arte Moderno de México), dicho manifiesto fue redactado, como ya dijimos, y publicado por Gómez-Peña en el año 2002, por lo cual podemos rastrear las huellas (sobre todo en el fragmento citado) de una discusión e interpellación latente con la administración de Bush post 9/11. No consignamos el número de la página ya que el catálogo no lo presenta.

tistas habitan la frontera y que se remonta, como ya vimos, a mediados y fines de los ochenta del siglo pasado, cuando todas estas discusiones eran todavía muy incipientes. Ese gesto se sostiene, sobre todo a partir de la experiencia vivida de sujetos racializados y de la posición política que se asume al respecto. Dicha posición representa una forma de resistencia o contranarrativa que interviene desde el arte en los procesos de reconfiguración del archivo. Esa es la razón por la cual insistimos, también, en el carácter contingente que asume la poética contestataria de estos artistas. En “Wacha esa border, son” escribe Gómez-Peña (2002):

En numerosas ocasiones me han exigido identificación, no solo al cruzar la línea o al pedir trabajo, sino al caminar por la calle (...) la experiencia cultural y psicológica de “cruzar la frontera” entre la legalidad y la ilegalidad, o sea entre “ellos” y “nosotros”, es una realidad tan cotidiana que ya dejó de producirnos heridas. A diferencia de los mexicanos-en México, los mexico-americanos “somos” siempre en oposición al “otro”, y no en relación a él como parte de un todo; y por esta razón, nuestro arte es y siempre será contestatario, disnarrativo, antihegemónico, e intersticial. Querámoslo o no, somos por definición, una cultura de resistencia. En nuestro caso, “definir” implica “oponerse”, “criticar”. (p. 55)

Los ecos fanonianos de este fragmento son más que explícitos. Como lo analizó el escritor martiniqués, el negro no es sino frente al blanco, se construye ante la mirada del blanco, así como el sujeto *mexico-americano* no tiene realidad ontológica, sino que *es* en tanto alteridad del “*wasp*” (*White Anglo-Saxon Protestant*). Y esa alteridad se construye principalmente a partir de la mirada (aunque también a partir de la lengua), es decir, en relación a las marcas en el cuerpo. Esas marcas, como venimos argumentando a lo largo del trabajo son marcas raciales. En este punto nos parece pertinente retomar los planteos de Rita Segato (2007) cuando piensa la raza, desde la perspectiva de la colonialidad y también desde una postura cercana a Fanon, como un signo de carácter indíxico, es decir como huella de un pasado de subyugación y de conquista que indica, en los sujetos que portan esta marca, una posición en la historia y la procedencia de un paisaje geopolíticamente situado.

Ese signo, como marca en los cuerpos, opera de manera diferente de acuerdo a los fragmentos de la semiosis que analizamos. Si tenemos en cuenta la reconstrucción de los procesos de producción (Verón, 2011) de los primeros textos de Gómez-Peña (“Wacha esa border, son” del 87 y

“El paradigma multicultural”, del 88), podemos reconocer una crítica a las narrativas de nación tanto de México como, principalmente, de los Estados Unidos. Pero quizás lo más llamativo es que esa crítica se sostiene a partir de un lúcido ataque al celebrado consenso multicultural que era una constante de la época. Es decir, ante un contexto en que la palabra *globalización* parecía la articuladora del “Nuevo orden mundial”¹⁵ y en donde se pregonaba ilusoriamente el borramiento de las fronteras (del arte, de la alta y baja cultura, entre las naciones, etc.), Gómez-Peña, por el contrario, invitaba a habitar, sostener y construir ese espacio fronterizo porque advertía que era el único territorio desde el cual se podía establecer una *cultura de la resistencia*, que no era posible ni en las formaciones de la cultura nacional mexicana ni en el esencialismo de algunos grupos que formaban parte del movimiento chicoano ni en las instituciones artísticas estadounidenses. Es por eso que desde ese territorio heterotópico interpela el falso sincretismo (políticamente correcto) del *melting-pot* norteamericano que seguía (y sigue) respondiendo a una sintaxis diferenciadora. Esa narrativa de nación dominante crea, en Estados Unidos, lo que Rita Segato (2007) llama “identidades políticas globales” (p. 66), es decir identidades estereotipadas y enlatadas que son funcionales al sistema en tanto no ponen en cuestionamiento el gran relato de la historia moderna y los procesos de acumulación del capital. Son las identidades permitidas dentro de los imaginarios de la nación sobre los que se construye el *melting-pot* estadounidense. Como dice la autora argentina: “Identidades virtuales, programadas y producidas a escala mundial y difundidas mediáticamente secuestran y, como en la invasión de los “body snatchers”, toman el lugar de las formas históricas de “ser otro”” (Segato, 2007, p. 66)¹⁶. Desde el discurso de las instituciones artísticas con las que discute Gómez-Peña y que, como vimos, funcionan como dispositivos que intervienen en la máquina social del archivo, se presentaba generalmente a los artistas latinos a partir de identidades fetichizadas que escamoteaban la historia de violencia y conquista legible en las marcas (signos raciales) de sus cuerpos. Es decir, se intentaba apaciguar en la forma apolítica del consenso cualquier tipo de

¹⁵ De allí el título irónico del libro de Gómez-Peña “The new world border”.

¹⁶ No es un detalle menor que este libro de Segato, *La nación y sus otros* (2007), concebido a partir de las discusiones de los noventa y principios de los dos mil en donde debate críticamente a la posición consolidada por el paradigma multicultural, iba a llevar por título inicialmente *Ensayos contra la época*, lo cual da cuenta de las formaciones discursivas imperantes en esa época.

arte contestatario. En ese contexto, Gómez-Peña afirmaba que, en 1987 “al igual que en 1492”, los artistas latinos fueron “re-descubiertos”, a partir de construcciones estereotípicas que solo servían para perpetuar concepciones colonizantes, a partir de expresiones que respondían a la “etiqueta” de obras “coloridas”, “apasionadas”, exuberantes”, “barrocas” (Gómez-Peña, 2002, pp. 72-73). Ante el olvido histórico, lo cual también marca ciertas pautas de cómo opera el archivo y cómo se manifiesta el *inconsciente colonial*, que tendía a borrar un pasado de conquista y de violencia para el consumo de una cultura latinoamericana estereotipada, el artista se pronunciaba de la siguiente manera:

Los estadounidenses [...] padecen de amnesia histórica y carecen de conciencia política [...] La crítica de arte neoyorquina Arlene Raven, me dijo en una ocasión: “Para curar una herida infectada, primero tenemos que abrirla”. Esto es lo que los artistas e intelectuales que operamos fuera del mainstream¹⁷, torpemente estamos intentando hacer. (Gómez-Peña, 2002, p. 64)

La cita anterior proviene de un texto que consideramos clave y es el ya nombrado “Paradigma multicultural” cuyo título original fue “*The multicultural paradigm: an open letter to the national arts community*”. Ya desde el título advertimos dos cuestiones que fueron recurrentes en este trabajo. En primer lugar, la cuestión de lo nacional, que nos demuestra cómo las discusiones en torno a las políticas del arte se inscriben, al menos en las dinámicas de la enunciación que venimos analizando, entre la tensión de formaciones nacionales y un contexto global internacional, porque es también allí el territorio concreto desde donde se pueden llevar a cabo negociaciones que tensionen los dispositivos coloniales de poder. Y, en una segunda instancia, es importante señalar, como ya lo mencionamos, que esta “carta abierta” (*open letter*) va dirigida particularmente a la comunidad artística. Es ese el campo específico en donde se dan las discusiones, es allí en donde estos artistas fronterizos están buscando hacerse un lugar, lo cual no quiere decir que el texto no haya encontrado otros interlocutores, tanto por fuera del ámbito nacional de Estados Unidos (en donde fue publicada originalmente) como en el campo internacional del arte con-

¹⁷ A la hora de redactar este texto Gómez-Peña todavía no era un artista unánimemente reconocido. Si bien hoy tampoco lo podemos considerar parte del *mainstream*, si podemos ver cómo operaron, en este texto, ciertas estrategias para posicionarse en el mundo artístico.

temporáneo. Desde esa perspectiva es interesante señalar que en México el texto fue traducido por el artista plástico Felipe Ehrenberg (1988) y publicado posteriormente en *La jornada semanal*. En una nota que precedía a la traducción¹⁸ y en donde imagina qué recepción podía llegar a tener el ensayo en México, el traductor decía que lo allí enunciado entraba en articulación con los entramados discursivos de ese país al menos en tres aspectos: a) en relación a la hegemonía que insistía en mantener la cultura centrista y criolla sobre las distintas etnias y grupos minoritarios de México; b) en relación a la producción de los artistas locales “que parecían haber perdido el rumbo” (p.1); y c) en relación a la política cultural hacia el extranjero, en especial hacia Estados Unidos. Nos parece importante destacar estos tres puntos que reconoce Ehrenberg porque dan cuenta de las inevitables relaciones culturales entre Estados Unidos y México, pero también de la certeza de que, para los artistas desterritorializados, la posibilidad de afianzar una cultura nacional estrictamente mexicana o criolla como forma de resistencia en el contexto cultural estadounidense, representaba una respuesta estratégica trampa y por tanto no era una opción, ya que significaba caer en las redes de un *colonialismo interno*¹⁹. Es en ese punto en donde este tipo de artistas se diferenciaban también de ciertas posturas del movimiento chico y es también ahí en donde empezamos a advertir la articulación y el surgimiento de un lugar de enunciación heterotópico y fronterizo:

Dondequiera que dos o más culturas se encuentran en el tiempo y en el espacio, de manera pacífica o violenta, surge una cultura de frontera. Para que nosotros, los artistas latinos en los ochenta (identificados o bien con la minoría o bien con la diáspora) podamos articular procesos trans, inter y multiculturales, tenemos que desarrollar una nueva terminología [...] Debemos rebautizar el mundo en nuestros propios términos. El lenguaje del posmodernismo importado de la academia europea y neoyorquina nos resulta etnocéntrico e insuficiente. (Gómez-Peña, 2002, p.62)

¹⁸ Esta nota está en el “Fondo Felipe Ehrenberg” (Centro de documentación *Arkheia*) al que también tuvimos acceso gracias a nuestra estancia de investigación en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) entre junio y julio de 2019. Dado que forma parte de un manuscrito mecanografiado en una máquina de escribir sin número de páginas, no podemos dar mayores precisiones bibliográficas al respecto.

¹⁹ Para profundizar sobre “colonialismo interno” en contextos latinoamericanos, ver Catelli y De Oto (2018).

Queda claro, en la cita precedente, cómo opera el ensamblaje de enunciación colectivo que ya habíamos mencionado con respecto al texto de Hicks (1987). El autor construye y habla por un *nosotros*, los artistas fronterizos que buscan posicionarse inventando a su vez un nuevo territorio, que no estaba contemplado en las casillas diferenciadas ni de la cultura nacional mexicana ni de la cultura artística (también nacional) estadounidense²⁰. Es solo desde ese lugar de enunciación fronterizo, dinámico y ambivalente, que artistas como Gómez-Peña van a poder elaborar estrategias concretas para (des)territorializarse e interrumpir desde los márgenes, como dice Bhabha (2013), las narrativas e imaginarios de nación que se instituyen a partir de un sistema de enunciabilidad en el que las relaciones coloniales de poder constituyen un *a priori* histórico ineludible.

A modo de cierre: Un archivo en constante proceso de reinención

A partir de la referencia de distintos fragmentos de ensayos producidos en contextos específicos nos propusimos trazar una breve descripción del archivo de una sensibilidad fronteriza, sus modos de composición y funcionamiento. Una de las conclusiones principales que se desprenden de este trabajo es que la frontera, para los artistas que estudiamos, se constituye como un lugar de enunciación estratégico, desde el cual se pueden asumir distintas posiciones subjetivas que habilitan interacciones, desvíos e instancias de negociación en situaciones políticas contingentes.

Como deja claro Miriam Jerade (2018) en su lectura de *Mal de archivo* de Derrida, uno de los grandes aportes del filósofo francés fue atender a la primacía del performativo (en lugar del constatativo) en la estructura del archivo, ya que asume la agencia política de la archivación. Al mismo tiempo, señala las relaciones entre psicoanálisis y archivo: “Esta geografía de la memoria es para Derrida la estructura del archivo, o mejor dicho de la archivación de aquello que puede estar reprimido o sofocado, pero que puede emerger” (Jerade, 2018, p. 152). Si insistimos, para cerrar este ensayo, en este punto es porque creemos que el potencial de textos fronterizos como los que analizamos aquí radica en saber interpelar estratégicamente los dispositivos poscoloniales de poder y también en advertirles a ciertas

²⁰ Como afirmaba también en “Wacha esa border, son”: “Nosotros (los latinos en Estados Unidos) no queremos ser un mero ingrediente tardío del melting pot” (Gómez-Peña, 2002, p. 58)

tas instituciones, que forman parte de esos dispositivos, sobre el olvido de las dinámicas coloniales que sostienen las narrativas y los imaginarios que nos atraviesan. Quizás sea en ese cruce entre archivo, psicoanálisis y memoria en donde se pueda problematizar aquello que ya había advertido Coco Fusco (2011) en los noventa y que retoma varios años después Suely Rolnik (2019), es decir cómo se estructura el inconsciente colonial de nuestras sociedades.

La emergencia de subjetividades fracturadas que no se acomodan a los comportamientos diferenciados de un consenso multicultural ni a las imposiciones de una gramática nacionalista constituye un ejemplo de aquello desafía los regímenes discursivos de los Estado-nación modernos y de las diversas instituciones que los atraviesan. La conformación de territorios de enunciación como los que abordamos en estos trabajos evidencia una forma de constituir agenciamientos en el campo artístico y teórico desde donde se pueden consolidar heterotopías fronterizas como formas de interrupción y desvío de la violencia colonial.

Referencias bibliográficas

- Antonelli, M. (2009). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la “minería responsable” y el “desarrollo sustentable”. En M. Antonelli y M. Svampa (Eds.) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 51-101). Buenos Aires: Biblios.
- Antonelli, M. (2011). Narrativas. En M. Antonelli (Ed.) *Modelo extractivo y discursividades so-ciales. Un glosario en construcción.* (pp. 91-101) Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera. La nueva Mestiza.* Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bhabha, H. (2013). *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Manantial.
- Castillo, A. (2016). Dispositivo corporal. En A. Tello (Ed.) *Gobierno y desacuerdo: diálogos interrumpidos entre Foucault y Rancière.* (pp. 231-247) Viña del Mar: Comunes.

- Catelli, L. (2017a). Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relational. *Revista Intersticios de la política y la cultura/ intervenciones latinoamericanas*, 6 (12), 89-117. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/18900/18872>
- (2017b). Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez-Peña y La pocha Nostra. *El taco en la brea*, 4 (6), 174-190. En línea en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6970> Consultado en junio de 2020.
- De Oto, A. (2020). Con la escritura de Fanon al alcance de la mano: Teorías, viajes y representaciones. En A. De Oto (Comp.) *Ejercicios sobre lo postergado: escritos poscoloniales* (pp. 11-40). Mendoza: Qellqasqa.
- De Oto, A. y Catelli, L. (2018). Sobre colonialismo interno y subjetividad: Notas para un debate. *Tabula Rasa*, 28, 229-255. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. En línea en: DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n28.10> Consultado en mayo de 2021.
- De Oto, A. (2017). Notas metodológicas en contextos poscoloniales de investigación. En M. Alvarado y A. De Oto (Eds.) *Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana* (pp. 13-32). Buenos Aires: CLACSO.
- Ehrenberg, F. (1988) "Comentario a la traducción de El paradigma multicultural" (texto manuscrito). Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkehia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Ciudad de México.
- Fanon, F. (2013). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

- Fornari, E. (2014). *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad*. Córdoba: Eduvim.
- Foucault, M. (1994). Espacios diferentes. En, Foucault: *Toponimias. Ocho ideas del espacio* (pp. 44-49.). Madrid: Fundación la Caixa.
- Foucault, M. (2007). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (Comps.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 305-342). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez-Peña, G. (1987). Cultura fronteriza y desterritorialización. *La línea quebrada/The broken line*, Año 2 (2), (s/n).
- (2002). *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano.
- (2005). *Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism and Pedagogy*. New York/London: Routledge.
- (2017). “El arte del performance para inocentes”, en *Mexican (In) Documentado*. [Catálogo de exposición]. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Hicks, E. (1987). Frontera y desterritorialización. *La línea quebrada/The broken line*, Año 2 (2), (s/n).
- Jerade, M. (2018). *Violencia. Una lectura desde la deconstrucción de Derrida*. Santiago de Chile: Metales pesados.

- Mignolo, W. (2013). *Historias locales, diseños glablos: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (1992). La semiosis colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. En B. González Stephan y L. Costigan (Eds.) *Critica y descolonización: el sujeto en la cultura latinoamericana* (pp.27-47). Caracas: Universidad Simón Bolívar y The Ohio State -University.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el incosciente*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva Cantoni, M. (2019). Raza, cultura nacional y heterotopías anticoloniales en *Mexican (In)documentado* de Guillermo Gómez-Peña. *Intersticios de la política y la cultura/ Intervenciones latinoamericanas*, 8 (16), 75-108. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/issue/view/2019> Consultado mayo de 2021.
- Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* (58), 125-143. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007> Consultado marzo de 2021.
- Verón, E. (2011). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.



Cuerpos en fuga: improductividad y erotismo en la corporalidad indígena

María Fernanda Libro*

La corporalidad indígena ha constituido, históricamente, un objeto de conquista y dominio de las cruzadas *civilizatorias*. En una relación de clara continuidad entre la tierra a colonizar y el cuerpo de sus habitantes, sus partes se volvieron tanto trofeos de la avanzada conquistadora -pares de orejas o de testículos que cuentan los cuerpos caídos en el campo de batalla-, como piezas de estudio y exhibición de la ciencia en su cariz más positivista -cráneos inspeccionados desde el lente lombrosiano de una supuesta criminalidad-. Una vez *integrados* al territorio nacional, el cuerpo indígena se vuelve el bastidor en el que se inscriben las marcas que la pobreza graba en estas corporalidades: el hambre, el frío, la precarización laboral y el deterioro corporal como resultado de la ocupación en trabajos que otros pueden elegir no realizar, y la violencia represiva de las fuerzas de seguridad. Esta cronología del cuerpo, denominador común de gran parte de los pueblos indígenas de la región, incluye también al pueblo mapuche. Desde la Conquista del Desierto y la Pacificación de la Araucanía, procesos paralelos de anexión de los territorios patagónicos a los mapas nacionales, hasta los recientes homicidios perpetrados por Carabineros de Chile o el Grupo Albatros de la Prefectura Naval Argentina¹, el cuerpo indígena no ha logrado escapar de la lógica (neo)colonial imperante. La literatura mapuche más reciente ha dado testimonio sostenido de tal ultraje, y este constituye, claramente, una de las formas de representación de la corporalidad indígena más presente en estas escrituras². Sin embargo, es

¹ Me refiero a los asesinatos de Alex Lemún, Matías Catrileo y Camilo Catrillanca, en el caso de Chile; y de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel en el caso de Argentina.

² En esta vasta línea de representación de la corporalidad ultrajada, se puede remitir a los poemarios *Ceremonias* (1999) y *Reducciones* (2012), de Jaime Huénún; a *Paría zugun* (2014), de Adriana Paredes Pinda; a *Mapurbe, venganza a raíz* (2009) de David Aniñir; al ensayo *Recado confidencial a los chilenos* (1999), de Elicura Chihuailaf, por sólo mencionar algunos.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

fernandalibro@gmail.com

possible relevar otra línea de sentido ligada a la representación del cuerpo en el que éste se vuelve territorio e instrumento de evasión de los sistemas de dominio. En determinados poemas de *Mapurbe, venganza a raíz* (2009) y *Gulitranalwe* (2014), de David Aniñir, encuentro la defensa del ocio y del cuerpo dispuesto a la inutilidad -un cuerpo no reproductivo, masturbatorio y perezoso-, es decir, un cuerpo que se desmarca del mandato de productividad. A su vez, en el poemario *Shumpall* (2011) de Roxana Miranda Rupailaf, se presenta un cuerpo femenino erotizado, un cuerpo deseante que subvierte el mandato de género que lo circunscribe a la castidad y la sumisión. Se trata de un cuerpo con agencia, colocado en primera plana y dispuesto al placer, desplazado de un doble lugar de opresión: el lugar de la censura de las pulsiones de goce del cuerpo femenino; y el lugar de territorio de dominio al que se asocia la corporalidad de las mujeres indígenas. El interés de este artículo se centrará en esta segunda forma de representación de la corporalidad indígena, atendiendo a los modos en que estos cuerpos se sustraen del mandato comportamental que recae sobre ellos: se trata de cuerpos en fuga que, desde una agencia deliberada, le disputan su propio cuerpo-territorio a los sistemas de dominio.

La territorialidad mapuche: continuidad tierra-cuerpo

La relación cuerpo-territorio, línea de sentido que guía esta indagación, encuentra, en el caso de las escrituras mapuche contemporáneas, un vínculo evidente con ciertos episodios de la historia más reciente de este pueblo. Resulta necesario retomar esta relación, para establecer desde qué perspectiva y bajo qué notaciones se alude a la corporalidad como territorio en disputa. Los procesos de expropiación de la tierra, el consequente empobrecimiento, la migración forzada y la relocalización en las periferias urbanas, constituyen fenómenos de alto impacto en los procesos de subjetivación que se escenifican en las poéticas mapuche, no sólo en los poemarios que este trabajo se propone abordar, sino en gran parte de las producciones más recientes. En este sentido, la noción de territorialidad, profundamente reelaborada por el pensamiento teórico y crítico reciente, requiere una reflexión específica que contemple en su acepción a esta serie de procesos. Por ello considero necesario establecer aquí ciertas consideraciones fundamentales respecto de los núcleos problemáticos que conforman esta reelaboración teórica, para hacer visible desde qué pre-

supuestos teóricos hago referencia a la noción de cuerpo-territorio a lo largo de este trabajo. Recupero a continuación una serie de aportaciones teóricas que ayudarán a allanar el camino de esta noción.

En “El giro territorial. Acerca de algunas relaciones entre territorialidad y escritura”, Nancy Calomarde (2019) afirma que la tríada conceptual conformada por las nociones de identidad, territorialidad y temporalidad, en tanto matriz nodal de la modernidad literaria latinoamericana, ha venido exponiendo su agotamiento. Desde la perspectiva de la autora, el vínculo indisociable entre literatura, espacialidad y subjetividad ha funcionado como fundamento de las elaboraciones críticas centrales del pensamiento latinoamericanista. Se trata de “una operación geocultural desde la cual los sujetos construyen una experiencia del mundo y de sí mismos en relación a un hábitat determinado” (p. 257). Sin embargo, la crítica advierte que los múltiples procesos de transnacionalización de la cultura, la intensificación de las diásporas y las migrancias, la globalización de la comunicación con la consecuente redefinición de lo local y lo global, y la configuración de comunidades virtuales, entre otros procesos, dan cuenta del “estallido de estas nociones” (p. 256) y de la necesidad de generar una actualización en torno a la reflexión sobre la imbricación de identidad, territorialidad y temporalidad. No se trata, desde luego, de declarar una desterritorialización sin más de los sujetos y sus experiencias de subjetivación, sino de retomar, desde una perspectiva crítica que contemple este nuevo escenario regional, aquella articulación central para el pensamiento latinoamericanista entre sujeto y territorio. Como advierte la autora, el pensamiento crítico proporciona una serie de nociones-metáforas a través de las cuales busca dar cuenta de la especificidad de las experiencias territoriales del presente. Así, nociones como las de frontera, periferia, no-lugar, interseccionalidad, etcétera, responden de manera sintomática a este reclamo evidente de redefinición. Es a este llamado que asiste la reflexión de Calomarde (2019), proponiendo pensar la territorialidad³ desde una perspectiva geo-inter-subjetiva, es decir, sumando a la redefinición de la noción de territorio, el análisis de los procesos geopolíticos y geoculturales que atraviesan las instancias de subjetivación a través de las cuales

³ Calomarde (2019) señala una distinción fundamental para su reflexión, dada en el pasaje de la noción de “territorio” a la de “territorialidad”: ese sufijo “dad”, da cuenta del proceso de abstracción al que se ha sometido a la noción inicial, proceso implicado ya en su estructura semántico-lexical, y que manifiesta su cariz de noción epistemológica, es decir, de modo de conocer.

los sujetos se apropián y construyen “un modo de estar en el mundo” (p. 259). En este sentido, propone pensar la territorialidad como una operación epistemológica, como un modo de conocer: “una operación cultural a partir de la cual los sujetos construyen una experiencia del mundo y de sí mismos en relación a un hábitat determinado” (p. 264). En síntesis, Calomarde (2019) reclama un cambio en el punto de vista de la territorialidad que ya no reenvíe a la tríada deconstruida al principio, sin recaer tampoco en las concepciones cosmopolitas de la aldea global o del “nomadismo finisecular” (p. 265). Esta advertencia resulta fundamental en esta breve reconstrucción de la noción de territorialidad que aquí reviso. Frente a un corpus de poesía mapuche como el que me ocupa, no parece viable declarar la desterritorialización sin más, casi como un efecto de liberación de ciertas ataduras esencialistas de definición de los sujetos, como podría entenderse la pertenencia a un territorio. El reclamo de la tierra sigue siendo, como ya lo advirtió José Carlos Mariátegui (2009 [1928]) el problema del indio: a poco de cumplirse un siglo de la tesis mariateguiana, la conflictividad en torno a la restitución de las tierras indígenas expropiadas, continúa marcando la agenda política en la relación entre los Estados nacionales y las comunidades indígenas. En este mismo sentido se dirige lo apuntado por Ticio Escobar en “La identidad en los tiempos globales” (2006), cuando señala que:

Se ha repetido mucho que las identidades ya no son definidas según sus emplazamientos fijos sino consideradas en sus muchos tránsitos; sin embargo, la transterritorialidad no implica el archivo de la problemática de los territorios. Hay cuestiones cuyo tratamiento exige la consideración de las figuras de suelo y frontera: las demandas de pueblos indígenas basadas en el derecho a las tierras tradicionales; la descentralización estatal, la aplicación de políticas culturales a nivel nacional y regional, la gestión sociocultural ligada a municipios y otras entidades locales y las reivindicaciones que involucran temas ambientales, no pueden alegremente ser “desterritorializadas”. (p. 69)

En consecuencia, considero necesario recuperar el análisis propuesto por diversos pensadores en torno a las causas que subyacen a las experiencias migratorias, para entender de qué manera estos desplazamientos forzados nada tienen que ver con la lógica celebratoria de la desterritorialización. En “El espacio transnacional de la experiencia migrante” (2019) Abril Trigo señala:

los movimientos migratorios, no importa si individuales o masivos, están íntimamente vinculados al desarrollo socio-económico desigual entre distintas regiones entrabadas en complejos regímenes de expulsión y de atracción, por lo cual las migraciones obedecen siempre a múltiples causas de índole social, cultural, política y económica cuya combinatoria sobre-determina las diversas modalidades de exilios, diásporas, desplazamientos y migraciones históricamente registrables. (p. 63)

A continuación, Trigo (2019) marca tres hechos determinantes en las fugas migratorias: el racismo, la discriminación y el colonialismo interno. En el caso mapuche, estas tres causas constituyen la base de la migración forzada. Como advierte el autor, la información acerca de las migraciones internas -es decir, dentro de los límites nacionales- es muy escasa, aun cuando esta representa tres cuartas partes del fenómeno migratorio. Sin embargo, basta tomar los últimos datos censales, que arrojan que más del 80% de la población mapuche reside hoy en las ciudades -capitales de provincias o, incluso, capitales nacionales-, para entender el profundo impacto producido al interior de un pueblo, claramente forzado al desplazamiento. Las consecuencias inevitables de este movimiento -sea interno o transnacional- es el engrosamiento de las periferias urbanas en urbanizaciones improvisadas y tomas de terrenos, el incremento de la desocupación y la pobreza, o bien, la ocupación de todo el segmento de migrantes en edad productiva en las labores más devaluadas⁴. Se trata de lo que Bidaseca (2010) define como “distribución racial del trabajo” (p. 232), es decir, la asunción por parte de los indígenas desplazados de la ruralidad a los centros urbanos de las labores en las que se sacrifica el cuerpo en pos de una empobrecida supervivencia. Tal y como señalan Calomarde (2019) y Trigo (2019), la figura del migrante es opuesta a la del cosmopolita: mientras el segundo es capaz de sentirse *en casa* donde quiera que esté, el primero nunca es abandonado por un sentimiento de *extranjería* que todo su entorno insiste en señalar.

¿Desde qué nociones/conceptos, entonces, resulta posible pensar los procesos de des(re)territorialización forzada a la que se sometió al pueblo mapuche? Una noción central para el análisis de la territorialidad mapuche presente en las poéticas que me ocupan es la de *arreo*, largamente

⁴ Como afirma el autor, “la migrancia y la diáspora operan respecto al estado-nación la misma función estructural que el mercado informal y el desempleo cumplen en el sistema capitalista. No obstante contradecirla en apariencia, llenan una necesidad estructural, un agujero negro donde la nación falla y en la falla hace visible el envés de su textura imaginaria” (p.75).

trabajada por Silvia Mellado (2014). Esta noción requiere una breve reconstrucción genealógica de su uso para lograr entender las connotaciones, profundamente ancladas en la historia reciente del pueblo mapuche, implicadas en ella. El primer texto en el que se encuentra esta noción asociada a la historia mapuche es *Y Félix Manquel dijo...* (1989), texto recogido y transcripto por Enrique Perea a partir de las conversaciones sostenidas con Félix Manquel en las que el médico le pregunta sobre la vida y las costumbres de los tehuelche. Este volumen, “inspirado y corregido” (s/n) por Rodolfo Casamiquela,⁵ como se advierte en el texto introductorio, se editó cuatro años después de la conversación entre don Manquel y Perea. Allí, Manquel alude al modo en que los mapuche fueron llevados desde la Patagonia hasta Buenos Aires, luego de la Conquista del Desierto. Toma la palabra *arreo* para ilustrar esta forma de conducir, “en manada” y a pie, a fuerza de amenaza y degollando a quienes se cansaran o quisieran abandonar la marcha: “...los llevaron todos a pie. Los arriaron todo la toldería, los llevaron, los que cansaban los mataban ahí. Los llevaron a Buenos Aires” (p. 67). Ante la lectura de este testimonio, Liliana Ancalao (2014) entabla un diálogo textual con don Manquel, y responde en su ensayo “Eso es lo que é”, leído en el “XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos”, en la mesa “200 años escribiendo la Argentina” a propósito de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia. “Eso es lo que é Don Manquel, kimche. Ni éxodo ni exilio. El nütram del arreo. De cuando el ejército argentino nos arreó como animales. De cuando encontraban placer en nuestra agonía” (Mellado, 2014, p. 167). Es a partir de esta doble referencia que Mellado (2014) analiza desde una perspectiva semántica e histórica los modos en que se produjeron los desplazamientos de los diversos ocupantes de ese territorio:

La lectura de la occidentalización de América y de los tránsitos -desde la periferia al centro o desde la frontera hacia más allá o más acá de ella- leídos en tanto arreo acentúan la idea de un cuerpo como mercancía. Al mismo tiempo, devuelve a la frontera su carácter de red de relaciones sociales

⁵ Rodolfo Casamiquela es uno de los mayores defensores de la tesis según la cual los mapuche son chilenos y han invadido y sometido al pueblo tehuelche, pueblo originario de la Patagonia argentina. Sin embargo, en este texto corregido por él mismo hace más de treinta años, el entrevistador de don Manquel pregunta puntualmente por las diferencias entre mapuche y tehuelche, obteniendo por respuesta “No hay diferencia, modo de hablar lo único; y después todo somo lo mismo” (p.69). Cuesta entender la obstinación en sostener una tesis desmentida por boca de las supuestas “víctimas”.

y económicas que, en palabras de Diego Escolar, no puede dejar de examinarse sin el abordaje del papel del Estado y los posicionamientos negociados -construidos- por sujetos activos (Escolar 2000:256-277). Mientras se exterminaba al pueblo indígena o se lo “arreaba”, la Patagonia como zona de frontera fue poblada por *cullin* o *culliñ* que, en lengua mapuche, significa bienes materiales la primera y animal la segunda (Erize 1960: 87), vocablos que se usan actualmente como sinónimos. El cuerpo del indio arriado fuera de la zona que sería (o para que pueda ser) productiva, se vuelve una mercancía de menor valor que el ganado o, en palabras de Bandieri, el nuevo agente de ocupación. El avance del límite civilizador constituye el avance del *culliñ*, animal, para general *cullin*, dinero, no sólo por medio del ganado sino a través de la especulación de tierras que se constituyán como un ahorro especulativo en manos de unos pocos dueños. (pp. 85-86)

Desde la lectura de Mellado (2014), entonces, el *arreo* se da en una doble dirección: la primera, consiste en sacar el cuerpo indígena, vaciar ese territorio para que efectivamente quede desierto; la segunda, en llevar allí el ganado, incorporando la economía patagónica a la matriz que ya regía a la nación, la agrícola-ganadera. Así, la noción de *arreo*, elaborada desde la perspectiva aquí desarrollada y comprendiendo en ella el espesor histórico que encierra, resulta clave para analizar los desplazamientos forzados a los que se sometió al pueblo mapuche y las huellas de estos procesos que es posible leer en las poéticas.

Una segunda noción pertinente para reconstruir la territorialidad mapuche es la de *reducción*. Este concepto, profundamente ligado a la relación entre las comunidades indígenas y las distintas instancias de colonización de nuestro continente, atraviesa la historia mapuche en la transición forzada de pueblo independiente a la dominación por parte de los Estados nación. La operación de expropiación de tierras y posterior reasignación de pequeñas parcelas improductivas, conocidas popularmente como *reducciones*, imperó principalmente en las negociaciones que el Estado chileno mantuvo con las comunidades mapuche de Ngulumapu (actual territorio chileno). Es decir, mientras que en lo que actualmente es el territorio de Argentina, la operación predominante fue la de exterminio y arreo, en el país trasandino se impuso un simulacro de negociación, en el que los vencidos podían incluso llegar a aspirar a volver a tener algún título de propiedad -ostensiblemente inferior a la tierra expropiada, desde luego- a través de los títulos de Merced. Como apunta Pinto Rodríguez (2000), la ocupación del territorio indígena fue ejecutada por el Estado chileno como un acto legítimo: habida cuenta que esa extensión formaba parte

del territorio nacional, no se trataba de conquistararlo, sino simplemente de tomar posesión. La ocupación fue acompañada de un proceso de expropiación, presentado a la sociedad chilena como un acto de civilización: la introducción de la propiedad privada habilitaba -vía títulos de Merced- a que cada propietario pudiera vender libremente su propiedad. Así, la ocupación y la expropiación le permitieron al Estado incorporar un vasto territorio a la zona productiva de la Nación, sin dejar de esgrimir la intención civilizatoria como telón de fondo. Los números de la expropiación que expone Pablo Marimán (2006) dan cuenta del debilitamiento de la base de sustentación que la ocupación del territorio indígena produjo:

Desde el sur del Biobio y hasta Chiloé eran 10 millones de hectáreas las que fueron reconocidas a través de 28 parlamentos con la Corona española, y el de Tapiwe en 1825 con la república de Chile. Sin embargo, el llamado proceso de radicación indígena llevado a cabo desde el año 1884 y hasta 1930, dejaba en posesión de estos, solamente 500 mil hectáreas. (p. 116)

Y, más adelante:

Consecuente con esto se aplicó hasta 1929 una política de acorralamiento espacial mediante la creación de reducciones que no contaban en promedio con *más de 6 hectáreas por persona. Esta política no contempló la organización socio-espacial que* mantenía la sociedad Mapuche, mezclando arbitrariamente a familias de distintos *lofche*. (p. 120) (Se respetan las cursivas del original)

Una vez incorporado ese territorio a los límites nacionales, proceso al que se suma la promoción para el advenimiento de colonos que *blanquearan* la nación e hicieran un uso *productivo* de la tierra, principalmente con fines de exportación, el mapuche pasa a ser un peón rural -pasaje conocido como campesinización del indígena- y las mujeres, empleadas domésticas de las nuevas haciendas. Esta transición, señalada por Sergio Caniuqueo (2006) impacta en la forma ancestral de organización comunal, de modo que la norma (*Az mapu*) que regía el ordenamiento comunal mapuche (*lof*) es desarticulada, y esa colectividad pasa a tratar individualmente con la ley del Estado nación. Se trata, en suma, de un proceso de empobrecimiento forzado que lleva a considerar la migración hacia las ciudades como un salvoconducto para la supervivencia.

Arreo y *reducción* constituyen, entonces, dos nociones profundamente ligadas a la conflictiva relación entre el pueblo mapuche y los estados nacionales. La imbricación cuerpo-territorio que este trabajo propone pensar, no puede entenderse por fuera de estos dos conceptos: si la tierra, en su sentido lato y material, constituye el objetivo primario de la avanzada colonial, los cuerpos de sus habitantes primigenios se configuran como el segundo, en tanto su fuerza de trabajo quedará anexada, tal y como la tierra al territorio nacional, a los sistemas productivos de las repúblicas. El cuerpo indígena es desarraigado de su territorio original, reducido en su base material de sustentación, arriado a las periferias urbanas y arrojado el servicio de la distribución racial del empleo.

Por último, propongo aquí un desplazamiento, al modo en que Calomarde (2019) lo realiza en el artículo citado, ya no de territorio a territorialidad, sino de cuerpo a corporalidad: si el primero de estos sustantivos designa un sentido material y concreto, la corporalidad refiere a la operación de abstracción que ya no sólo lo concibe desde sus demandas y prestaciones -garantizar su supervivencia y productividad⁶- sino también desde la dimensión política que lo vuelve territorio de disputa. Es decir, propongo considerar a la corporalidad indígena como el territorio en el que se despliegan correlaciones de fuerza que pugnan por establecer el lugar que estos cuerpos ocupan en el espaciamiento material, urbano y simbólico. Entiendo así la corporalidad indígena como la arena de lucha entre, al menos, dos fuerzas agonísticas: una que lo circunscribe a la posición que la colonialidad adjudica a estos cuerpos, destinándolo a las labores en las que se consume su fuerza como un recurso renovable; y otra que pugna por sustraerlo de esta “esclavitud moderna” (Aniñir, 2014, p. 25), evadiendo y burlando los mandatos comportamentales que el poder establece. Desde todas estas consideraciones preliminares, inicio el recorrido por las obras que incitan esta reflexión.

⁶ Desde luego, toda la teoría vinculada a la biopolítica, iniciada por Michel Foucault (1975-1977) y continuada luego por Giorgio Agamben (1995), e incluso, su anverso en las teorías de necropolítica (Mbembe, 2006) y tánatopolítica (Agamben, 2000 y Esposito, 2004), son sumamente pertinentes para este análisis. Por razones de espacio, no me detendré en ellas aquí. Para ampliar estas consideraciones en relación a la corporalidad mapuche, véase Libro, María Fernanda, “Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo) colonial en la poesía mapuche contemporánea”: Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 22, no. 2, 2020, p. 23-55.

Corporalidad improductiva: un cuerpo en huida del sistema

Me interesa ahora adentrarme en una serie de poemas de *Mapurbe, venganza a raíz* (2009) y *Guilitranalwe* (2014), de David Aniñir Guilitraro, para rastrear los modos en que el cuerpo se vuelve improductivo, perezoso y masturbatorio, es decir, huye del imperativo productivista con que el capitalismo signa a determinados cuerpos. En una serie de poemas que relevaré a continuación, el cuerpo que se escapa del mandato de productividad es un cuerpo indígena, mapuche, es decir, precisamente el que en el proceso de “etnificación de la fuerza de trabajo” (Wallerstein, 1988, p. 58) es señalado como el que debe asumir los trabajos a realizar con y a costa del cuerpo. Entonces, la transgresión es doble ya que no sólo se trata de la improductividad de un cuerpo en edad (re)productiva (varón, joven) sino que, además, éste constituye, por un lado, la fuerza de trabajo que debe garantizar la generación de plusvalía y, por otro lado, se trata de un cuerpo que, por todo lo dicho, no cuenta con el ocio como opción dentro de su horizonte de posibles.

Encuentro pertinente retomar ciertos aportes claves de la propuesta de Michel Foucault, específicamente determinadas consideraciones que el filósofo ofrece en *Microfísica del poder* (1975) en relación a la implicación cuerpo-poder. En el capítulo titulado justamente “Poder-cuerpo”, Foucault señala que el poder tiene formas complejas que no obedecen a la mecánica hegeliana de la dialéctica: ya no se trata de la relación del binomio opresor/oprimido, sino que hay múltiples encarnaciones del poder funcionando a partir de diversas inversiones que éste pone en juego a los fines generar control ya no sobre los cuerpos, sino desde el interior de estos. Afirma: “El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo” (p. 77). Los desplazamientos producidos entre el siglo XVII y el siglo XVIII de un poder soberano a un biopoder, es lo que lleva a Foucault a analizar las inversiones que desde los sistemas de dominio se realizan a los fines de promover la vida a nivel poblacional, de tomar la vida como tema y a la especie como objeto. Se trata de un fenómeno colectivo, de masas, que el poder traduce en políticas de higiene y medicalización, optimizando la vida. En este sentido, la sexualidad se convierte en un objetivo clave de esta política. Como observa en *Historia de la sexualidad I* (1976), “en la unión del cuerpo y la población, el sexo se convierte en blanco central para un poder organizado alrededor de la

administración de la vida y no de la amenaza de la muerte" (p. 178). En *Microfísica del poder* (1975), Foucault va más allá, analizando los modos en que el poder controla incluso las prácticas sexuales improductivas del autoerotismo. Me interesa recuperar este análisis porque es justamente este cuerpo, el masturbatorio, perezoso e improductivo el que aparece representado en la serie de poemas propongo analizar aquí. Afirma Foucault en esta obra:

Los controles de la masturbación no han comenzado prácticamente en Europa hasta el siglo XVIII. Bruscamente, un tema-pánico aparece: una enfermedad terrorífica se desarrolla en el mundo occidental: los jóvenes se masturban. En nombre de este miedo se ha instaurado sobre el cuerpo de los niños -a través de las familias, pero sin que ellas estén en el origen- un control, una vigilancia de la sexualidad, una objetivación de la sexualidad con una persecución del cuerpo. Pero la sexualidad, convirtiéndose así en un objeto de preocupación y de análisis, en blanco de vigilancia y de control, engendraba al mismo tiempo la intensificación de los deseos de cada uno por, en y sobre su propio cuerpo... El cuerpo se ha convertido en el centro de una lucha entre los niños y los padres, entre el niño y las instancias de control. La sublevación del cuerpo sexual es el contra-efecto de esta avanzada. (p. 78)

Esta vigilancia que el poder ejerce sobre el cuerpo y sus formas de autoerotismo, cuyo fin es la prohibición de todo ejercicio del placer que no derive en la reproducción y optimización de las fuerzas de trabajo que el capital necesita para garantizar su funcionamiento, encuentra su contra-efecto en la avanzada de la sublevación sexual. Recupero esta reflexión aquí porque me interesa el diálogo que surge entre este análisis en torno a la vigilancia de la sexualidad y una de las líneas poéticas que se reitera en la obra de Divid Aniñir: la improductividad, el cuerpo destinado deliberadamente al ocio, la asunción voluntaria del empobrecimiento y la práctica de una sexualidad no reproductiva sino masturbatoria. En el poema "*Poetry pewman*", incluído en *Mapurbe, venganza a raíz* (2009), se lee:

Es una temporada de flojera/ dormir hasta tarde/ es la venganza de los sueños/ nada de hermetismos literarios/ sino tirón de huevas al máximo/ es temporada de viajes de mi vieja al sur mapuche,/ cuando acogí voluntariamente mi cesantía/ aumentando caudal de pobreza// [...] Duermo, duermo, duermo mucho/ Duermo N y M/ Sueño en FM/ (Fuera del Mundo)// Me revuelco en sucias sábanas/ con las que envuelvo mis sue-

ños y fantasmas/ ahora que el despertador me mece/ y no exalta a las 6:00 am. (antes de morir)/ entiendo al peón, al jornal, al gañán y al indigente/ incrédulos ante la brutal sentencia de:/ *a quien madruga Dios lo ayuda/ era obvio que Dios no les escuchaba/ porque Dios sólo entiende inglés//* Por ahora me revuelco en mi ataúd/ costras de semen se acumulan/ en las sábanas floreadas/ negruras masturbaciones/ degollando la serpiente/ empapan con su veneno mi nicho// [...] Duermo hasta que se me cansan los sueños/ ahora debo levantarme a desacansar/ y enfrentar de nuevo el día como la muerte manda/ sobremorir/ Antes que la vida me mate/ a cómodas cuotas/ sin rebajas ni re-altas/ hasta agotar stock de las situaciones// [...] Las generaciones seguirán su curso/ ordinario/ ordinal/ y yo me quedaré/ aquí/ pegado en mi último sueño. (pp. 65-69)

En este poema, como en otros que analizaré a continuación, Aniñir vincula trabajo a muerte y ocio a resistencia. El *yo* poético opta por el sueño, por la “flojera” (p. 65) y por la masturbación reiterada, como formas de resistir a la muerte en cuotas, al “sobremorir” (p. 67) en que empeñan sus vidas el peón, el jornal, el gañán. Su revancha es el ocio y en el dormir, en el soñar, engendra su venganza. De allí el título, que podríamos traducir como “Poesía del sueño”, en una conjunción de inglés y mapudungun que Aniñir utiliza reiteradamente: fricción entre la recuperación de la tradición indígena y la estética *punk* en la que abreva, y provocación constante a las pretensiones de purismos identitarios. Volviendo al poema, queremos destacar la apología a dos transgresiones a la vigilancia biopolítica a través de las cuales el cuerpo declara su desacato: la cesantía voluntaria que aumenta el caudal de pobreza y la acumulación de semen de “negras masturbaciones” (p. 67). Estas dos prácticas constituyen contravenciones a las normas comportamentales que el poder inserta en los cuerpos: por un lado, la cesantía y el empobrecimiento no pueden ser opciones deliberadas, sólo el poder tiene la potestad de excluir del sistema laboral y empobrecer. Además, el sujeto debe *ganarse la vida* a partir de su esfuerzo, entendiendo esto último exclusivamente como sacrificio en el orden del trabajo. En este poema ya no se trata de levantarse a ganarse la vida, sino de despertar para descansar los sueños y enfrentar el día como la muerte manda. Por otro lado, la masturbación como práctica autoerótica improductiva, que no sólo no reproduce la fuerza de trabajo que garantiza el funcionamiento del sistema y la acumulación del capital, sino que además se trata de un erotismo sucio, decadente y confeso. Hallo aquí una expresión de la huida del cuerpo del epicentro de la vigilancia. Si bien Foucault (1975) señala en la sexualización del cuerpo la sublevación o contra-efecto

ante la normalización de las prácticas eróticas, advierte también que, ante esto, el poder renueva su inversión ya no a partir de la represión sino de la estimulación-control. “Ponte desnudo, pero sé delgado, bronceado, hermoso” (p. 79). Es decir, el poder se apodera de la sexualización estetizándola. Como señala en el capítulo “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, entre el poder y el sexo ya no se establece una relación de represión, sino todo lo contrario. Foucault produce un desplazamiento al interior de su pensamiento en la concepción del poder, pasando de una concepción puramente negativa (la ley que dice NO) a una del poder como estímulo y promoción de ciertas prácticas. En este sentido, el sexo se ha convertido en el código del placer de Occidente: creemos que nos liberamos, pero en realidad asistimos al dispositivo codificado y codificador del sexo. Sin embargo, “*Poetry pewma*” (Aniñir, 2009) representa un cuerpo que declara un autoerotismo que no produce un estímulo de la sexualidad desde su estetización, desde las formas estereotipadas y normadas al extremo desde las que el poder regula la sexualización de los cuerpos -pienso en la pornografía como epítome de esto-, sino que se trata de un erotismo sucio y declarado. Y hay algo más, que volverá a aparecer en los siguientes poemas: si en la concupiscencia el dispositivo de la confesión produce el prototipo que concentra todas las formas del placer *desviadas* de la norma, de lo autorizado por el poder, la subversión aquí consiste no sólo en ejercerla, sino también en declararla abiertamente contraviniendo el mandato de mantenerla en secreto.

En la misma línea de sentido se encuentra el poema “Defensa del ocio”, incluido en *Guilitranalwe* (2014). El poema presenta una estructura dialógica a dos niveles: un nivel macro que contempla todo el poema y en el que el *yo* poético aconseja al interlocutor para que resista ante la falsa creencia de que el trabajo dignifica; y un nivel micro, un breve pasaje del poema introducido en letra cursiva, en el que una tercera voz se hace presente para enunciar la perspectiva del poder respecto a la relación trabajo-dignidad. El epígrafe, a su vez, también remite a un diálogo, en este caso entre Don Ramón -personaje del programa televisivo infantil “El Chavo del 8”- presumiblemente con el personaje antitético, Doña Florinda. En el epígrafe se lee: “*Mi señora... en primer lugar ningún trabajo es malo... lo malo es tener que trabajar...En segundo lugar no soy ropavejero...Soy agente especializado en compraventa de artículos para el hogar...Y en tercer lugar... ¡A usted qué le importa!*” (Don Ramón).

Es posible que estés viviendo a expensas de alguien/ Es probable que te digan “cafiche” /Que en solidaridad con tu condición y en la wena onda te larguen unas monedas pa’/ las chelas, los cigarros y otros subvicios/ Es muy probable que enrostren la holgazanería transitoria en la que te encuentras/ Que eres más flojo que una sombra/ Que no eres el gran sostenedor de ninguna familia, pensándolo bien: Tú No Eres./ Quizás te enfrasques en discusiones humillantes para aterrizar tu deplorable estado/ de existencia/ Muy por encima de todo debes mantenerte sólido, enalteciendo la miserable/ dignidad que humaniza tu calidad no ciudadana de cesante crónico/ Es posible que tu suerte cambie algún día o “alguna noche”, mañana, pasado o a/ media noche// “*Sal, sal de esa anulación, gánate la vida que la muerte es gratis. Sal de esa postración/ vegetal y echa raíces*” – le dijeron, pero bien tarde/ Aunque revuelquen tu conciencia con salmuera o enmomien tu alma, mantente/ firme, no abandones lo que más amas: tu propia libertad y derecho al ocio. No te/ abandones// Ocioso con anuncio publicitario, master en Ociosología reconocido Internacionalmente/ en las grandes galerías desastrosas del arte. Estatua viviente del placer mundial./ Patrimonio cultural de la buena vida, la buena comida, la chicha y la poca vergüenza/ Que nadie en los circuitos de la literatura y falsos haraganes deslegitimén el rubro del ocio./ *En los círculos literarios rondan puros weones cuadrados*// Porque el 1% es inspiración y 99% trabajo, claro está Que la inspiración te pille/ laburando, es decir, soñando// Así que sostente erguido frente al abismo que para ti no alcanza/Resiste las turbulencias del huracán y trabaja esa máquina de sueños./ Resiste... (pp. 51-52)

La defensa que acomete el yo lírico construye paulatinamente una oposición entre la puesta del cuerpo al servicio de la perpetuación del sistema y la sustracción del mismo para entregarlo al sueño que, como en “Poetry pewma” (2009) y como sucederá también el “Autoretraxto” (2014), constituye la materia prima declarada de la poética de Aniñir. En “Defensa del ocio” (2014) se vincula el no ser sostén de familia, la no generación de ingresos, al no ser: una relación que continúa la lógica que supone que el trabajo enaltece, dignifica y otorga ciudadanía. Sin embargo, es precisamente la palabra dignidad la que es subvertida a partir de su relación con la calidad de cesante crónico: frente a las “discusiones humillantes” (p. 51), frente a la mirada de los otros que sostienen la lógica trabajo/dignidad/ existencia, la voz poética advierte: “Muy por encima de todo debes mantenerte sólido, enalteciendo la miserable/ dignidad que humaniza tu calidad no ciudadana de cesante crónico” (p. 51). La defensa de la improductividad resulta aún más contundente si se la vincula a otra serie de poemas del propio Aniñir en la que se señala al trabajo como el agente que se cobra

con la propia vida el derecho de existencia⁷. Relevo dos aspectos más de este poema: primero, la relación trabajo/ciudadanía que remite a las peregrinaciones de miles de migrantes que cifran en la obtención de un trabajo registrado la posibilidad de alcanzar la ciudadanía. Es la realidad de tantos mapuches que, tras la expropiación de sus tierras, migran a la ciudad huyendo de la pobreza y encuentran una acotada oferta de trabajo que, por lo general, se reduce a aquellas tareas de mayor exposición del cuerpo. En su caso, no se trata de la vehiculización de la ciudadanía -por fuerza mayor, son considerados ciudadanos chilenos-, sino de la búsqueda de un pasaje: pasar de ser *ciudadanos de segunda* a ser *ciudadanos a secas*. Segundo: la defensa del ocio se hace a viva voz, sin secretos y hasta con publicidad. Como en “*Poetry pewma*” (2009), no hay culpa por el ocio, como no la hay por la masturbación: sin culpa no hay falta, sin falta no hay confesión. En ambos poemas se trata de la construcción de la resistencia basada en la pereza, el autoerotismo y la improductividad, es decir, de la sustracción del cuerpo de los alcances del poder.

Un tercer y último poema conforma esta serie: se trata del poema “*Autoretraxto*”, incluido también en *Guilitranalwe* (2014):

Déjate de tomar David/ Déjate de consumir tanta cacaína/ Tanta vivencia *pate'a* hace mal/ No te *veí* bien/ Tus víceras se desangran/ Cuelgan tus poemas hilachentos/ Déjate de ti mismo y confía en el poeta/ No *sei'weón*/ Te *veí* patético/ Y vo métale con seguir escriViendo en la noche/ Apaga la luz que sale cara/ Como tú no la *pagaí*/ Se ve mal pa'tu cultura/ Tu actitud David/ Siempre en excesos/ Por más que le *pongái newendi*/ No te da vergüenza/ Eres peor que la nada/ Tan autodestructivo que me saliste/ Hasta cuándo David!!/ Los poetas desconfían de ti/ Te ven muy flayte/ En la Sociedad de los Escritores de Chismes/ Déjate de poesías, plagiador/ Todos saben que tus poewmas/ Son del imaginario mapuche/ Que se te devienen en sueños/ Por lo menos explica al lector, al pie de página/ Que violaste los derechos de autor de tus antepasados/ Y por favor déjate de andar ponceando en Facebook// Trabaja, trabaja mejor y déjate de poesías/ Que de poemas nadie come// Poetudo/ Deberías pensarla/ Y tomar decisiones a secas/ *Está viejoven*/ Has estado ya más de una vez en tratamiento emocional/ Estás ya tripolar/ Y culpas a la desolación/ Que la resiliencia te quedó corta// Eres un caso/ Perdido y extraviado/ Ojo!!/ La

⁷ Me refiero a los poemas como “+Poesía –Policía”, incluido en *Mapurbe, venganza a raíz*, en el que se lee “muero las ocho horas regaladas por día” (2009, p. 50), en referencia a la jornada laboral; o como “Cartografía de un inmigrante”, de *Guilitranalwe*, en el que refiere al trabajo como “mi esclavitud moderna” (2014, p. 25).

tortilla se viene de vuelta David/ Y tú sabes, la vida te pasa la cuenta/ La muerte también. (pp. 20-21)

Otra vez, como en los dos poemas anteriores, se trata de un poema con estructura dialógica, salvo que esta vez el destinatario es David, homónimo del autor. El *yo* poético parece remitir a la figura materna, especialmente en el verso “Tan autodestructivo que me saliste” (p. 20): la utilización del pronombre personal de la primera persona -me- recrea el modo en que las madres hablan de las prácticas de los hijos a través de los pronombres reflexivos. Y, nuevamente, la construcción de oposiciones entre trabajo/dignidad/ganarse la vida y no trabajo/no ser/estar en deuda con la vida: el consumo de estupefacientes, el abuso del sueño y la holgazanería, y el “estás viejo/en” (p. 21) como indicio de deuda con las exigencias de la existencia, son las acusaciones que esgrime la voz que enuncia. En contraposición, el “seguir escriViendo en la noche” (p. 20), en una fusión de los verbos escribir y ver, y “poewmas” (p. 20), neologismo que fusiona poema y *pewma* -sueño- ratificando al sueño como materia prima de la escritura, retrata un David militante de la pereza como resistencia y del sueño como componente primordial del oficio de poeta. El autorretrato lo construye, irónicamente, una voz *otra* que no toma su posicionamiento como lugar de enunciación, sino el contrario, pero que, en la construcción de sus argumentos y en el silencio del interlocutor, logra retratar con precisión a este David. Por último, una vez más aparece la ausencia de vergüenza como reafirmación de la convicción en el no-hacer: el verso “No te da vergüenza” (p. 20), deslizado a modo de pregunta retórica cobra, en la línea de sentido que construyen los tres poemas en torno a la improductividad respecto al trabajo que produce y reproduce la lógica de acumulación del capital, un rotundo sentido de afirmación.

En esta primera serie de poemas analizados busqué señalar cómo ese cuerpo reducido y confinado a la labor que otros pueden elegir no hacer, huye, se desmarca y le quita su fuerza de trabajo al aparato de producción.

Agencia erótica y *desnormalización*

En este segundo apartado me adentraré en un poemario de Roxana Miranda Rupailaf, *Shumpall* (2011), atendiendo principalmente a las formas en que la agencia erótica constituye otra forma de fuga del cuerpo signado por la lógica colonial del poder.

Shumpall es un texto dedicado completamente a la reescritura del *epew* desde la perspectiva del erotismo femenino. Antes de introducir el poemario, es preciso apuntar qué es un *epew*, cuáles son sus reglas de género y cuál su función dentro de la literatura tradicional mapuche. En *Tvkulpiayñ Taiñ Kvpal (Recordemos nuestro origen)*, en trabajo producido por el Equipo de Educación Mapuche Wixaleyiñ (Berretta y Cañumil, 2013), se define de la siguiente manera:

Los **epew**, cuentos o fábulas, son relatos de ficción. En algunos de ellos intervienen animales que hablan y tienen actitudes humanas, a veces representando virtudes, y a veces defectos, según la historia en la que participen; la fuerza del puma, o su fanfarronería; la sagacidad del zorro, o su hipocresía. Los *epew* sobrenaturales (de difuntos, de fantasmas, etc.) enfocan a realidad a través de lo fantástico, produciendo un respetuoso asombro en los oyentes ante los seres fantasmagóricos que desfilan en la narración. Estos *epew* (también llamados **apew**), no tienen un texto fijo, sino una estructura argumental general, que deja espacio para el arte del narrador, que puede elaborar su versión personal añadiendo detalles que enriquezcan la narración. (p. 5) (Respeto las cursivas y negritas del original)

El *epew* de *Shumpall* (Rupailaf, 2011) cuenta la siguiente historia:

Una hermosa joven mapuche fue al mar, río o lago, a recoger marisco, lavar, bañarse, mirarse en el agua; un shumpall, directamente en su apariencia de sireno o indirectamente en forma de ola o remolino, arrebata a la niña y la lleva hacia el centro de las aguas o hacia la profundidad de éstas; allí se casa con ella, y la joven desaparece de las cercanías; sus padres, sobre todo la madre, quedan solos y tristes por la desaparición de su hija, lloran y esperan o la buscan, rezando y haciendo machitun para encontrarla; después de un tiempo, los padres sueñan con la joven, o ésta los va a visitar, por su voluntad o enviada por Shumpall, sola o acompañada de su pequeño hijo, (el que a veces, al ser destapado el canasto en que va, se convierte en agua, o se observa su apariencia de “lobito de mar”) y les cuenta que está viva, casada, que habita bajo las aguas y que no la busquen más. Luego, la joven pide a sus padres y otras personas de la comunidad que vayan a la playa, donde se efectuará el pago por el matrimonio; los padres y la comunidad llevan los elementos necesarios y organizan la fiesta ritual; entonces, Shumpall viene en forma directa (en su apariencia de sireno o de lobo de mar), o figurada (ola, marea, viento, temporal), llena la playa de pescado, otros bienes del mar o dones para pescar; con esto, todos quedan satisfechos y felices, por los bienes o dones recibidos y por la relación esta-

blecida con el esposo de la joven, y ésta, sola o acompañada por Shumpall, se va también feliz hacia su morada en las aguas (Carrasco, 1999, p. 25).

Tomo la reconstrucción del mito que ofrece Hugo Carrasco, a la que también acude Fernanda Moraga, para introducir el *epew* sobre el que Miranda Rupailaf construye su poemario. Como se puede observar, en varios momentos de la reconstrucción el crítico utiliza el nexo disyuntivo “o”: esta multiplicidad de versiones del relato remite a su transmisión de carácter oral que lo vuelve permeable a las mutaciones. En la versión que recrea Miranda Rupailaf (2011), el *epew* se estructura en cuatro “oleajes” o partes: “Primer oleaje: De la invocación”, “Segundo oleaje: Delirios de la sal”, “Tercer oleaje 1: Del abrazo y de los descensos” y “Tercer oleaje 2: De la desaparición”. El primer oleaje consiste en la invocación: se presenta un *yo* poético -la niña seducida- que le habla a un *tu* dialógico -el *shumpall*, el sireno o niño-pez-; esta estructura dialógica no se mantiene a lo largo de todo el poemario, ya que en determinados poemas se alterna con una tercera persona y es nombrado como “el niño-pez” (pp. 43-44). En esta primera parte, el *yo* poético frecuenta la orilla esperando ser tomada por *Shumpall*, por cuyo canto ha sido seducida sin que, sin embargo, se produzca aún el encuentro de los amantes. De allí el título “invocación”, en tanto súplica para producir el encuentro: “Espero que aparezcas/ en la tercera ola niño-pez/ que me trague el mar./ Que me lleven desnuda por la espuma. / Y allí, donde entre piedra venga arena. / Espero me ilumines en la tercera ola” (p. 19). El segundo oleaje está compuesto por la espera de la amante, un largo tema de la literatura que remite inmediatamente a la figura de Penélope⁸: “No contestas,/ es sólo el mar que suelta sus aullidos.// Estoy aquí, haciendo un collar de caracoles [...] y no te asomas/ mi pedazos de luz/ tu no te asomas” (p. 25). A la amante la guía la premonición de las apariciones en sueños del niño-pez, que así y todo no la libran de las dudas y de la desesperación: “Y si no existes/ ¿qué hago yo con los oleajes? / ¿con las algas que anduve humedeciendo?” (p. 29). El tercer oleaje relata finalmente el encuentro de los amantes. El erotismo va *in crescendo*. En el poema 5 de esta parte, se lee:

⁸ En sus obras, Miranda Rupailaf entabla múltiples diálogos con personajes de otras tradiciones mítico-literarias, desde la judeo-cristiana a la mitología greco-latina. En este sentido, la referencia por excelencia de la amante que espera el regreso del amado la constituye la figura de Penélope: en el caso que me ocupa, la amante hace/hilvana un collar de caracoles; en el caso del personaje de la mitología griega, tejía una manta.

Atorarme de sal es mi deseo./ Llenarme de la espuma y del aceite marino/
que te envuelve.// Muérdeme, te digo./ Muérdeme el descenso/ de irme/
de irnos hundiendo en el fondo/ de un mar, un océano,/ la casa habitada,/br/>el fondo, la arena, el castillo:/ las mieles de un final que nos consume,/br/>la piel que se llena de escamas,/ los senos que se abren,/ los cuerpos de
plata/ se entrelazan/ no acaban de hundirse.// El final,/ el final,/ el final/
es un beso interminablemente frío,/ en el cual perdimos los sentidos/ la
sensación del cuerpo que se acaba. (pp. 37-38)

El cuarto y último oleaje presenta la desaparición de Shumpall y la desesperación del *yo* poético. Nuevamente, la alternancia de un *tu* dialógico y la tercera persona van marcando el ritmo del alejamiento/acercamiento de los amantes: si la última parte se inicia con los versos “Cuando desapareciste un agujero se abrió en el centro/ de mi pecho” (p. 41), parecen cerrar en los versos “Y ya sin él me fui rompiendo/ las pieles y la carne a cuchillazos” (p. 44), donde la tercera persona marca el distanciamiento definitivo. Sin embargo, en los últimos versos el *yo* poético retoma el diálogo: “Voy a morirme de ti, le dije. // Y sólo por no verte/ clavé rocas, espinas y conchas a mis ojos. // Y ciega del mundo, de ti, del mundo, de ti. / No dejaron de venirme en oleaje las visiones” (p. 44). Ya sin tiempo de espera ni ojos para verlo llegar, el *yo* poético retoma para siempre el diálogo con su amante.

Como anticipé en las líneas iniciales de esta parte, me interesa relevar las representaciones del cuerpo que se proponen en este poemario (Rupailaf, 2011): un cuerpo erótico y con agencia erotizante, que produce desplazamientos de la norma comportamental de género que sobre él recae. Así, esta forma de representación del cuerpo indígena femenino rompe con la concepción colonialista que lo asocia al territorio de dominio en continuidad con la tierra conquistada: como afirma Rita Segato (2018), “La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia” (p. 17). En este poemario, el cuerpo representado escapa de esta configuración que lo propone como una extensión del dominio patriarcal, colonial y moderno a partir de prácticas eróticas que reponen su agencia.

En “Políticas del cuerpo y subjetividades fronterizas en el libro *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf” (2013), Fernanda Moraga entiende que en la versión del mito que recrea Miranda Rupailaf “los personajes no

pueden acceder al encuentro amoroso del equilibrio” (p. 11), hay un quiebre que desestabiliza el desenlace y los priva del final feliz. Pero lo que me interesa relevar de la lectura que ofrece Moraga de este texto es la problematización de las relaciones intersubjetivas por la ambigüedad de los cuerpos: desde su punto de vista, el devenir-pez de la voz poética y la humanización del sujeto/objeto de deseo -el niño pez- produce “el desgaste del fundamento binario masculino/femenino, es decir, se disuelve la jerarquía” (p. 14). Los géneros ya no se encuentran claramente delimitados, así como las especies oscilan en un devenir-*otro* que se encuentra implicado ya en el mito de base que recrea de esta manera la poeta. Hay en esta reconstrucción del mito una serie de desplazamientos en la representación de los cuerpos que ya no permite ser leída desde la clasificación binaria y jerárquica que estructura la división de género y sus supuestos atributos: lo masculino/lo femenino, lo fuerte/lo débil, sujeto activo/sujeto pasivo, etcétera. Coincido con Moraga cuando lee en la obra de Miranda Rupailaf “una erótica de los cuerpos, desplegado espacios como el cruce de relatos orales, el incesto y la vulneración del binarismo femenino/masculino” (p. 16). Encuentro aquí un disforismo respecto a cualquier calce social y cultural en relación a lo predeterminado como normal, que escapa también de las concepciones de la cosmovisión mapuche, en tanto no se fundamenta en la dualidad complementaria que organiza dicho pensamiento. Como explica Lucía Golluscio (2006), “cuatro es el número sagrado mapuche” (p. 53), y se trata de un número que representa la doble dualidad. En el capítulo “Significados y Polifonías del Pueblo Mapuche”, la antropóloga reproduce el discurso de una informante de la localidad de Chacayhuarruca, Río Negro. La informante relata la ceremonia de curación, el *machitún*. En su relato cuenta cómo la machi comienza el ritual invocando a “los cuatro poderes: el Viejo, la Vieja, el Joven, la Joven” (p. 53): “Entonces empieza a nombrar los que vienen del cielo. Son cuatro: dos mujeres y dos varones en el nombre dicho” (p. 53), dice la informante. Esta doble dualidad se compone por dos parejas de sexos opuestos, composición sobre la que descansa la idea de complementariedad necesaria de esta cosmovisión⁹.

⁹ Otro aspecto relevante para entender la doble dualidad complementaria en el pensamiento mapuche, es la existencia de los pronombres duales: número gramatical que no sólo divide a los pronombres en dos (singular y plural), sino en tres: singular, dual y plural. Así, en mapudungun hay nueve personas gramaticales ya que, a las seis existentes en el español, se le suman las tres del dual, que se traducen como “nosotros/as dos, ustedes dos, ellos/ellas

En el sexto poema del primer oleaje, se lee:

Te amo con ese coro de ninfas que te canta/ espejo en los cuales peinas
tus cabellos// Con ellas tu entras en mis aguas, / Son las ninfas que salas
con tu cuerpo. // Me sumerjo en una y huele a ti. / La voy amando por
contener tus líquidos. / Lamiendo estoy a esta mi doble/ Tanteando el
calor de la mano que le anduve// Todo lo tuyo quiero amarlo. Océano
insaciable de gemidos. (p. 17)

Se trata de la construcción de una voz poética que no sólo no responde al comportamiento héteronormativo, sino que presenta ambigüedades constantes respecto a su propio sexo: como se lee en el séptimo poema del Segundo Oleaje, “Derramo sobre el mar mi esperma rota. // Ya me sabes, mi Brujo, / mi culebrón herido por la Niebla” (p. 28). Como advierte Moraga (2013) en el artículo recientemente citado:

El proyecto escritural que hasta ahora nos ha entregado la autora, nos enfrenta hoy a una doble responsabilidad. Por una parte, contravenir el dispositivo sociocultural masculista y “cosmovisionista” que fundamentalmente organiza la diferencia en desigualdad genérico-sexual. Por otra parte, desocultar los artificios a través de los cuales el mismo dispositivo anterior, presenta la representación textual de “lo femenino” como compuesta ligada a existencias prefiguradas y destinadas, además de utilizar

dos”. Como advierte Herminia Navarro (2009), “la presencia de la dualidad, de ‘el par’, atraviesa toda la cosmovisión mapuche y se advierte en múltiples aspectos de la vida cotidiana y religiosa de las comunidades” (p. 596). En este sentido, señala: “La dualidad fundamental se corresponde con la denominación dual empleada por los mapuche para designar la deidad superior como *Fucha* y *Kushe*, anciano y anciana, presente en los mitos y en los rituales. Representan la dialéctica universal del principio creativo del universo. Estos nombres suelen ser más complejos y variados, así, por ejemplo, se suele llamar a la pareja creadora. *Futa Chachai* y *Nuque Papai*, esposo padre y esposa madre, o bien se le agrega el nombre genérico de *Ñidol*, es decir, supremo. [...] El panteón mapuche se completa con una pareja de jóvenes que acompaña a la anciana pareja creadora, en una visión cuaternaria abarcadora de género y número. Están presentes en esta tétrada lo femenino y lo masculino, lo viejo y lo joven; es decir, la síntesis de lo humano, pero en el plano divino. Las deidades resumen, aúnán las dimensiones esenciales del hombre.” (p. 603). En el mismo sentido, en la nota “Conversaciones con una mujer mapuche (Primera entrega)”, publicada en la revista *La tinta* en 2017, la informante -cuya identidad no es relevada pero sí se sabe que es una machi- afirma: “Si nosotras tememos fuerza femenina y masculina equilibrada y el varón tiene su fuerza femenina y masculina equilibrada, hacemos un *meli*, un cuatro, y el cuatro es lo que sostiene todo, una mesa, una silla. Algo que tiene cuatro es difícil que se caiga. Y en equidad. En círculo siempre porque es una figura sagrada de todos los pueblos de Alaska a Tierra del Fuego. Somos todos iguales e indispensables para ese círculo. No puede faltar ninguno, si alguien se sale del círculo se debilita la fuerza”.

la metáfora de la diferencia para destacar esencialismos, victimizaciones y subordinaciones. El poemario revisado -y de manera semejante a los dos libros anteriores de la autora-, posiciona sujetos en proceso que movilizan la filiación “mujer” hacia múltiples territorios de resignificación y problematización contextual, en lugar de dejarla atada a una identificación prefijada. (p. 29)

Al análisis que ofrece Fernanda Moraga (2013), que recuperaré enseguida, quiero sumar una perspectiva que encuentro enriquecedora para pensar los modos en que la poética de Miranda Rupailaf rompe los binomios desde los que la Modernidad ha organizado su pensamiento. Me refiero a los aportes que desde la antropología realiza Viveiros de Castro, específicamente en su texto *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural* (2010). La propuesta del antropólogo es retomar el pensamiento de Deleuze y Guattari -“la obra más importante desde el punto de vista de una política del concepto, producida en la filosofía en la segunda mitad del siglo XX” (p. 86), según él mismo define- tratando de tomar esa metodología para llevarla al campo de la antropología social. *Devenir y rizoma* son las dos nociones que recupera de la propuesta de los filósofos franceses, para interrogarlos desde la cosmovisión amerindia, más específicamente, desde el pensamiento amazónico. Encuentro pertinente retomar la definición de *devenir* presente en *Mil mesetas* (1988) para pensar este *devenir-pez* que acontece en *Shumpall* (Rupailaf, 2011). La pertinencia radica, como se entenderá a continuación a través de los aportes de Viveiros de Castro (2010), en el modo en que el *yo* poético asume un punto de vista del pez, agenciándolo. Se trata de un no-humano que, al asumir dicho punto de vista, se vuelve sujeto: así, las taxonomías que separan los reinos y las especies, se suspenden. Para que la relación amatoria planteada por el *epew* sea posible, es preciso escapar de la lógica de la soberanía del sujeto cognosciente sobre todo lo cognoscible/objetivable. Es aquí cuando la noción de *devenir* se vuelve oportuna. Como definen Deleuze y Guattari (1988):

Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”. (p. 245)

En este relato el *yo lírico* no se parece ni imita a un pez, sino que deviene pez a partir de la seducción de Shumpall. En la relación de los amantes se produce una interpenetración de los cuerpos, y de múltiples cuerpos que hacen al Shumpall: ya no se trata de una relación entre dos amantes, hombre/mujer, sino de una relación amatoria en donde cada elemento de la escena deviene cuerpo-amante. En el segundo poema del Segundo oleaje, se lee: “Miro mi cuerpo en los espejos/ y son algas/ mi cuerpo alga/ verde blanco que me encuentra/ canto me salen cantos/ y una espuma/ flores yo tengo flores en abismo/ un jardín que es un delirio/ un atavío de pieles peces que me lamentan” (Rupailaf, 2011, p. 22).

A su vez, se trata de un *epew* que, al igual que el mito, en su carácter de fábula entabla entre lo humano y lo animal una relación de otro orden. Como en el mito, se trata de “una historia del tiempo en que los animales y los hombres todavía no eran distintos”, como lo define Levi-Strauss (1988), recuperado aquí por Viveiros de Castro (2010). Mito es esa condición pre-cosmológica, *caosmos*, en la que las dimensiones corporales y espirituales de los seres todavía no se ocultaban mutuamente. No se trata de una identificación primordial entre humanos y no-humanos, sino de una diferencia infinita opuesta a las diferencias finitas y externas que ordenan a las especies y sus cualidades en el mundo actual. Ahora sí humanos y no-humanos son distintos, tienen diferencias finitas que los distinguen. Es este pensamiento mítico el que está en la base del perspectivismo amerindio que analiza Viveiros de Castro (2010): “El perspectivismo amerindio conoce entonces en el mito un lugar geométrico en el que las diferencias entre los puntos de vista a la vez se anulan y se exacerbaban” (p. 49). El punto de vista es la clave del multinaturalismo propuesto por el antropólogo. Según él, todo lo existente tiene un punto de vista, está activado o agentado. Mientras que el conocimiento occidental consiste en objetivar y así la forma del Otro siempre es la de la cosa, el chamanismo amerindio se guía por el procedimiento inverso: conocer es personificar, tomar el punto de vista de lo que se precisa conocer. La forma del Otro es la persona. Aquí el quiebre con el estructuralismo es radical: a diferencia de lo que pensaba Saussure, el punto de vista no crea al objeto, sino que crea al sujeto. En el caso de *Shumpall* (Rupailaf, 2011), el diálogo que el *yo* poético entabla con el mar y cada uno de sus componentes, da cuenta de este multiperspectivismo, en el que cada elemento guarda un punto de vista, se vuelve sujeto: “Le pregunto a la piedra si ha visto tu cuerpo/

flotar en el agua. // La piedra señala mis ojos/ presagio en que me afiebro” (p. 15).

El pensamiento mítico o el perspectivismo amerindio que analiza el antropólogo, responde a un funcionamiento diferente a la lógica moderna: se trata de un pensamiento antiesencialista y antitaxonómico, “por fuera de las dicotomías infernales de la Modernidad” (Viveiros de Castro, 2010, p. 25). La multiplicidad deleuziana que rescata Viveiros de Castro consiste, precisamente, en instalar el pensamiento en esa línea de fuga que fisura los dos dualismos que conforman la “prisión epistemológica” (p. 100) disciplinar de la antropología: naturaleza vs. cultura; individuo vs. sociedad. Pero la ruptura de los dualismos va más allá de lo disciplinar, contemplando todas las formas en que la modernidad separa para conocer: sujeto/objeto, realidad/representación, mundo/lenguaje, significado/significante. Afirma el antropólogo:

El sentimiento de una discontinuidad ontológica entre el signo y el referente, el lenguaje y el mundo, que garantizaba la realidad del primero y la inteligibilidad del segundo y recíprocamente, y que sirvió de fundamento y de pretexto a tantas otras discontinuidades y exclusiones -entre mito y filosofía, magia y ciencia, primitivos y civilizados- parece estar en vías de volverse metafísicamente obsoleta, al menos en los términos en que se planteaba tradicionalmente; es por ahí que estamos en proceso de dejar de ser modernos, o más bien que estamos en proceso de no haberlo sido nunca. (p. 95)

Shumpall (Rupailaf, 2011) es un poemario que rompe con los binomios que estructuran el pensamiento Moderno no sólo en la construcción de un erotismo en el que la ambigüedad sexo-genérica es la marca distintiva, sino también en el devenir-pez que fractura incluso las taxonomías que instauran las diferencias finitas entre las especies, separándolas.

En “Corpografía deseantes: tejidos y fugas del lenguaje”, el prólogo que Fernanda Moraga ofrece a *Seducción de los venenos* (Miranda Rupailaf, 2014), la crítica se centra en “la escritura como práctica política del cuerpo” (p. 5), entendiendo que la representación de estos cuerpos deseantes, erotizados y erotizantes, no asiste a los estereotipos culturales, tanto en relación al género -la norma comportamental que recae sobre el género femenino- como en relación a la etnia -lo “étnicamente correcto” (p. 5) de la poesía mapuche-. Este doble nivel de desplazamiento que Moraga se-

ñala es, precisamente, lo que me interesa destacar de la poesía de Miranda Rupailaf: como anticipaba la cita del texto crítico dedicado a *Shumpall* que revisé líneas arriba -también, y no casualmente, de Fernanda Moraga-, se trata de “contravenir el dispositivo sociocultural masculista y cosmovisónista” (2008, p. 29) que supone que la escritura de una poeta mapuche debe religarse no sólo al universo cultural étnico sino también al rol que dentro de ese orbe ocupa la mujer. En este sentido, la noción de *corpografías deseantes* que propone la crítica, se entiende a partir de la lectura de estos cuerpos en conflicto que se representan en la obra de Miranda Rupailaf, cuerpos que “profieren y mantienen un permanente sentido de rebeldía, sentido que las hace conscientes de una autonomía, lo que en ningún caso se da por una vía pasiva y menos a partir de un contrato con los sistemas de construcción cultural” (p. 13). Cuerpos que escapan de la normalización étnica al entablar un diálogo fluido y abierto con tradiciones *otras* para una escritora mapuche; y de la normalización del género, en tanto se trata de corpografías entregadas a la pulsión erótico-sexual, subvirtiendo la norma de castidad o de sexualidad heterorreproductiva que el discurso masculinista impone sobre el género. Se trata de una deconstrucción de los estereotipos de género, que impugna las concepciones esencialistas del binomio femenino/masculino y sus supuestos atributos. A través de ellos, estas poéticas representan rupturas respecto del pensamiento moderno y su forma dicotómica de interpretar el mundo.

Algunas conclusiones

En este trabajo propuse indagar algunas formas de representación que conforman una línea de sentido en torno al cuerpo indígena, presente en las poéticas mapuche más recientes: desmarcándose de la concepción colonialista que signa a la corporalidad indígena desde la Conquista y hasta nuestros días, esta representación propone un cuerpo con agencia, que se desprende de los mandatos comportamentales que sobre él recaen y traba, en consecuencia, una lucha con la concepción que los sistemas de dominio y poder le asignan.

La relación cuerpo-territorio, necesaria para entender los modos en que el pensamiento colonial imperante concibe los usos y destinos de la corporalidad indígena, es analizable a través de las nociones-metáforas de *reducción* y *arreo*: ambas remiten a la historia reciente del pueblo mapu-

che, y dan cuenta de estos procesos de expropiación de la base material de sustentación, el consecuente empobrecimiento, la migración forzada y la condena a engrosar la fila de “mano de obra barata” de los centros urbanos. Así, el cuerpo indígena es llevado a la generación de plusvalía de un sistema al que se lo incorpora a la fuerza, en aquellas labores que otros pueden elegir no realizar: aquellas en las que el cuerpo es, precisamente, la condición y el costo del empleo. Sin embargo, los cuerpos que las poéticas analizadas representan, huyen de estos imperativos de ciudadanía y alegan por la improductividad y la agencia erótica como modos de contrariar la concepción moderna de la corporalidad indígena. Aquí ya no se trata de un cuerpo productivo ni de uno sumiso y casto: por el contrario, estas representaciones proponen, por un lado, en el caso de la poética de David Aniñir Guilitraro, una opción deliberada por la cesantía y el empobrecimiento, y por la masturbación como práctica autoerótica improductiva. Se conjugan en esas opciones dos desobediencias a los mandatos productivistas del poder: en la primera, el cuerpo que deserta es el cuerpo indígena, es decir, aquel señalado por los sistemas productivos para la generación de plusvalía; en el segundo, el cuerpo huye del epicentro de la vigilancia sexual y, en el extremo de su irreverencia, no estetiza ni esconde esta práctica, sino que la vuelve desagradable y confesa. Por otro lado, en el poemario de Roxana Miranda Rupailaf, se representa un cuerpo erótico y con agencia erotizante que, desde esta configuración, desafía la concepción del cuerpo de la mujer indígena en tanto territorio de apropiación y dominio de la tríada patriarcado-colonialidad-modernidad. Y, además, en la ambigua representación de este cuerpo, se desarticula el fundamento binario (masculino/femenino), disolviendo la división por género, sus jerarquías implícitas y sus supuestos atributos.

Concluyo entonces proponiendo pensar el desplazamiento operado entre la noción de cuerpo y la de corporalidad, entendiendo a esta última como la arena de lucha en la que posiciones antitéticas y agonísticas pugnan por definir las prácticas comportamentales que signan su agencia. Esta segunda noción ya no entiende al cuerpo como conjunto de funciones orgánicas cuya supervivencia es preciso garantizar, sino como un territorio (o una territorialidad, siguiendo a Calomarde, 2019) sobre el que se despliega esta lucha. Así, los poemarios analizados erigen su alegato contra-colonial y contra-moderno proponiendo corporalidades que huyen y se desmarcan, desobedeciendo la larga tradición que las confinó a

la (casi) servidumbre, la sumisión y la castidad. Y en esa desobediencia juegan su pasada a favor de un mundo menos desigual.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1995). *Homo sacer: el poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2005). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ancalao, L. (2014). “Eso es lo que é”. En S. Mellado, *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche*, Gral. Roca: Publifadecs.
- Aniñir Guilitraro, D. (2009). *Mapurbe, venganza a raíz*. Santiago: Pehuén.
- (2014). *Guilitranalwe*. Santiago: Quimantú.
- Balibar, E. y Wallerstein, I. (1988). *Raza, nación y clase*. Madrid: Iepala.
- Berretta, M. S. y Cañumil, A. D. (2013). *Tvkulpaiñ taiñ kupal: recordemos nuestro origen*. Florencio Varela: Xalkan Ediciones.
- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial: Los estudios (pos)coloniales en América latina*. Buenos Aires: Paradigma Indicial.
- Calomarde, Nancy. (2019). El giro territorial en la cultura y discurso crítico latinoamericano. Acerca de algunas relaciones entre territorialidad y escritura. *Revista Nuevo Texto Crítico*, 30, (53), 256-281.
- Caniuqueo, S. (2006). Siglo XX en *Gulumapu*: de la fragmentación del Wallmapu a la unidad nacional mapuche. 1880 a 1978. En *Escucha winka. Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, (pp. 129-213). Santiago: LOM Ediciones.
- Carrasco, H. (1999). “El viaje al otro mundo en la gramática mítica mapuche”, *Nueva Stylo*, 2, 25-34.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Escobar, T. (2006). La identidad en los tiempos globales. En *El arte fuera de sí* (pp. 61-87). Asunción: Fondec.
- Esposito, R. (2004). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Madrid: Amorrortus.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1975). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Golluscio, L. (2006). *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.
- Libro, M. F. (2020). Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 22, (2), 23-55. En línea en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/86084>. Consultado en mayo de 2021.
- Mariátegui, J. C. (2009 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Marimán, P. (2006). Los mapuche ante la conquista militar chileno argentina. En *Escucha winka. Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, (pp. 53-127). Santiago: LOM Ediciones.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina Editora.
- Mellado, S. (2014). *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Gral. Roca: Publifadecs.
- Miranda Rupailaf, R. (2008). *Seducción de los venenos*. Santiago: LOM Ediciones.
- (2011). *Shumpall*. Santiago: Del Aire Editores.

- Moraga, F. (2008). Corpografías deseantes: tejidos y fugas del lenguaje. En *Seducción de los venenos* (pp. 5-14). Santiago: LOM Ediciones.
- (2013). “Políticas del cuerpo y subjetividades fronterizas en el libro Shumpall de Roxana Miranda Rupailaf”. *Revista Nomadías*, 17, 9-34.
- Navarro, H. (2009). Los guardianes de la dualidad: acerca del número dual de Mapuzungun. En *Actas del IV Coloquio Argentino de la IADA: Diálogo y diálogos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Perea, E. (1989). *Y Félix Manquel dijo*. Viedma: Imprenta del Banco de Río Negro.
- Pinto Rodríguez, J. (2000). *De la inclusión a la exclusión. La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche*. Santiago: Universidad de Santiago.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.
- Trigo, A. (2019). El espacio transnacional de la experiencia migrante. *Revista Nuevo Texto Crítico*, 30, (53), 62-97.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural*. Buenos Aires: Katz Ediciones.

Parte II:
Vitalidades
(cuerpos, ontologías,
tránsitos)



El último regreso a la zona saeriana

María Elena Legaz*

Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado.

Juan José Saer, *Renzi: la poesía de lo visible*

En una entrevista de 1989 Juan José Saer define así su proyecto de escritura:

Cada novela es un conjunto que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) o viceversa. Este es un proyecto que tengo siempre en cuenta cuando escribo. (Basualdo, 1989, p.15)

En relación a ese proyecto ¿qué función cumple el fragmento (la novela) final *La grande* (2005)? Saer la escribe ya muy enfermo y muere antes de terminarla; por lo tanto, si su intención había variado en cuanto a “nunca cerrar el todo” (Basualdo, 1989, p.15) y pensaba en una clausura, no podemos saberlo. Lo cierto es que hace regresar¹ de su exilio europeo

¹ El título de un libro colectivo coordinado por Sylvia Molloy y Mariano Siskind, *Poéticas de la distancia* (2006), se convirtió en el concepto eje de mi investigación individual dentro del proyecto colectivo. En tal proceso me ocupo de escritores argentinos que viven y trabajan fuera del país de origen, en una desterritorialización que posee diversas modalidades, desde los exilios a la opción deliberada de la escritura como traslado. En la primera parte de esta investigación, el corpus más significativo fue el conjunto de novelas, autoficciones y trabajos ensayísticos de Sylvia Molloy, en especial *Varia imaginación* (2003) y *Vivir entre lenguas* (2016). Así como el primero de estos textos, plantea lo incierto de las operaciones de la memoria y la dificultad para narrar la continuidad de una experiencia en espacios y tiempos discontinuos, *Vivir entre lenguas* (2016) aborda la situación de bilingüismo como una suerte de exceso, de contaminación de palabras y sentidos, y también como la percepción de una

* Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
legazmel@gmail.com

a un personaje del primer libro, *En la zona* (Saer, 1960), el protagonista del cuento “Tango del viudo”. Gutiérrez no había reaparecido en más de treinta años en ese universo narrativo y ahora Saer lo convierte en uno de los actores centrales de su novela. Años antes, en *La pesquisa* (Saer, 1994), el que había regresado era Pichón Garay si bien en circunstancias muy distintas. Así, en esa estructura de piezas intercambiables, dos de las últimas novelas tienen puntos en común y responden a variables que significan ciertos cambios o por lo menos matices que atañen a la relación de los personajes con *la zona*.

La zona saeriana

Para Martín Kohan “la noción de zona es decisiva en Saer” (Kohan, 2017, s/n.). Cree que esa noción le permite escapar de los tópicos del costumbrismo, del reflejo localista que suele adjudicarse a los escritores del interior. Si bien hay marcas nítidas: Santa Fe, Rincón Norte, Colastiné, el río Paraná -omnipresente con sus islas e islotes, la precariedad de los rancheríos de la costa- Guadalupe, Rosario, la inundación, la lluvia, el viento, la luz... no existe un pacto realista. El interés hacia las formas del lenguaje y de la narración, prevalecen sobre las representaciones de la realidad. La zona “es un territorio preciso e impreciso a la vez” (Kohan, 2017, s/n), estaría entre *A medio borrar y Lo imborrable*, apunta, jugando con títulos del corpus saeriano. Funciona como un instrumento de exploración filosófica y psicológica y las historias cotidianas que ocurren allí (por lo general mínimas en cuanto a sucesos), son utilizadas para argumentar sobre el

ausencia, ya que elegir un idioma significa el afantasmamiento de otro, aunque no su desposesión. La pérdida del anclaje en un territorio, implica a la vez la aceptación de la intemperie y el despajamiento de cualquier obligación de representar a un país. La escritura como traslado configura desplazamientos en las subjetividades y en los estratos facilantes de la identidad. Sergio Chejfec (2017) admite la calificación de “apartado” ya que la idea de “apartamiento” tiene para él la ventaja de “no hacer hincapié [...] en la idea de lo nacional vinculado a lo territorial, ni a una profecía inversa, el regreso, que permita la reparación instantánea de la anomalía” (*El visitante*, 2017, p. 103). En las reflexiones sobre las poéticas de la distancia, Molloy (2006) se detiene en la cuestión de los regresos, que implican el vaivén entre un espacio y otro, un tiempo y otro, interés del que surge la posibilidad de examinar momentos de la literatura argentina a través de ese tópico. La continuidad de mi investigación está centrada en los textos de Juan José Saer y ese peculiar territorio que denomina “la zona” y resulta un instrumento de indagación existencial, psicológica y poética. Para abordarlos, privilegié la propuesta de Molloy, el examen de los retornos, las vueltas de los personajes y seleccioné la novela póstuma del escritor santafesino: *La Grande* (2005).

tiempo, la condición humana y la naturaleza de las palabras. La zona posee personajes que pasan de un libro a otro y a los que se van añadiendo sus hijos y nuevos seres vinculados a ellos. Los vivos, los muertos y los desaparecidos por el terrorismo de Estado, tienen el mismo peso. Más que sus acciones, importan sus percepciones y recuerdos y las teorías que formulan sobre el hombre y su relación con el mundo. En ese territorio que supone fuertes mecanismos autotextuales, sobresale el valor de la amistad que se manifiesta en las conversaciones en torno a un asado o unas cervezas en un bar y a través de largas caminatas. La zona adquiere sentido no como escenario, sino por las prácticas que habilita, al decir de Kohan (2017). No se trata de un espacio definido por fronteras visibles; el propio autor se encarga de deslindar cualquier anclaje fijo. En *La mayor* (Saer, 1982 [1977]) hay un breve texto, “Discusión sobre el término zona”, en el que se trata la despedida de Pichón Garay quien se va a vivir a Europa. La discusión comienza cuando él confiesa que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región o a una zona, pero Lalo Lescano admite que resulta difícil delimitar, por ejemplo, la costa de la pampa gringa o el centro de los arrabales. No hay ningún límite preciso. “Por lo tanto, no hay zonas” (p.103), enfatiza. Es decir, sólo hay un espacio fenomenológico de interlocución. Además, en Saer, un lugar no se agota en la descripción minuciosa, siempre alentada por el ritmo de una sintaxis que demora, reitera o adiciona. Como afirma Jorge Monteleone (2011): “el lugar, que nunca es un sitio extranjero, se vuelve extraño en su misma cercanía y, cuando parece gravitar como un ostensible más allá de lo dado, se halla súbitamente lejano de lo familiar o mejor dicho, la familiaridad en sí misma es la que se vuelve extraña” (pp. 7-8). La zona no termina de funcionar en clave de pertenencia, sino entre un ir y venir, entre lo ajeno y lo propio, lo que Kohan (2017) llama “un desacomodamiento entre el haberse ido y el volver” (s/ n).

Ahora bien, si los acontecimientos producidos en la zona siempre están ligados de alguna manera a Europa y en especial a París -donde reside Pichón Garay quien se comunica asiduamente con su amigo Carlos Tomatis- es a partir de *La pesquisa* (Saer, 1994) que esa lateralidad espacial se altera. Aunque los crímenes seriales ocurridos en París, y que constituyen la trama policial de la novela, llegan indirectamente a la zona a través del relato de Pichón Garay de visita en la ciudad, París adquiere otra dimensión como la típica urbe europea exacerbada por la duplicación entre un

espacio de vigilia y otro onírico. Por entonces el autor hace muchos años que vive en Francia, y ha acumulado múltiples experiencias como habitante de esa sociedad propia del capitalismo global y en la que se privilegian el consumo y el espectáculo. En *La grande* (Saer, 2005) este cúmulo de experiencias se expresa a través de Gutiérrez, cuya reaparición constituye el último regreso a la zona.

Para Carolina Maranguello (2018), “el viaje modifica la modulación de la zona” (p. 10), o sea introduce una tensión que complejiza la conformación de ese espacio. El mismo Saer señala que la zona es un ámbito conformado a partir de los múltiples desplazamientos de sus personajes: exilios, dispersiones, paseos urbanos, exploraciones, pérdidas de rumbo, navegaciones, regresos... Ir y venir, transitar la continuidad de diferentes territorios, algunos puramente imaginarios. Así *Glosa* (Saer, 2010 [1986]) resalta la historia de una larga caminata que, además de enlazar diversas versiones de un mismo hecho vivido, narrado o presentido, integra tiempos ya que rememora el pasado y adelanta el futuro de alguno de sus protagonistas². Cualquier lugar puede reflejar o repetir lo que acontece en la zona y, por lo tanto, su permanencia se afirma sobre un delicado equilibrio. Maranguello (2018) resalta, por un lado, la documentación de la flora, la fauna y los usos lingüísticos, pero, por otro, observa que evidecia rasgos leídos en textos de viajeros y que Saer reescribe de algún modo. Por eso, afirma:

[...] incorporar la dimensión de la extranjería supone resituar la zona en un contexto mayor que la contiene y la excede, un *continuum* geográfico que le permite a Saer vivir entre ciudades, entre Santa Fe y París, entre el litoral y la ciudad europea, sin convertirse por eso en un escritor cosmopolita. (Maranguello, 2018, p. 10)

Al mismo tiempo que se difuman las adscripciones nacionales y territoriales, Maranguello (2018) resalta la apertura temporal que puede retrotraer la zona a sus orígenes cósmicos y geológicos, a su prehistoria

² “[...] sus cuerpos progresan, ellos sí regulares, por la vereda estrecha hacia el Sur. Ninguno de los dos advierte que, sin discontinuidades y sin que sea posible, con nitidez, separar las dos dimensiones, van avanzando en el tiempo a medida que lo hacen, en el espacio, como si cada paso que diesen los encaminara en direcciones opuestas, a menos que tiempo y espacio sean inseparables y el uno fuese inconcebible sin el otro, y ambos inconcebibles sin ellos dos, Leto y el Matemático, de modo tal que caminatas, calle y mañana, formasen un chorro espeso brotando apacible del surtidor del acaecer” (Saer, 2010, p.76).

como en *El entenado* (Saer, 1983) o “la empuja vertiginosamente hacia su destrucción escatológica” (p. 10), esa desintegración que se evidencia simbólicamente en el negro tipográfico de *El limonero real* (Saer, 1974).

Tango del viudo

Gutiérrez está atravesado en *La Grande* (Saer, 2005) por las experiencias de los otros que hablan de él, piensan en él, lo investigan por su enigmático viaje hace más de tres décadas y por las causas difusas de su regreso. Esta última vuelta a la zona marca una circularidad dentro del macrocorpus de la obra; el proyecto escritural de Saer parece volver a su origen en cuanto recobra al protagonista de un cuento de su primer libro. Este acto de recuperación se suma a todas las reapariciones de los personajes que, a lo largo de su producción, retornan explícitamente o por evocación en algún momento de alguno de los libros, por lo que resulta natural que el pasado se ligue a cada momento al presente de la narración.

Ahora bien, no es lo mismo releer “Tango del viudo” (Saer, 1960) después de conocer el resto de la obra de Saer y sobre todo *La Grande* (2005) en donde reaparece Gutiérrez y se nos dan más explicaciones sobre él, tanto sobre el actual, el del regreso, como sobre el otro, el del pasado. En cambio, si hacemos abstracción de lo que sabremos luego, en el cuento sólo conocemos el apellido y su situación como integrante de un triángulo amoroso con una mujer casada de la que se considera traicionado porque ella vuelve con su esposo. A consecuencia del desengaño, después de quemar una serie de papeles, incluidos sus poemas, deja el cuarto de los encuentros para viajar rumbo a Buenos Aires. Antes, se sugiere a los lectores a través de breves imágenes inconexas, un descenso a los infiernos cuya sordidez recuerda el episodio de Oliveira con la clochard en *Rayuela* (Cortázar, 1963) luego de la desaparición de la Maga.

Además del dolor que provoca en Gutiérrez la ruptura con la mujer, sabemos del protagonista que define su visión como de poeta e incluso transcribe fragmentos de unos versos antes de arrojarlos al fuego. Este acto no significa que abandonará la literatura, sino un rito de depuración, deshaciéndose de una etapa de escritura ya superada. El hecho de que el título del cuento reitere el de un poema de Pablo Neruda, confiere más espesor a esa imagen, si bien a diferencia de los versos de *Residencia en la tierra* (Neruda, 1933), el tono fluctúa entre el dramatismo y la parodia.

Como el cuento está escrito en tercera persona pero con focalización en el protagonista, podemos acercarnos a sus emociones y sentimientos. El diálogo propiamente dicho no existe sino como un simulacro ya que lo realiza consigo mismo o a través de instancias de su imaginación. Luego, en *La Grande* (Saer, 2005) conoceremos, si bien fragmentariamente, el resto de la historia iniciada en aquel primer conjunto de relatos. Conoceremos su nombre, Guillermo, y su sobrenombre Willy; su origen en la zona, no la ciudad (Santa Fe) sino El Nochero, un paraje al Norte de Tostado. Conoceremos su condición social de pobreza y de necesidades y el apoyo de su abuela para estudiar. Conoceremos que cursa el bachillerato en un colegio de religiosos como pupilo y su entrada a la Facultad de Derecho. Conoceremos su trabajo como ayudante en el estudio de su profesor de Derecho Romano, el doctor Calcagno, de cuya mujer, Leonor, se enamora. Conoceremos su amistad con Escalante, César Rey y Marcos Rosemberg y la formación de una especie de vanguardia político-literaria, el precisionismo, cuya principal figura será Mario Brando. La mayoría de estos datos se proporcionan al lector en el primer día de la novela y por boca de Tomatis. A esta información se agregan otras en los días siguientes. Entonces también conoceremos que, al partir de la zona, Gutiérrez se queda un año en Buenos Aires antes de viajar a Europa. Allí se dedica a escribir guiones de cine con seudónimo y vive entre Italia y Suiza.

Ulises

Gutiérrez no había regresado nunca, era casi un extraviado como Ulises, el único de los famosos guerreros de Troya que no habían vuelto a su patria. “Si Ulises hubiera vuelto derecho a su casa, la Odisea no existiría”, dice Gutiérrez (Saer, 2005, p. 40). Ya en *La pesquisa* (1994) Saer evoca la guerra de Troya al comentar el contenido del manuscrito “En las tiendas griegas”, que Soldi encuentra en la casa de la hija de Washington Noriega y cuya autoría se investiga³. En ese dactilograma dialogan el Soldado Viejo y el Soldado Joven acerca de la existencia de Helena; sus puntos de vista son contrapuestos: el primero posee *la verdad de la experiencia* y el segundo *la verdad de la ficción*. Pero es en *La Grande* (Saer, 2005) donde *La Odisea* (Homero, 2004) confiere una particular intertextualidad a la novela. El motivo se introduce a través de Nula, el otro personaje central que se ha-

³ El título está tomado de un poema de *Los Heraldos negros* (1919) de César Vallejo.

bía presentado en un cuento de *Lugar* (Saer, 2000), por el recuerdo de su abuelo Yusef y que lo lleva a recrear los *nostoi*, los relatos perdidos de los héroes de Troya. También el infaltable Tomatis teoriza sobre la cuestión de los regresos y Gutiérrez puede asimilarse en su vuelta a la zona, a una situación semejante al Ulises de Homero.

Nula asocia los tatuajes de su abuelo y de otros compatriotas inmigrantes, a la cicatriz de la pierna de Ulises producida al ir a cazar un jabalí con su abuelo Autólico en la niñez. Se transforma en una de las señales por las que se lo identifica cuando llega a Ítaca con riquezas, pero en la apariencia de un mendigo. Nula justifica esos tatuajes de los inmigrantes por un mismo afán de reconocimiento en un eventual retorno a la patria.

[...] esos signos escritos en la carne anticipaban el *nostos*, el regreso, del que daban por descontado que estaría tan alejado del momento de la partida, que sus portadores volverían al lugar de origen tan desfigurados por las intemperies y las decepciones, por la distancia muda y por el tiempo desdeñoso, por los andrajos deshilachados de experiencia y de ser que les quedarían como única conquista, que creían prudente munirse de algún signo imborrable para ser reconocidos por quienes los habían visto partir, y seguían esperando, pacientes, su regreso, en el hogar o en el Hades. (Saer, 2005, p. 94)

También recuerda que *nostoi* en griego significa nostalgia, dolor del retorno, y evoca la ópera de Carlo Monteverdi “El retorno de Ulises a la patria”, compuesta en el siglo XVII y que ve actualizada por televisión.

En su libro, *La nostalgia (¿Cuándo es que por fin uno está en su hogar?)*, Bárbara Cassin (2015) problematiza el retorno de Ulises y el propio sentido de nostalgia que en cada lengua adquiere una dimensión diferente con una expresión también diferente. Es verdad que Ulises ha debido sortear toda clase de aventuras para regresar a los suyos, al ser castigado por Poseidón por haber cegado al Cíclope, su hijo. La ninfa Calipso, quien lo retiene a su lado, lo ve un día llorando mientras mira el mar añorando a su patria y la propia Atenea se queja en la Asamblea de los dioses porque Ulises aún no ha podido retornar. Pero cuando finalmente lo hace, después de renunciar a propuestas tan tentadoras como la de la eterna juventud, el retorno resulta paradójico. Cassin (2015) pone en tensión el sentimiento de pertenencia, relativizándolo, al atravesarlo con una inédita sensación de desconocimiento. Sugiere así límites difusos entre arraigo y desarraigo

en la misma *Odisea* y esto hace que se complejice la noción de regreso. Cuando Ulises llega a Ítaca no reconoce a su propia tierra y la siente extraña y distinta, así como también él debe ser reconocido para recobrar la identidad perdida. Ha enfrentado una serie de pruebas en su larga travesía y con similar carga de angustia necesita mostrar quién es a todos, pero en especial a su esposa Penélope, para sentirse arraigado en el suelo, como el lecho nupcial que por sí mismo había construido.

El primero de los epígrafes de *La Grande* (Saer, 2005) es de Juan L. Ortiz, uno de los reconocidos maestros y amigos de Saer: “Regresaba/ ¿era yo el que regresaba?” (p. 9) aludiendo así a las mutaciones que el viajero sufre entre la partida y la vuelta. Tomatis no sólo conjectura en la novela sobre los eventuales cambios de Gutiérrez, sino que teoriza sobre el concepto de regreso a partir de sus elucubraciones sobre los mitos, la tragedia, entre ellas el *Edipo* de Sófocles. En una de sus largas cartas a Pichón Garay -quien ya está en París, después de cruzarse brevemente con Gutiérrez- le manifiesta su versión personal de esa tragedia, que consiste en poner en duda que Edipo fuera hijo de Layo y por lo tanto un parricida y que le permite afirmar su posición lapidaria ante los regresos: “en realidad el mito sugiere todo el tiempo que los regresos por no decir ‘las regresiones’, suelen ser catastróficos. Todo regreso va contra las leyes físicas del universo que está eternamente, o casi, en expansión” (Saer, 2005, p. 219).

Sin embargo, en el caso de Gutiérrez, no considera como negativa su vuelta sino una suerte de adaptación a la inmediatez.

[...] no ha venido a buscar nada, ha vuelto al punto de partida. Pero no se trata de un regreso y mucho menos de una regresión [...] El mundo que celebra ahora, con una exaltación discreta y casi constante, no es para nada, el de su juventud, sino uno que fue encontrando a lo largo de sus transformaciones sucesivas, y el otro en el que él se ha convertido lo ve ahora por primera vez. (Saer, 2005, p. 372)

Cree que al volver no intenta recuperar un mundo perdido, el de la etapa de sus años plenos, sino a considerar un lugar distinto en que todo se percibe como nuevo ya que ha cambiado su capacidad de aceptación. Esto no significa que haya reencontrado su inocencia antigua, sino un gesto de reconciliación con el mundo y que se parece más a la resignación. Tomatis lo sintetiza así: “Salió de su casa y tuvo que atravesar el mundo entero para llegar a la esquina, de modo que ahora sabe el esfuerzo que ir hacia

la esquina exige y lo que la inmediatez significa” (p. 373). Esa capacidad de aceptación está ligada no sólo al reconocimiento de la inmediatez sino en ella al rescate de lo más simple: “inclinándose ante las cosas simples sin idealización ni desprecio; debió de pensar que si lograba reconocer y apreciar la simplicidad se reconciliaría con el mundo” (p. 373).

La adquisición de la experiencia, el itinerario de sí mismo, cambian al retornante quien ha tenido que realizar el esfuerzo de adaptarse a culturas diferentes en un tiempo dilatado. Nula se pregunta “cómo habrá sido la parábola que trazó su vida desde el pueblito al norte de Tostado hasta Roma y Ginebra para que hoy sea el que es, y cómo es en realidad el que parece ser” (Saer, 2005, p. 396). Gutiérrez se refiere a menudo a los habitantes de los países ricos -con los que parece estar aún ligado a partir de su trabajo- cuando dialoga con sus amigos y lo hace en términos de los *nostoi* griegos. Piensa que ellos creen que todo el mundo debe parecerseles y no saben que han naufragado y lo peor es que “Han exportado su naufragio al mundo entero, y, por donde pasan, todo va quedando en ruinas” (p. 410). Los que en cambio emigran a Europa, como él, encandilados primero, descubren enseguida el recelo, el rechazo y la exclusión en amplios sectores. Pero no emite sus duras opiniones con agresividad sino con un tono de cierta indulgencia.

Otro de los amigos de Gutiérrez, Soldi, juzga como enigmática su confesión respecto a las razones de elegir tareas como guionista en Europa, utilizando un seudónimo. Él responde: “Si me hice guionista de cine fue para desaparecer mejor como artista porque el guionista no tiene existencia propia, y para desaparecer también como individuo, utilicé un seudónimo que aparte de mi productor nadie conoce” (Saer, 2005, p. 188). En ese sentido, su propósito se asemeja a la etapa de la travesía de Ulises en que, al preguntársele quién es, responde *Nadie* y por eso necesita que las sirenas lo nombren para afirmar su origen. El retorno resulta un manifiesto contra el anonimato, sobre todo cuando se convierte al origen como centro subjetivo aumentado por la distancia y la conciencia de alteridad.

Respecto a la actitud actual de Gutiérrez en su vuelta, Soldi no piensa que sea sólo discreción y de alguna manera coincide con Tomatis:

[...] una compasión fría, ya desembarazada de las emociones que la suscitaron, una serenidad última que considera al universo en general y a cada una de sus partes, por ínfimas que sean, como una causa juzgada y perdida desde el momento mismo en que, saliendo, abruptos, no se sabe de dónde, tan coloridos como ilusorios, incomprensibles florecieron. (Saer, 2005, p. 188)

Tampoco el mundo que encuentra Gutiérrez a su vuelta es el mismo. Soldi observa que “busca en todo una perfección imaginaria, sin darse cuenta de que los mitos que añoró durante treinta años, fueron modificados, mientras él estaba ausente, por la erosión de la contingencia” (p. 396)⁴. Todo se halla en continuo movimiento y mutación, también la lengua. Según Cassin (2015) el individuo está realmente en casa cuando se siente a gusto con la retórica de la gente con la que debe compartir sus horas; uno de los signos del reconocimiento es que logra hacerse entender sin demasiados problemas y si la lengua materna se ha desdibujado debe retomar el ejercicio de su cauce. Es lo que ocurre con Gutiérrez; después de vivir tres décadas en el extranjero, algunas de las palabras del castellano no acuden con naturalidad a su boca y necesita realizar un ejercicio de rememoración.

[...] del sótano oscuro que almacena en el fondo de su ser, del repertorio incalculable de palabras que constituyen su idioma materno, alguna por la falta de uso prolongado que la tenía arrumbada en cualquier rincón, tarda en subir por las ramas intrincadas de la memoria a la parte de la lengua que, igual que la plataforma flexible de un trampolín, la lanzará a la luz del día. (Saer, 2005, p. 13)

Exilios

Así como resulta original la interpretación del Edipo presentada por Tomatis -como ocurre siempre con las opiniones de este personaje presente en casi todas las novelas de Saer pero sólo protagonista en *Lo imborrable*

⁴ En la novela se mencionan algunas de las causas que habían impulsado a Gutiérrez a partir hacia el extranjero: “Salí en busca de tres quimeras: la revolución planetaria, la liberación sexual y el cine de autor” (Saer, 2005, p.17), lo que constituye una especie de programa de los intelectuales de la década del sesenta y que, en cierto modo, resulta parodiado por el personaje.

(1992) -lo mismo ocurre con su concepción de patria que se aleja de *La Odisea* y parece más afín con *La Eneida*. Bárbara Cassin (2015) recuerda:

A diferencia de Ulises que deja en su isla a su mujer y a su hijo, su madre y su padre, Eneas lleva en su huida a su patria en la espalda. En sentido propio, la noche de la caída de Troya, cuando ya no queda esperar nada, sobre sus anchos hombros y su cuello agachado extiende una piel de león y carga a su padre Anquises, al que le pide que tome en sus manos, los objetos de culto y los patrios penates. (p. 53)

Tomatis parece asimilar una reminiscencia del episodio cuando de vuelta de un viaje a Rosario para ver a su hija, en sus reflexiones en el colectivo, completa el día sábado con esta imagen de patria:

El cansancio anticipado de los regresos lo invade de repente: su patria es el lugar a la vez extraño y familiar, inmediato y remoto, en el que los vivos cargan en sus hombros a los muertos, y únicamente con la muerte se liberan de la carga: y así va a ser hasta el final del tiempo, que no tiene nada de infinito, porque está condenado a apagarse cuando pare de soplar el último aliento humano. (Saer, 2005, p. 377)

Es la continuidad vital visible en *La Grande* (Saer, 2005) ya que existe la presencia de tres generaciones; de la segunda -la de los descendientes de la generación de Tomatis y de sus amigos- una de sus representantes, Gabriela Barco, espera un hijo. También se conjectura que el regreso de Gutiérrez se debe al deseo de conocer a su presunta hija, Lucía Calcagno, identidad que no se devela por completo en la novela.

Para Cassin (2015) cuando el desarraigó se hace sin la esperanza del retorno, yendo de suelo en suelo pero sin implantarse en ninguno, la figura central se convierte en la del exiliado. Ulises se transforma en Eneas, aquel a quien se expulsa de Troya en llamas y cuyas peripecias son exaltadas por Virgilio.

A través del abuelo de Nula -quien llega de Damasco a los diecisésis años dejando a su familia paterna como el propio abuelo de Saer⁵- pa-

⁵ Carolina Maranguello (2018) señala que además de la recuperación de instancias autobiográficas de Saer, con la incorporación de Nula y de sus antecesores, el padre y el abuelo sirios, se produce una cierta “orientalización de la zona” (p. 310), que no había tenido lugar en las narraciones anteriores. Esto coincidiría con una imagen positiva sobre Oriente propia del momento de escritura, si bien en este caso ese orientalismo está centrado en lo familiar y privado. La misma línea se refuerza con las referencias a la poesía de Omar Khayyam y a las

rece darse una imagen simbólica de los inmigrantes de la llamada Gran Inmigración, esos “pobres diablos” que escapan “a la opresión, a la guerra, a los *pogromes*, al imperio otomano, a la policía secreta, a la persecución política o religiosa, al hambre, a la pobreza, al destino” (Saer, 2005, p. 90) y son arrojados a países en que también deben sufrir toda clase de estragos: xenofobia, explotación, enfermedades desconocidas. En ensayos como “Exilio y literatura” (Saer, 1988 [1981]) o “Caminaba un poco encorvado” (Saer, 1985), el autor considera que en la contemporaneidad los exilios deben ser repensados en una nueva situación planetaria, producida por vastos desplazamientos como consecuencia de cambios político-sociales que han modificado variadas regiones del universo. Existen formas más recientes de migraciones desde los países limítrofes o de las provincias cercanas y éstas se registran en la novela. Cuando Tomatis viaja desde Rosario a Santa Fe, observa las villas miserias a las que describe como: “collar incesante de pobreza que se ciñe el perímetro de la ciudad igual (piensa Tomatis) que un nudo corredizo al cuello de un condenado” (Saer, 2005, p. 347). Esa cinta de miseria ha crecido con el ingreso de individuos de los países del norte de Paraguay, Bolivia y Perú, e incluso desde reservas de indios que venían “desde el fondo de la aflicción” (p. 247). Pero existen diversos modos en los resultados de la adaptación producida por esos desplazamientos. Para algunos, ellos han logrado avances positivos, porque simplemente venían de la nada; otros, en cambio, hurgaban en los desechos y llegaban a considerar extranjeros a quienes vivían sin las privaciones que sufrían diariamente; entonces crecía el odio y soñaban con aplastarlos. No faltaban los desesperados “que mataban o se hacían matar” (p. 248). Los que creían que había posibilidades de progresar pensaban así porque tenían un trabajo, el acceso a una escuelita, a un dispensario, a un comedor comunitario, alguna vez a un baile. En consonancia con las reflexiones de la novela, en sus ensayos, Saer había incluido el exilio del hambre, de la desesperación, del rechazo, del aislamiento, del sentimiento de la propia inutilidad. Por eso afirmaba que “tomar problemáticas individuales como paradigmas resulta absurdo” (Saer, 2014, p. 75).

El exilio de los intelectuales como Pichón Garay y otros personajes de la zona, constituye un caso particular. Desde el momento en que Gutiérrez aparece como poeta en “Tango del viudo” (Saer, 1960), el suyo puede ser considerado como exilio de escritor y para Saer lo que es válido para

Rubaiyat en boca de Nula.

un escritor en exilio no lo es para todas las situaciones. Piensa que a veces tales instancias le ofrecen ventajas como la relativización de la propia experiencia individual y colectiva y un golpe al narcisismo y al nacionalismo, propios de nuestra idiosincrasia. Respecto al país de nacimiento ese escritor parece flotar entre dos mundos y su inscripción en ambos es fugaz e inestable. Puede ocurrir que la complejidad de esta experiencia lo paralice, pero en caso contrario la doble vida constituye una posibilidad de enriquecimiento.

De acuerdo a la trama de “Tango del viudo” (1960), el cuento donde comenzamos a conocer la historia de Gutiérrez, el suyo podría considerarse como un exilio voluntario. Sin embargo, el autor manifiesta en “Caminaba un poco encorvado” (1985) que no cree que exista la noción de exilio voluntario. Ningún exilio es voluntario porque cuando alguien pasa de un lugar a otro, creyendo tomar voluntariamente esa decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes que el sujeto las actualice. Ya existía una distancia anterior a dicho alejamiento y una ruptura previa a la separación; es secundario si la partida se concreta o no. En todo caso esa partida “no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineluctable” (Saer, 2014, p. 76)⁶.

Otro de los epígrafes de *La Grande* (Saer, 2005), el tercero, es una estrofa del “Paradiso” de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (2014 [1472]), al que Saer (1985) considera el gran desterrado. La novela habla de otros exilios como el de Edipo en el monte Citerio después de arrancarse los ojos por el presunto parricidio y el incesto. Y en tono jocoso, Gabriela Barco se refiere a Platón: “Se ve que le gustaban las adivinanzas a ese viejo maricón que por culpa de sus veleidades políticas tuvo que fugarse de Siracusa vestido de mujer como un vulgar travesti” (Saer, 2005, p. 222). Tal vez otra forma de exilio sea el regreso.

⁶ En cuanto al exilio político específicamente, lo que Saer llama “exilio político coyuntural” 1988 [1981], p. 23), son muchos quienes deben desterrarse de su país porque no se corresponden sus consignas ideológicas con las de sus respectivos gobiernos. Pero no es necesario que se exprese en forma explícita. Para él los más grandes escritores argentinos son exiliados aún si jamás salieron de su lugar natal. Bastaría con observar el destino de sus obras para comprender hasta qué punto el conflicto entre praxis estética y poder políticos es ineluctable. No es necesario que los artistas se opongan abiertamente a las arbitrariedades del poder. Pone como ejemplos a Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández. “Cuando Juan L. Ortiz atribuye a todas las criaturas, así sean las más humildes, una dignidad cósmica o cuando Macedonio Fernández concibe la realidad del mundo objetivo como problemática, los fundamentos mismos del poder totalitario y de clase son cuestionados” (Saer, 1988 [1981], p. 26).

El otro Ulises

Ahora bien, el final de *La Odisea* (Homero, 2004) no es el final del viaje de Ulises. Más allá de los enigmas en torno a la identidad de Homero y a las teorías sobre posibles refundiciones en los últimos cantos, que hacen vacilar la legitimidad del regreso a Ítaca, en la propia epopeya se sugiere que el héroe, después del baño de sangre que desencadena a su vuelta y de su larga noche con Penélope, volverá a partir. Esto lo adelanta a su mujer luego del reconocimiento, y de acuerdo a lo que le había sido anunciado por Tiresias en el transcurso de su descenso a los infiernos del Canto XI (Homero, 2004). Su nuevo desafío es llegar a un lugar tan lejano donde no se conozcan el mar, los navíos, ni la cultura griega y se confunda un remo con una pala para granos. Quiere arribar más allá de las columnas de Hércules y sus hombres lo siguen y hacen alas de sus remos, según *La Divina Comedia* de Dante (2014 [1472]); navegan durante cinco meses y al fin ven la tierra, pero sopla un fuerte torbellino y las naves naufragan. Este es el Ulises que Dante coloca en el Canto XXVI del Infierno (conocido como “El Canto de Ulises”) y del que Saer transcribe unos versos, pero no en *La Grande* (2005) sino en la novela anterior, *La pesquisa* (1994). Cuando el grupo de amigos vuelve de la casa de Rincón donde toman contacto con el manuscrito “En las tiendas griegas”, cuyo autor están investigando, en el viaje en lancha de regreso Tomatis recita estos versos:

O frati, dissì, che per cento milia / perigli siete giunti a l'occidente, / a questa tanto picciola vigilia / d' i nostri sensi ch' è del rimanente / non voglaite negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente. / Considerate la vostra semenza; / fatti nos foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza. // (Saer, 1994, p. 77)

[Oh hermanos, dije, / que por cien mil peligros habéis llegado a occidente/ en esta víspera muy pequeña/ de los sentidos que nos quedan./ no les quieran negar la experiencia/ detrás del sol del mundo sin gente,/ Consideren su semilla:/ no fueron hechos para vivir como brutos/ sino para seguir virtud y conocimiento/] ⁷

La escena es una de las centrales de *La pesquisa* (Saer, 1994) en una narración con foco en Pichón Garay. Él ha venido a la zona desde Europa donde reside, para -entre otras problemáticas- vender la casa familiar de

⁷ (La traducción me pertenece).

Rincón, casa en la que hace años han sido vistos por última vez su hermano gemelo Gato y su amante Elisa. A través de su misteriosa desaparición, se convierten en dos más de las víctimas del terrorismo de Estado y desencadenan distintas actitudes entre sus seres más cercanos. En ese viaje para examinar el dactilograma, pasan por la casa casi mítica en la zona saeriana y aunque se mantiene el silencio entre los integrantes de la expedición, cada uno posee una historia en relación al hecho. Las tensiones entre los amigos de siempre Carlos Tomatis y Pichón Garay, provienen de la ausencia de éste en Argentina luego de la desaparición de su hermano gemelo. Es Tomatis quien se hace cargo -nos enteramos en *La Grande* (Saer, 2005)-, entre otras gestiones, de entrevistarse con Mario Brando, el nefasto organizador del precisionismo, para solicitarle alguna información sobre los desaparecidos, teniendo en cuenta sus contactos cercanos con los militares en el poder.

Es en el mismo capítulo, al terminar el viaje en lancha, cuando Pichón Garay presenta su concepción de patria, como Tomatis en *La Grande* (Saer, 2005). La expresa desde la perspectiva de alguien que ha nacido en la zona pero ya lleva muchos años viviendo lejos, y confiesa una especie de desconocimiento de su lugar de origen:

[...] desde que llegó de París después de tantos años de ausencia, su lugar natal no le ha producido ninguna emoción, porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza, un lugar que no es espacial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien, y hasta donde esas palabras puedan seguir significando algo, físico, químico, biológico, cósmico y del que lo invisible y lo visible, desde las yemas de los dedos hasta el universo estrellado, o lo que puede llegar a saberse sobre lo invisible y lo visible, forman parte, y que ese conjunto que incluye hasta los bordes mismos de lo inconcebible, no es realidad su patria sino su prisión, abandonada y cerrada ella misma desde el exterior [...] (Saer, 1994, p. 78)

Patria, entonces, como prisión clausurada en la visión de Pichón Garay -quien es una suerte de exiliado- y patria como peso insostenible de vivos y muertos, de obligaciones imposibles de eludir, en la de Tomatis, nunca alejado por un tiempo extenso de su tierra.

Desde sus escritos tempranos en París, Saer esboza su noción de patria; el hecho de que posea una visión móvil del lugar desarticula la idea ligada a un territorio y configura una mirada libre y privada unida a sensaciones, afectos, experiencias y elementos de la naturaleza. En escritos posteriores, señala sobre la patria que de todas “las abstracciones que nos oprimen es una de las más sangrientas” y afirma que “lo nacional es la infancia y es por lo tanto lo regional, e incluso local” (Saer, 2015, p. 150). En “Razones” (2010 [1984]) insiste en la idea de patria como esa abstracción que nos presentan como absoluta, aunque en realidad es contingente: “no hay ningún lugar ni acontecimiento predestinado: nuestro nacimiento es pura casualidad. Que de esa casualidad se deduzca un aluvión de deberes me parece perfectamente absurdo” (p. 315). Esta visión personal de la patria que se confunde con rostros, percepciones, momentos comunes, pulsiones, y que tienen que ver más con el tiempo que con un espacio nunca fijo, le hace formular a Saer una reflexión respecto al regreso semejante a la que pondrá en boca de Tomatis en *La Grande* (2005):

[...] por eso a veces me sé decir, que todo regreso es imposible, ya que esa patria que nos parece persistir en el espacio, no es otra cosa que una experiencia intensa, visible en un pasado irrecuperable. El regreso podría ser, en ese caso, una nueva forma del exilio. (p. 50)⁸

Bárbara Cassin en su libro *La nostalgia* (2015), cita fragmentos del filósofo polaco judío Günther Anders (Stern) cuando, en 1950, desterrado en Viena escribe: “El país al que regresé es un país en el que nunca había vivido antes [...] Todo el mundo sabe que su madre es mortal. Pero nadie sabe que su casa es mortal” (p. 106).

En un estudio sobre *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, Roberto Rodríguez Freire (2012) ubica a la novela del chileno en una serie relacionada con los viajes de Ulises y la considera “como la narración del agotamiento de aquella política de filiación que vinculaba hasta la muerte

⁸ La noción de exilio de Saer se acerca a la de Jean-Luc Nancy como “La existencia exiliada” (2001) o sea un exilio ontológico y coincide en desarticular las formas ya cristalizadas de “lo propio”. Al mismo tiempo, “la patria” está más cerca de lo universal y de esa existencia exiliada: “[...]un universo en miniatura encerrado en una esfera de cristal, llevado y traído sin que sus habitantes se den cuenta, por un torbellino ígneo, agitándose en una negrura ilimitada. Es una extrañeza sin pánico, una imagen posible de lo que, envolviéndonos en su capullo de gases inflamables y de metales en fusión, acompañándonos desde nuestro imperceptible nacimiento hasta nuestra imperceptible muerte, es nuestra patria verdadera” (Saer, 2005, p.354).

(y en algunos textos incluso más allá de ella) tierra y destino, patria y vida. Se trata de una ruptura con la economía del retorno. Esta deconstrucción ya presenta antecedentes en Joyce o Tennyson entre otros, pero se radicaliza en Bolaño al mostrar “que no sólo la paternidad sino toda forma de filiación es una ficción” (p.154) que puede y debe ser deshecha. Teniendo en cuenta que *La pesquisa* (Saer, 1994) es contemporánea de *Los detectives salvajes* coincidiría con esta visión, y *La grande* (Saer, 2005), posteriormente la ratificaría.

Resulta significativo que en *La pesquisa* (1994), Saer rescate en boca de Tomatis ese viaje anunciado por Ulises en *La Odisea* (Homero, 2004) y no el del retorno a la patria; ese viaje que Dante (2014 [1472]) reescribe cuando lo coloca en el círculo octavo del Infierno, el de los embaucadores, ardiendo en una llama común con Diomedes, otro de los héroes de la guerra de Troya. Es también el Ulises que Jorge Luis Borges exalta no sólo en la conocida conferencia “La Divina Comedia” que integra *Siete noches* (1980 [1997]), sino incluso en una de sus ficciones memorables, “El inmortal” (1959 [1949]), al presentar al personaje Homero: “También me refirió su vejez y el posteror viaje que emprendió, movido como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazonada con sal, ni sospechan lo que es un remo” (p. 19). En la conferencia, Borges considera que este canto de Ulises es uno de los más intensos y enigmáticos de *La Divina Comedia*. Luego lo relata minuciosamente y piensa que Dante lo imaginó apuntalado por la creencia de que la ciudad de Lisboa había sido fundada por Ulises o por una serie de leyendas de los celtas sobre islas prodigiosas. Destaca el momento en que deja a Pénelope y llama a sus compañeros y los insta a seguirlo una vez más, aunque estén ya cansados o envejecidos, porque les propone una empresa noble: cruzar el mar y conocer el hemisferio austral -el sur, traduce Borges- que se creía entonces que era un hemisferio sólo de agua. Para convencerlos les dice que no son bestias, sino que “han nacido para el coraje y para el conocimiento” (Borges, 1980 [1997], p. 39). Esas son las estrofas que Tomatis recita en *La pesquisa* (Saer, 1994). Borges (1980 [1997]) resalta que Dante utiliza la metáfora “hacen alas de sus remos” que Homero coloca en *La Odisea* y le asombra tal coincidencia, ya que para él el poeta italiano no podía conocer directamente la epopeya griega. El final de este viaje resulta trágico porque al avistar por fin la tierra en forma de una montaña muy

alta, los viajeros acaban hundidos en el mar a causa de un gran torbellino. Dante identifica esa montaña con el Purgatorio.

Para Borges (1980 [1997]) el momento decisivo del Canto XXVI está en preguntarse por qué Dante ha sido tan riguroso en el castigo a Ulises. No cree que sea por haber introducido el caballo de Troya o sea por engañar a sus enemigos, como surge de la justificación dada en *La Divina Comedia*:

[...] el momento culminante de su vida, el que se refiere a Dante y el que se refiere a nosotros es otro: es esa empresa generosa, denodada, de querer conocer lo vedado, lo imposible [...] Dante sintió que Ulises de algún modo era él [...] porque Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él mismo merecería ese castigo. Es verdad que él había escrito el poema, pero por sí o por no, estaba infringiendo las misteriosas leyes de la noche, de Dios, de la Divinidad. (p. 42)

La aventura del conocimiento en todas sus posibilidades, el viaje o la escritura, resulta una transgresión en el pensamiento aún medievalista de Dante y por eso él mismo se siente culpable y se autocastiga a través de Ulises.

Bárbara Cassin (2015) considera que:

[...] mientras para los neoplatónicos Ulises es la imagen del alma que retorna a su origen, Dante invierte ese simbolismo; Ulises es un inmigrante que ya no desea el retorno. Se convierte de esta manera en el símbolo de un conocimiento que no busca más que buscar y explorar sin límites, más allá de las columnas de Hércules. (p. 46)

Para ella, Ulises es “politropos”, “no para de inventar su vida como una vuelta de más, no es tan fácilmente un amo de casa” (p. 46), sino “el aventurero, el nómade, ciudadano del mundo hasta en sus confines, en su hogar en todas partes y en ningún lugar” (p. 49).

La última vuelta a la zona

Con la fragmentación propia de todas las historias en las narraciones de Saer, no conocemos a fondo ni los pensamientos ni los sentimientos de Gutiérrez en *La Grande* (2005); sabemos lo que nos cuenta un narrador que focaliza alternativamente en distintos personajes. Podemos pregun-

tarnos qué reflexión haría sobre el concepto de patria, tal como lo vimos en Pichón Garay, en Tomatis y en el Saer ensayista. Si pensamos en el Ulises de *La Odisea* (Homero, 2004) que cumple el ansiado regreso a su origen, sería aventurado afirmar que Gutiérrez recobra como aquél, lo que tenía antes de partir. Aunque parece haber reanudado un acercamiento difuso con su antigua amante Lucía Calcagno, ahora viuda y en una notoria decadencia física, y ha iniciado una relación nueva con su presunta hija Lucía, no puede hablarse de reanudar afectos del pasado, salvo con los amigos, cuyos vínculos siempre han sobresalido en las ficciones de Saer y parecen intrínsecos a la misma noción de *zona*. Tampoco puede hablarse de recobrar un espacio antiguo de hogar porque no poseía ninguno que tuviera una resonancia como tal. Es posible que luego haya vuelto con riquezas ya que adquiere una importante casa en Rincón y cuenta con la ayuda de empleados de confianza que se ocupan de ella.

Ahora bien, para la imagen de un Ulises del regreso a sus orígenes, sería importante resaltar el espacio que ocupa en la novela el asado final. Esa reunión medular que podría englobarse en la categoría de *fiesta*, se destaca en varias narraciones de Saer y comienza en ese relato anticipador que es “Algo se aproxima”, el cuento que cierra su primer libro, *En la zona* (1960). También se organiza un asado para despedir a Pichón Garay cuando se va a vivir a Europa en “A medio borrar” de *La mayor* (1982 [1977]), o es memorable la fiesta de cumpleaños de Jorge Washington Noriega, de la que se dan tantas versiones en *Glosa* (2010 [1986]) o se habla de “un asadito en lo del Gato” en *Nadie, nada, nunca* (1980, p. 19), en la casa de Rincón, época en la que se verá por última vez a Gato y Elisa. En *La grande* (2005), el asado parece constituir una modalidad de reencuentro con los amigos que quedan del pasado y para saludar la incorporación de los nuevos. Desde el primer día se habla de ese asado, de los preparativos de ese asado y es el episodio que se cuenta morosamente en el último capítulo escrito por Saer. Si bien no concurren todos los invitados porque algunos se excusan como Escalante, resulta casi un recuento final si pensamos en las dramáticas circunstancias de escritura, ya que el autor estaba viviendo sus últimos días. Por eso, tal apariencia de cierre, atañe más a la macroestructura de la obra que a un regreso circular al punto de partida de parte de Gutiérrez. Por otro lado, todos los encuentros festivos se diferencian de lo que ocurre en *El entenado* (1983) novela en que Saer recrea los orígenes inmemoriales de la zona en tiempos de los colastiné, porque allí el asado constituye

un verdadero ritual que tiene lugar en un determinado momento del año y sigue los ciclos de la naturaleza para repetir invariablemente la caza de hombres, la preparación de la carne en las parrillas, la excitación del alcohol, las orgías y el desenfreno y luego, al terminar la fiesta, la reanudación de una conducta pacífica durante los meses siguientes: el caos y el orden. Tampoco se parece al sacrificio del cordero que tiene lugar el último día del año en las islas del Paraná y se enlaza con el duelo de la familia en *El limonero real* (1974). Como señala Jesús Sánchez Rodríguez (2002):

[...] aunque en otras obras reaparezca la descripción morosa y detallada del asado, la fiesta ya no será ni necesaria ni compulsiva como en los tiempos del mito. Serán el calendario civil o individual el que los decida. Los invitados ya no son toda la comunidad, sino los amigos: un grupo de intelectuales urbanos, críticos y al margen del poder, que celebran sus fiestas, a veces, simplemente, para llenar el vacío existencial. (p. 124)

El crítico parece traducir una percepción del grupo que expresa Tomatis después del asado, sólo que éste lo hace a través de metáforas que rescatan los mismos rasgos.

Tomatis acaba de comprender por qué están todos juntos, reunidos alrededor de esa mesa, distendidos y contentos, porque ninguno entre los presentes, piensa Tomatis, cree que el mundo les pertenece. Todos saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige y ese desfase no lo mortifica; al contrario, parece más bien satisfacerlos. Para no hablar del dueño de casa que guarda detrás de su frente un misterio impenetrable, cada uno de ellos se obstina en querer ser otra cosa que lo que esperan de él [...] Tienen razón de ser tal como son, exteriores a la bandada, volando solitarios en el cielo vacío, con el propio delirio como brújula y una ruta incierta, sin plan anticipado, como derrotero. (Saer, 2005, pp. 408-409)

A su vez Julio Premat (2011), relaciona el asado de *La Grande* (Saer, 2005) con la *matinée* en la casa de la duquesa de Guermantes en *Le temps retrouvé* (Proust, 1927); más aún, cree que Marcel Proust constituye un cierto modelo para el fluir de la memoria en la novela, que sería para él “un espléndido despliegue del pasado que se puede comparar con el efecto de la magdalena de Proust” (Premat, 2011, p. 180). En ese sentido, sería la réplica del frustrado -e irónico- intento de reminiscencia a través de la galletita en el comienzo de *La mayor* (1982 [1977]).

La elección de Gutiérrez como el personaje que en apariencia protagoniza un regreso definitivo, produce contaminación en los otros personajes de una semejante actitud de revisión y de rememoración. Premat (2011) señala que, si bien no es nueva en Saer tal capacidad de narrar el pasado, en *La Grande* (Saer, 2005) se observa algo distinto:

Lo nuevo es, entonces, no la focalización en el pasado y en su representación, sino la fuerza inmediata de esa representación, la exposición no problemática de esas sensaciones y percepciones, el vértigo acumulativo de poder reconstruir un mundo y un tiempo, hasta entonces considerados como perdidos. (p. 180)

Por otra parte, ¿es definitivo el regreso? Sabemos que desde el retorno Gutiérrez ya ha hecho varios viajes a Europa porque continúa con sus compromisos de trabajo. Por eso está satisfecho del sitio donde tiene su reciente morada, ya que resulta accesible para volar, en tiempos globalizados, a una reunión en Roma e incluso a tomar un aperitivo en *Piazza de Popolo*. Pero, además, dentro de lo enigmático de sus idas y venidas, surge el rumor de que puede vender la casa y marcharse de nuevo. El hecho de que la novela esté inconclusa no modifica esas tensiones. Los desenlaces no poseen espesor en las narraciones saerianas, en el sentido de una dimensión argumental, ya que a la manera del *nouveau roman*, estética de la que resulta portador en muchos aspectos de varias de sus narraciones, se destacan la indeterminación y el vacío, que incluye tanto a los personajes como a la historia. Saer siempre manifiesta en sus ensayos que la novela moderna constituye un “desmantelamiento de la epopeya” (Saer, 1999, p. 34) y menciona al Quijote de Cervantes como muestra de esa inmovilidad en que siempre se fracasa y por eso no hay avance ni meta definida, todo lo contrario de la épica. Coincidiría con Ticio Escobar (2004), quien afirma que el fin de la idea de un centro unificador define el llamado “giro identitario” y por eso “las identidades no sólo aparecen hoy despojadas de espesor metafísico, también lo hacen despojados de su aura épica” (p. 63).

El otro Ulises, el que Dante (2014 [1472]) coloca en su Infierno, el aventurero y el transgresor, el que siempre busca más, tampoco está presente en este universo. El escritor de Serodino recuerda en muchas páginas, ese breve texto de Kafka, “El silencio de las sirenas”, que cuenta de otra manera el episodio de Ulises atado al mástil y su encuentro con esos

seres mitológicos. Para Saer (1999) “hay algo más terrible que el canto de las sirenas, y que ese algo es su silencio” (p. 33).

Casi al final de *La Grande* (Saer, 2005), después de la concreción del asado del domingo, Gutiérrez y sus invitados en la casa de Rincón, parecen sentirse a gusto; el narrador percibe en él y en los demás una adaptación resignada a la esfera material:

Una blanda aceptación mutua, un abandono al instante, les procura un bienestar inesperado, sacándolos del ronroneo íntimo que llena las horas del día, rumiación solitaria, autorizándolos a encontrar en el instante como un alivio pasajero, una vida interesante y placentera, aunque más no sea por unos instantes. (p. 403)

Al respecto, en “Líneas del Quijote”, Saer (1999) se refiere a lo que sucede en la sociedad actual, una sociedad “un poco a la deriva”:

únicamente la esfera material funciona como referencia de realidad, y como el origen, la finalidad, la extensión y la naturaleza íntima de lo material se nos escapan, tenemos la impresión de haber perdido el sentido del mundo o de que vamos a perderlo o de que ya estábamos perdidos antes del inicio mismo del tiempo y de las cosas. (p. 53)

Y luego contrapone esta situación al gran aventurero Don Quijote de la Mancha que si bien representa la moral del fracaso porque sus hazañas frustradas siempre lo dejan en el mismo punto (aunque reiterado muchas veces), sin embargo simbólicamente, posee algo que hemos perdido, la compulsión de partir:

[...] como todos nosotros, salió a los caminos tratando de escapar, no al canto hechicero y prometedor sino al silencio de las sirenas. También nosotros quisieramos encontrar algo que vaya más allá de ese silencio, pero es evidente que hemos olvidado, quizás para siempre, la capacidad de forjar el pacto simbólico que nos permita romper ese silencio que es universal [...] De ahora en adelante, por lo que duren el mar, el aire y las estrellas seguiremos viviendo en el silencio de las sirenas, debatiéndonos en la realidad material bruta, y chapaleando en el pantano de lo empírico [...] En cambio Don Quijote, él ganó. (pp. 53-54)

Algunas conclusiones

En el último capítulo de *La Grande* (2005), Saer sólo pudo escribir el título “*Lunes*”. El subtítulo, “Río abajo”, y una línea: “Con la lluvia llegó el otoño y con el otoño, el tiempo del vino” (p. 435). En esta proposición anuncia un nuevo comienzo: de capítulo, de semana, de estación. Y queda infinitamente abierto con ese *río abajo* y con la promesa del tiempo del vino, de resonancias míticas⁹. Aunque hubiera podido terminar la línea, el capítulo y la novela, nada concluiría porque lo incompleto ya estaba en su proyecto y en su proceso de escritura. Y esta novela constituye un fragmento más. El protagonista y el autor son viajeros que están y no están de vuelta, viven adentro y afuera, pero siempre en el espacio inefable de la zona. *La Grande* (2005), resulta una suerte de avance hacia atrás para eludir el cierre -adrede o por la muerte- para seguir narrando. Es una vuelta incompleta que integra un movimiento continuo y germina en un regreso que encierra otra partida porque se sostiene en la ilusión de volver a comenzar. El segundo epígrafe de la novela es el final de un soneto de Quevedo, “A Roma sepultada en sus ruinas” que dice: “huyó lo que era firme, y únicamente lo fugitivo permanece y dura” (p.9).

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (2014 [1472]). *La divina comedia*. Madrid, Cátedra. Letras Universales.
- Basualdo, A. (1989). El desierto retórico. Entrevista con Juan José Saer. *Quimera*, 76, 12-19. En línea en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2750/Poesia_2_1990_pag_12_19.pdf?sequence=2&isAllowed=y Consultado en agosto de 2020.
- Borges, J. L. (1959 [1949]). El inmortal. En *El Aleph* (pp. 7-26). Buenos Aires: Emecé.

⁹ El último epígrafe de la novela tomado del *Diccionario abreviado del surrealismo* se refiere al vino. “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*” y puede asociarse con las actividades comerciales de Nula, que alterna con su atracción por la filosofía. El vino va más allá de esas actividades de vendedor y se conecta con la poesía y el Oriente.

- (1980 [1997]). *La Divina Comedia*. En *Siete noches. Conferencias* (pp. 9-43). Buenos Aires: Emecé.
- Cassin, B. (2015). *La nostalgia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chejfec, S. (2017). *El visitante*. Buenos Aires: Editorial Excursiones.
- Escobar, T. (2004). La identidad en los tiempos globales. En *El arte fuera de sí* (pp. 61-87). Asunción: FONDUC y CAV. Museo del Barro.
- Gramuglio, M. T. y Saer, J. J. (2010 [1984]). Razones. *Crítica cultural (Criticas)*, 5 (2), 315-324.
- Homero. (2004). *La Odisea* (Trad. C. García Gual). Madrid: Alianza.
- Kohan, M. (10-12 de mayo de 2017). *La zona*. Coloquio Internacional Juan José Saer. Ministerio de Innovación y Cultura, Santa Fe, Argentina.
- Maranguello, C. (2018). *Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer*. (Tesis de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la Plata, La plata. En línea en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1632/te.1632.pdf> Consultado en septiembre de 2020.
- Molloy, S. y Siskind, M. (2006). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Molloy, S. (2003). *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monteleone, J. (2011). Lo póstumo. Juan José Saer y *La Grande*. *Boletín / 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, 16, s/n. En línea en: https://www.cetyl.org/cboletines/monteleone_dossierrescates.pdf Consultado en noviembre de 2020.

- Premat, J. (2011). *La Grande: volver a empezar*. *Cuadernos LIRICO*, 6, 178-182. En línea en: <https://journals.openedition.org/lirico/239>
Consultado en diciembre de 2020.
- Rodríguez Freire, R. (2012). El viaje del último Ulises. Bolaño y la configuración alegórica del infierno. En *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros* (pp. 153-163). Santiago: Ripio ediciones.
- Saer, J. J. (1960). *En la zona*. Santa Fe: Castellví.
- (1974). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1982 [1977]). *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1980). *Nadie, nada, nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1983). *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2010 [1986]). *Glosa*. Poitiers, Córdoba: Alción.
- (1988 [1981]). Exilio y literatura. En *Una literatura sin atributos* (pp.21-26). Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria n°7.
- (1992). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1994). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1999). Líneas del Quijote. En *La narración objeto* (pp. 33-54). Buenos Aires: Seix Barral.
- (2000). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2000). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2005). *La Grande*. Buenos Aires: Seix Barral.

- (2012). *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2014). Caminaba un poco encorvado. En *El concepto de ficción* (pp.75-77). Buenos Aires: Seix Barral.
- (2015). Borrador de la entrevista. Una de las propuestas principales de *Nadie, nada, nunca* (1981). En *Ensayos. Borradores inéditos* (pp.150-153). Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez Rodríguez, J. (2002). La narrativa de Saer y la fiesta en “la zona”. *Cahiers du CRICCAL*, 2 (28), 123-130. En línea en: https://www.persee.fr/docAsPDF/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1559.pdf Consultado en julio de 2020.



Poder decir, poder vivir. *Tramas de insurgencia contemporáneas*

Gabriela Cornet*

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.

Carlos Drummond de Andrade, "Aporo"

Escarbar, remover, alterar: socavar los modos hegemónicos de nombrar, construir y habitar el mundo. En ciertas prácticas literarias y estéticas contemporáneas observamos movimientos de exploración que gravitan sobre las superficies, sobre la tierra y el cemento como materialidades donde se sedimentan y se articulan algunas de las pugnas por modos de habitar el mundo que proponen otras lógicas a las actualizaciones de los imperativos de la modernidad que rigen, de manera diferenciada, sobre la vida y sus potencias. En las producciones de la imaginación estética de comienzos del siglo XXI que abordaremos nos detendremos, así, en las indagaciones sobre los sedimentos en tanto modos de develar voces, historias y recorridos soterrados, así como de promover gramáticas que,

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba e Instituto de Humanidades, CONICET.

gabrielacornet5@gmail.com

desde lo subterráneo, tramen saberes y alianzas que inscriban otras lógicas a los dispositivos de gobierno sobre lo viviente. En este sentido, nuestros diálogos con las obras se articularán en torno a la pregunta por las formas de vida y por los modos de significar el mundo que se tejen alrededor de las prácticas de escritura y de las intervenciones que indagan sobre las diversas superficies de dominio que se ciernen sobre cuerpos y territorios desde la modernidad, por las alianzas que promueven, por los sentidos que interpelan y por los horizontes que expanden.

Estas exploraciones que se proponen desde ciertas prácticas de la cultura y la escritura contemporánea, y que gravitan sobre el suelo en tanto potencia de vida y configuración inestable desde donde desarmar, fisurar e incluso desfondar los ordenamientos hegemónicos sobre lo viviente, se encuentran enmarcadas en un escenario latinoamericano de fricciones entre el desarrollo de prácticas de extractivismo ampliado (Gago y Mezzadra, 2015) y la emergencia de movimientos sociales que reclaman modos, saberes, relacionamientos y construcciones de mundo diferentes a las valoraciones imperativas del capital y sus dinámicas de dominio (Lazzarato, 2006).

Dentro de este campo de tensiones, el escenario brasileño presenta una particular marca de inflexión, no solo por la eclosión de políticas restauradoras y neoliberales que buscan regir sobre las fuerzas de lo viviente (Rolnik, 2019), sino también por las posibilidades de articular mecanismos que se sustraigan a sus dominios que se vienen tejiendo desde ciertas prácticas de su cultura y que abren el horizonte y la imaginación hacia otros modos de construir vínculos y formas de vida posibles. Nos interesa indagar, entonces, en la lectura sobre la intensificación de los ordenamientos biopolíticos que formulan ciertas prácticas artísticas y literarias brasileñas y en las intervenciones que promueven desde exploraciones sobre los modos de nombrar y de volver visibles algunas de las problemáticas y sentidos de lo viviente.

Desde esta perspectiva, proponemos un análisis sobre los procesos de experimentación narrativa y audiovisual que postulan movimientos de excavación y ruptura de las dinámicas que conforman la superficie de desarrollo de la modernidad, que promueven resquebrajaduras de las lógicas de acumulación y de los mecanismos de control que monitorean, desde visiones jerárquicas y colonizadoras, los cuerpos y los territorios, sus vínculos y potencias. Así, la hipótesis que guiará este recorrido postula la

posibilidad de leer ciertas tramas de lucha que se articulan desde prácticas culturales capaces de *volver sensible*, es decir, volver accesible a los sentidos y a las producciones significantes de mundo (Didi-Huberman, 2014a), aquellas fuerzas que conforman las capas del suelo de la vida y lo viviente -memorias, trayectos, saberes, deseos, alianzas, lecturas de mundo- así como de proponer aperturas hacia otros modos de vida posibles.

Desentrañar las lógicas de dominio

En un primer acercamiento, podríamos preguntarnos ¿qué tipos de vínculo y qué modos de dominio sobre lo viviente se tejen a partir de las prácticas contemporáneas de extractivismo ampliado? ¿Qué sentidos convoca la superficie, qué otras potencialidades pueden ser construidas desde los sedimentos? Diversos estudios han indicado la relación intrínseca del desarrollo del capitalismo con la conquista y colonización de América Latina por parte de Europa, una articulación que marca los momentos inaugurales de las prácticas de apropiación y saqueo del extractivismo (Acosta, 2012), y que a partir del siglo XVII y XVIII consolida una matriz cognitiva moderna, eurocéntrica y racional, funcional a los mandatos del capital y a la colonialidad del poder, ya que se vale de la objetivación para el control tanto de las relaciones sociales como de la naturaleza entendida como propiedad y recurso económico (Quijano, 2014). Estos ordenamientos han favorecido la continuidad del extractivismo y suponen, desde la perspectiva de Grosfoguel (2016), un proceso de cosificación donde tanto ciertos saberes como diversas formas de lo viviente y del “entorno ecológico” (p. 126) son instrumentalizados y explotados a los fines de obtener beneficios sin atender a sus inherentes consecuencias destructivas.

El desarrollo del extractivismo en la región latinoamericana ha pasado por diversos momentos según las demandas del mercado y las políticas implementadas tanto en la conformación como en la consolidación de los Estados nacionales. En el escenario contemporáneo, es posible postular que estas prácticas adquieren nuevas dimensiones objetivas y subjetivas, no solo por las actualizaciones políticas de cierta visión productivista del desarrollo que aúna gobiernos y corporaciones económicas (Svampa, 2019), sino por las ampliaciones territoriales, financieras y digitales de las operaciones del capital (Gago y Mezzadra, 2015) y por la extensión de estas prácticas extractivistas hasta las esferas del inconsciente en tan-

to capturas de la fuerza vital capaces de establecer formas dominantes de subjetivación (Rolnik, 2019).

Frente a estos modos de destrucción y de apropiación de las posibilidades materiales y simbólicas de la existencia, desde distintos movimientos sociales se han promovido discusiones que gravitan sobre las construcciones de cuerpo y territorio como instancias donde se dirimen las potencias de lo viviente y, desde allí, han efectuado exploraciones hacia el intento de proponer otras posibilidades para la vida. Así, como observaremos en este recorrido, se devela un entramado contemporáneo de fricción entre la idea de desarrollo propiciada desde la hegemonía de la razón occidental moderna y sus dispositivos de dominio, saqueo y opresión y las emergentes búsquedas de reinención de nuevos territorios epistémicos. Tensión que es retomada y reelaborada desde búsquedas estéticas sensibles a los saberes que ponen en circulación algunas de las reivindicaciones territoriales materiales y simbólicas (Santos, 2005) que promueven otras grafías y, con ellas, otros modos posibles de significar (Porto Gonçalves, 2002) y de habitar el mundo.

Proponemos, entonces, indagar en algunos de los modos en que desde la cultura brasileña contemporánea se dialoga con estas problemáticas a partir de la elaboración de formas literarias y audiovisuales que se susstraen de las actualizaciones de las redes de la razón binaria moderna y recogen articulaciones y saberes históricamente desplazados de sus tramas de sentido. A partir de estas exploraciones, trazaremos un recorrido enmarcado por cierta lógica de excavación de los fundamentos -la tierra, el suelo- sobre los que se asientan algunos de los mecanismos hegemónicos de dominio, para observar la conformación de nuevas superficies (Lapoujade, 2017) capaces de trasvasar las lógicas extractivistas que se ciernen sobre las existencias.

Estas lecturas sobre la rearticulación de superficies otras se trazan a partir de un corpus de producciones brasileñas contemporáneas: el montaje audiovisual *O levante* (2012-2014) de Jonathas de Andrade, el documental *Bixa travesty* (2019) dirigido por Claudia Priscilla y Kiko Goifman y la novela *Desesterro* (2015) de Sheyla Smanioto. La heterogeneidad del corpus propuesto procura, por un lado, observar algunos de los modos en que las prácticas literarias y estéticas, desde lenguajes que absorben y reelaboran las disputas por los sentidos de lo viviente, plantean discusiones sobre las posibilidades de habitar el mundo (Garramuño, 2015) y

así abren el escenario para forjar, en tanto “laboratorios de lo sensible” (Giorgi, 2020, p.21), algunas de las herramientas de lucha que presenta el mundo contemporáneo. Por otra parte, este matiz de diversidad que presentan las obras intenta promover una lectura sensible a la búsqueda de otros ordenamientos posibles frente a las lógicas de separación que reavivan los dispositivos binarios del mundo moderno. Así, y sin desatender a los particulares modos en que cada producción aborda estas problemáticas, nos detendremos en las aperturas y las posibilidades de diálogo que promueven en tanto prácticas literarias y artísticas que, desde el reclamo y las indagaciones sobre el “poder-dicir” (Kiffer, 2020, p.105), instalan la discusión, la disputa, la exigencia por un poder-vivir.

El recorrido que proponemos, entonces, se detendrá en el montaje audiovisual *O levante*, en el documental *Bixa travesty* y en la novela *Desesterro* para indagar en la conformación de territorios que emergen de cuerpos que traman trayectorias en común con otros cuerpos, en la configuración del cuerpo como territorio y en la relación de interdependencia cuerpo-territorio. En estos tres movimientos, que responden a cada una de las obras del corpus, observaremos tanto los vínculos como los movimientos de disrupción que se articulan desde operaciones y exploraciones que escarban y promueven rajaduras sobre los modos hegemónicos y monocordes de nombrar, de significar y de habitar el mundo.

Rasgar el cemento

Los discursos alrededor de la idea de *desarrollo* han marcado, con distintos matices, las políticas implementadas en Latinoamérica en los últimos sesenta años (Escobar, 2014). De allí derivan ordenamientos culturales, sociales y económicos que instalan un “nuevo mito colonial” (Porto Gonçalves, 2016, p. 10) atravesado por violencias epistémicas y políticas que desvalorizan determinados modos de vida y así preparan el escenario para la expulsión de las comunidades campesinas e indígenas de territorios valorizados por el capital. Dentro de esta trama de condicionamientos, la intensificación de las prácticas del extractivismo y el desplazamiento de fronteras de las zonas propiamente extractivas de los últimos años ha llevado a autoras como Verónica Gago y Sandro Mezzadra (2015) a postular una ampliación de la categoría de extractivismo para indicar la compleja trama de estas prácticas que ya no abarcan solo los procedimientos técni-

cos sobre la tierra y sus profundidades, sino también aquellas lógicas de valorización que alcanzan los contextos inmobiliarios urbanos, los territorios virtuales y las economías populares.

Las dinámicas del extractivismo conciben a los cuerpos y territorios como recursos y, así, buscan actuar, dominar y disponer de sus trayectos, vínculos y potencialidades. Sin embargo, allí encuentran diversas formas de resistencia tanto desde movimientos sociales que promueven otros modos de existencia como desde prácticas de la cultura que instalan discusiones, ensayan formas y formulan intervenciones capaces de promover disrupciones de donde puedan emergir otros órdenes, otras lógicas y otras articulaciones. Nos preguntamos, entonces, por las modalidades de diálogo que establecen las imaginaciones literarias y estéticas con estas problemáticas para observar los sentidos que emergen de sus particulares inflexiones, de las materialidades que convocan y de los vínculos o ensamblajes que promueven.

Un primer corte sobre las superficies de dominio que venimos demarcando puede articularse sobre el entramado de lógicas que anteponen los intereses del capital a las posibilidades de ocupar, de habitar, de transitar determinados recorridos urbanos. Así, desde las indagaciones sobre lo que convoca y lo que desecha el exponencial desarrollo inmobiliario de determinadas ciudades, es posible leer las valoraciones diferenciales que gravitan en torno a las reivindicaciones de territorio y observar sus implicancias en los cuerpos que conforman sus trayectos históricos. Ciert modo de volver visible los ordenamientos y dispositivos que afectan a determinados sectores se pone de manifiesto en el video-instalación *O levan-te* (2012-2014) del artista alagoano Jonathas de Andrade. Esta obra reposa la experiencia de filmar una carrera de carreros en Recife, una ciudad del nordeste brasileño que presenta un importante crecimiento urbano y donde la circulación de los carros de tracción a sangre -una superviviente forma rural de transporte de esa región del país- ha sido prohibida por ley, lo que ubica en el plano de la ilegalidad a todo un sector que conforma el cotidiano de esa metrópolis.



Figura 1. Sin título. **Autores:** Josivan Rodrigues y Ricardo Moura.

Cortesía: Galerías Vermelho, Alexander and Bonin y Continua.

¿Cómo volver posible? A partir de la justificación de una filmación, De Andrade (2012-2014) rebasa la legalidad desde la ficción y consigue los permisos municipales para que los carros vuelvan a pisar la ciudad. Provoca, entonces, un acontecimiento: una carrera de carreros. Y filma, documenta, la “Primera corrida de carros en Recife”, evento que protagonizan los carroceros que acuden invitados desde panfletos distribuidos en las ferias rurales que indicaban, junto con la fecha, el lugar y los premios, que en tal oportunidad tendría lugar la filmación de *O levante*. La difuminación de límites entre el documental y la ficción, característica de la propuesta artística de De Andrade, se instala en esta producción a partir de la articulación inicial que le permite poner en escena los modos en que la existencia del marco legal de prohibición de la circulación de los carros, en una ciudad que se considera urbana pero donde aún conviven circuitos de ruralidad, instala un manto de falsedades tolerado. En palabras de De Andrade (s/f):

na marginalidade e sob certo pacto de cinismo (...) ou seja, entende-se silenciosamente que as leis não precisam ser exatamente cumpridas, mas estão ali para lembrar quem é o verdadeiro dono da terra, e com falsa legitimidade e democracia de fachada, retirar quem incomode quando bem convier (s/n)¹.

[en la marginalidad y bajo cierto pacto de cinismo (...) O sea, se entiende silenciosamente que las leyes no necesitan ser exactamente cumplidas, mas están allí para recordar quién es el verdadero dueño de la tierra, y con falsa legitimidad y democracia de fachada, retirar a quien incomode cuando fuera conveniente]²

¹ Esta cita es extraída de la descripción de De Andrade del proyecto. Recuperada el 21 de julio de 2020 en <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-levante> Todas las demás citas de De Andrade que figuran s/n y s/f han sido recuperadas del mismo sitio web.

² Las traducciones del portugués al español que figuran entre corchetes en este artículo son propias.

1^a Corrida de Carroças do Centro do Recife



ORGANIZAÇÃO:

Peta - 8790-8887
João Lucas - 8640-5797
Jonathas - 8425-9646
Cristina - 9672-8897
Carlota - 9187-4474

Domingo,
5 de agosto
inscrição 14h
largada 15h
local: Marco Zero

PRÊMIOS

bode, porco, acessórios de montaria, distribuição de ração no final do cortejo
gravação de filme do filme O Levante

Figura 2. Sin título. Autores: Josivan Rodrigues y Ricardo Moura. Cortesía: Galerías Vermelho, Alexander and Bonin y Continua.

Desde el permiso de filmación de una obra ficcional, la propuesta de la intervención -que luego deriva en un montaje audiovisual- supone un rasgar ese entramado y traer al foco de la escena y al centro de la ciudad algunos de los recorridos y sentidos invisibilizados desde el marco legal. Con esa ruptura que se establece sobre el cotidiano de Recife y sus ordenamientos urbanos, se convoca la mirada y la escucha hacia aquellos modos de habitar el mundo enmarcados por instancias de relación, de interdependencia y de contacto entre los cuerpos: lógicas que se diferencian de las dinámicas de circulación y desarrollo que se promueven de modo hegemónico en la ciudad metropolitana.

Por su parte, el video-instalación documenta la intervención y desde allí propone una discusión sobre los modos en que las decisiones políticas, en consonancia con las lógicas de especulación inmobiliaria, no solo invisibilizan las trayectorias culturales de una región atravesada por ciertas dinámicas de la ruralidad, sino que encubren las instancias de desprotección, de vulnerabilidad y de distribución desigual de la precariedad de los seres vivientes que la habitan. En este sentido, si la legislación sobre algunos de los mecanismos de supervivencia de un sector no ofrece alternativas para el cuidado y la protección de los cuerpos, de sus trayectos y sus vínculos, sino que se reduce a la prohibición de esos cuerpos concebidos “*fora do lugar*” [fuera de lugar] (Kilomba, 2019, p. 64), la filmación de la carrera de carros puede ser leída, también, como un corte y una línea de fuga sobre los mecanismos de control que monitorean, de manera diferenciada, el desarrollo de la vida y de sus potencias.

La planificación del acontecimiento, a la vez que permite la irrupción en el cotidiano de trayectos que procuran ser invisibilizados desde la lógica del desarrollo, abre la escucha a las propias vías de expresión que emergen de la puesta en escena de esta problemática. En otras palabras, expone una discusión -y para ello vuelve visible los cuerpos, los gestos, las voces y los sonidos involucrados-, se expone a la dimensión de lo imprevisible que supone esta propuesta de intervención y es sensible, en el registro documental, al ritmo, a los modos, a las relaciones, al disfrute colectivo, a las reelaboraciones de la propia, en palabras de Andrade (s/f), a la “autonomía celebratoria” (s/n) que se reinventa desde la asunción del lugar protagónico de los cuerpos que participan en la carrera. Así, como señala el artista alagoano, “O levante passou a ser mais do atravessamento sensorial e corpóreo que só da formulação política, e o projeto ganhou

novo sentido a partir de sua própria reinvenção.” [El levante pasó a ser más del cruce sensorial y corpóreo que solo de formulación política, y el proyecto ganó nuevo sentido a partir de su propia reinvenção] (s/n). En este sentido y en el conjunto de movimientos y posiciones de los cuerpos y entre los cuerpos en las calles de Recife, la vitalidad emergente, las propias formas que toma y que propone la corrida, abre el escenario a las relecturas, reinversiones y reformulaciones del acontecimiento tanto en el momento de la carrera como en las voces posteriores que acompañan las imágenes de *O levante*.

Un artificio para volver posible y para volver sensible: el establecimiento de movilizaciones que procuran la doble posibilidad de afectar y de ser afectado, es decir, que abren la percepción, a partir de la afección, hacia modos de “atravesar y ser atravesadx” (Bardet, 2019, p. 83) por esos cuerpos que celebran la corrida por la ciudad. Así es como, en *O levante*, más que recorrer, más que circular, los cuerpos y los carros atraviesan, traspasan, *rasgan* los ordenamientos de la ciudad. Los carreros y los cascos de los caballos horadan el cemento, es decir, establecen un corte capaz de romper el cotidiano y de esa agitación, de ese desorden, de esa ruptura y de sus efectos en los cuerpos deviene la potencia de la corrida que se repone en el video.

En este entramado de planificación e imprevisibilidad, ficción y documental, el video-instalación lee el acontecimiento y elabora los sentidos que emergen de la filmación de la carrera de carreros. Así, lo que se refiere desde el título y desde las palabras que acompañan las imágenes es la posibilidad de proponer otro orden: es una sublevación, un levante. A partir del montaje, la obra mezcla secuencias, sonidos, lecturas desde la difuminación de los límites y el trastocamiento de fronteras para propiciar la multiplicidad y la apertura de sentidos que operan de manera simultánea en el evento. De este modo, si la imaginación cultural y estética tiene la capacidad de elaborar regímenes de sensibilidad, de “ser un laboratorio de los modos de ver, de percibir, de afectar los cuerpos” (Giorgi, 2014, p. 42), la obra de De Andrade interviene sobre esta problemática desde la instalación de superficies de refracción capaces de ampliar los sentidos posibles en tanto propone un camino pero no sigue un único trayecto, sino que es sensible a sus múltiples desvíos y aperturas de modo que la obra resulta de las intersecciones y el contagio recíproco de sus efectos. En el montaje audiovisual, esa posibilidad de afección puede encontrarse favorecida por el

poder que tiene la imagen de confiar “al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada” (Deleuze y Guattari, 2001, p. 177). El video-instalación *O levante* resulta, así, de las motivaciones y de los efectos de la carrera, de lo que produce y lo que se devela en el acontecimiento, en la ocupación de las calles, en el reclamo de visibilidad de cuerpos, de vínculos y de trayectorias desplazadas de los marcos de legalidad que establecen distinciones y disciplinamientos diferenciales dentro de las tramas de la ciudad.



Figura 3. Sin título. **Autores:** Josivan Rodrigues y Ricardo Moura.
Cortesía: Galerías Vermelho, Alexander and Bonin y Continua.

La atmósfera de contagios y afecciones que promueve el video involucra la articulación sonora que acompaña las imágenes y que se encuentra materializada en la voz y el canto en las escenas de un *aboiador repentista* -un cantor popular que improvisa lecturas y cantos- y por el fragmento final donde se escucha una reflexión del autor. A partir de la puesta en escena de la voz y de la versión del *repentista* es posible observar un gesto de ruptura con el monolingüismo propio de la subjetivación del hombre blanco de los sectores medios (Lazzarato, 2006) y con la mirada unilateral que indague, a partir de la corrida, sobre una problemática compleja que atraviesa de manera diferenciada a una población. Así, el tiempo, los

sonidos que se asemejan al llamado del arreo, el tono, el tema y el carácter de los versos incorporan modos de hacer, de pensar, de organizarse y de actuar que establecen relaciones de pertenencia con los cuerpos que participan de la carrera y que coexisten, en la instancia del video, con la mirada de De Andrade. En este sentido, es posible postular que la obra audiovisual presenta cierta búsqueda por una polifonía de lecturas y, de ese modo, se desplaza del gesto fundacional de la política de occidente que Marie Bardet (2019) encuentra en ese “hablar en lugar de otrxs, saber mejor que lxs gobernadxs la imagen de su vida” (p. 101).

En efecto, en la primera escena encontramos al *aboiador* que refiere, a la voz en *off* de De Andrade, el comando de una rebelión desde el establecimiento de un tiempo, un espacio y un modo de lucha, en tanto el levante tendrá lugar desde la unión indisociable del canto y el acontecimiento. Esto se observa no solo cuando indica que el Movimiento Sin Tierra se unirá a esta lucha en el momento en que el termine sus versos, sino también desde su canto, cuando señala: “Vou incendiar o tempo que a luta começa agora”, [voy a incendiar el tiempo que la lucha comienza ahora] (min 3:23). Se instala así una trama de alianzas y una inscripción del pasado en el presente, y también un vínculo entre la música y la política donde aquella tiene la capacidad de generar afecciones en la vida individual y colectiva. La articulación de estas esferas ha sido observada por los estudios de José Miguel Wisnik (2018) quien señala que “los pulsos sonoros cargan una red de significaciones políticas” (p. 177), de modo tal que las disposiciones rítmicas y sonoras tienen incidencias en las disposiciones de los sujetos para con el mundo. En líneas cercanas, desde las palabras del *aboiador* escuchamos que la ocupación de la ciudad por parte de los representantes de campo ocurre en y con los versos que están a punto de comenzar, porque el canto es una acción que precisa la lucha. Así, la acción se encuentra a la vez enmarcada y potenciada por los mecanismos de expresión que emergen desde el canto y que ponen en escena formas de significar y de construir el mundo soterradas desde las gramáticas hegemónicas.

Esto se observa también en el segundo momento que compone el video-instalación *O levante*: allí cuando las palabras del *aboiador* se transforman en canto similar a aquellos sonidos graves que conducen el ganado y, desde ese matiz de sonido, acompaña la carrera de caballos en la ciudad de Recife. El canto allí arenga la posibilidad de resistencia que se enciende en la carrera y que se lee en las imágenes, en los sonidos, en las expresiones y

en los cuerpos que recorren las calles de la ciudad nordestina. Así, a partir del montaje del video las palabras del *aboiador repentista* se vuelven canto, aliento y alimento de lucha, como dirá en más de una oportunidad: “É a luta pela vida, meu cavalo está com fome e precisa de capim” [es la lucha por la vida, mi caballo está con hambre y precisa de capín].

Los versos del cantor ponen en escena una problemática que trascasa lo humano y que se vuelve reclamo por los cuerpos vivientes pues, a partir de la mención del hambre del caballo, se refiere la cercanía del vínculo y señala una alianza en la rebelión, una “comunidad de cuidados” (Lorey, 2016, p. 100), que supone instancias de politización que atraviesan la distinción de las especies. Este punto se retoma en la expresión conjunta “*homem-bicho*” desde la que De Andrade denuncia, minutos más adelante, la situación de maltrato a la que son expuestos tanto los caballos como los carroceros. La unión hombre/animal, así, disipa las distinciones y las jerarquías para postular una lucha por la vida y por las posibilidades del hacer vivir, irreductible al formato de lo individual y movida desde el anudamiento de fuerzas (Butler, 2019) en una búsqueda por torcer una problemática que alcanza a los cuerpos rurales y que requiere de una acción política colectiva frente al orden político, económico e histórico que marca esas trayectorias en condiciones desiguales de precariedad (Butler, 2010).

En un tercer momento del video, la reflexión enérgica y acelerada de De Andrade sigue el ritmo del galope de los caballos, el ruido de los cascos sobre el cemento y los cambios veloces de ángulos y de tomas que escenifican el carácter vertiginoso de la corrida. Allí, las imágenes y las palabras oponen a la mirada enajenante y descorporeizada de arriba -aquella que, dirá el autor, planifica, decide sobre la ciudad pero que desconoce sus trayectos cotidianos- la vitalidad, la exaltación, el disfrute de esos cuerpos sobre las calles. Esta oposición recuerda el ideal moderno de la ciudad y sus vínculos con cierta concepción de los cuerpos, aquel que la colocaba como lugar de dominio de la naturaleza gracias al imperio de la razón en tanto, como señala Porto Gonçalves (2016), desde la colonización moderna “la ciudad-capital manda, así como la cabeza -capita- manda en el cuerpo” (p. 4).

En el envés de esta dinámica, podemos señalar a partir de los aportes de este autor que el video rescata aquel saber inscripto en los cuerpos, que se diferencia del *saber sobre* propio de los dispositivos de la dominación

para indagar en ese “saber material [que] es un saber del tacto, del contacto, de los sabores y los saberes, un saber-con [...] un saber ins-crito y no necesariamente es-crito” (2009, p. 132). En efecto, en la obra de Jonathas de Andrade, en esas imágenes a galope que se contraponen y se presentan como una sublevación de los cuerpos, se articulan y se inscriben modos de saber, capacidades de conocimiento y de relación con el mundo que emergen desde la experiencia de los cuerpos capaces de construir territorios marcados por cierto estar en común con otros cuerpos. En este sentido, y en diálogo con las reflexiones de Viveiros de Castro (2010), es posible postular que en *O levante* se ponen en escena valores posicionales que están en los cuerpos que participan del acontecimiento. Si desde el perspectivismo amerindio se concibe que los sujetos se encuentran constituidos por el punto de vista, y desde allí es que se vuelven manifiestos los modos de habitar y de moverse en el espacio, los intereses vitales, las fuerzas en tensión y en lucha, *O levante*, al presentar la mirada y la ocupación del espacio desde abajo, desde quienes pisan las calles, también reivindica los saberes situados y las potencias que habitan en los cuerpos colectivos en movimiento, esos cuerpos que traen consigo trayectorias soterradas por las dinámicas de desarrollo hegemónicas que rigen en el Brasil contemporáneo.

Así, frente a las actualizaciones de estos binomios que se ponen de manifiesto en el desarrollo urbano contemporáneo, esos cuerpos que en *O levante* toman la ciudad, que se mueven desde y junto con otros, transmutan el reclamo en la forma de una catarsis, de una celebración colectiva donde se reconecta con la condición de lo viviente (Rolnik, 2018) y se contagian sus efectos, tal como se lee en el ritmo y el disfrute de los cuerpos al compás del galope.



Figura 4. Sin título. **Autores:** Josivan Rodrigues y Ricardo Moura.
Cortesía: Galerías Vermelho, Alexander and Bonin y Continua.

Esa instancia de liberación y de celebración que se rescata en la corrida, esa catarsis colectiva que refiere De Andrade, podría ser cercana a aquella “alegría pese a todo”, esa instancia que Didi-Huberman (2014, p.185) retoma de Pasolini y que postula “la alegría experimentada por aquel que conoce la omnipresencia de los enfrentamientos pero que quiere encontrar en ella hasta el principio mismo del deseo, del acercamiento, del contacto” (p. 185). Una alegría recuperada en el transcurso de la carrera, otra gramática posible que atraviesa y es atravesada por los movimientos del cuerpo y que deviene herramienta y experiencia de transformación política. En palabras de De Andrade (2012-2014):

É preciso entender que a transformação política passa por uma consciência do corpo. Que a classe se estende como classe forte quando passa por uma catarse coletiva, por uma experiência de desejo, de transe, que rasgue a cidade inteira, que festeje a dissidência desse corpo coletivo através de um rasgo pela cidade (...) Que a danada da revolução, que ninguém sabe fazer e que o tempo todo a gente se refere, passa pelo desejo e a sacanagem que essa cidade sabe extraír de dentro de si própria e da sua própria sabedoria. (07:10 min.)

[Es preciso entender que la transformación política pasa por una conciencia del cuerpo. Que la clase se extiende como clase fuerte cuando pasa por una catarsis colectiva, por una experiencia de deseo, de trance, que rasgue la ciudad entera, que festeje la disidencia de ese cuerpo colectivo a través de un rasgar la ciudad (...) Que la bendita revolución, que nadie saber hacer y a la que todo el tiempo nos referimos, pasa por el deseo y la picardía que esa ciudad sabe extraer de sí misma y de su propia sabiduría.]

Una herramienta de lucha, entonces, pero también una forma de saber y de resistencia que deviene del patrimonio de los gestos, de los modos, del disfrute, de los vínculos entre los cuerpos y de las relaciones con el territorio.

El movimiento de los cuerpos y la articulación colectiva confluyen en una celebración marcada por el goce que acompaña esa acción transfigadora que es capaz de proponer una arquitectura otra sobre la ciudad. En la posibilidad de atravesar y de que Recife sea atravesada, afectada por los carreros, los ecos de ruralidad *rasgan* la ciudad y perforan el cemento en una manifestación energética y espontánea que instala el ruido y el reclamo y, con ellos, un tiempo y un espacio otro, una posibilidad de tejer mundos en común, otras reinversiones de comunidad. En este sentido y en el rodeo sobre el poder regulatorio biopolítico que postula la experiencia de *O levante*, a partir de las reflexiones de Suely Rolnik (2019) es posible observar las reappropriaciones de los saberes del cuerpo en instancias micro-políticas de creación colectiva donde los afectos, el ritmo, el lenguaje, la imaginación y el deseo inscriben territorios capaces de disputar sentidos a los órdenes instituidos.

Desestabilizar los cimientos

*Eu determino que termine aqui e agora
Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo
Determino que termine em nós e desate
E que amanhã, que amanhã possa ser diferente pra elas
Que tenham outros problemas e encontrem novas soluções
E que eu possa viver nelas, através delas e em suas memórias*

Linn da Quebrada, “Oração”

Las búsquedas por trastocar los órdenes hegemónicos que rigen sobre lo viviente pueden abordar las reivindicaciones de territorio y tomar la ciudad como escenario o pueden encontrar otras modulaciones y sumergirse en el propio cuerpo como campo de lucha. Esto es precisamente lo que puede observarse en el documental *Bixa travesty* (2019) dirigido por Kiko Goifman y Claudia Priscilla. En esta producción audiovisual, el cuerpo deviene territorio de exploración donde se dirimen posibilidades, donde se exponen indagaciones capaces de promover constantes reformulaciones y, así, propiciar desestabilizaciones de las normativas heteropatriarcales que rigen sobre los modos de nombrar y de concebir los cuerpos, sus potencias y sus vínculos.

Bixa travesty pone en escena algunos de los trayectos, búsquedas, vínculos y memorias de Linn da Quebrada, una artista trans proveniente de los suburbios de São Paulo. A la vez, visibiliza el carácter colaborativo y de alianzas³ de un movimiento mayor de jóvenes que pugnan su lugar de representatividad y que procuran establecer posicionamientos políticos desde el propio cuerpo, en instancias que van desde la visibilidad de la experiencia trans a las dinámicas de resistencia, a las búsquedas de empo-

³ En este sentido, cabe mencionar que el documental pone en escena encuentros con otras artistas que están problematizando los discursos hegemónicos desde otros posibles vínculos entre cuerpos, trayectos y afectos. Así, observamos escenas donde aparece la cantante Liniker una artista cuyas indagaciones se inscriben dentro de una nueva música negra de Brasil, la “MPB” que en este caso añade sentidos a la “música popular brasileña” en tanto es reappropriada para referir “música preta brasileña” y así construye un espacio, un sonido y una voz, la de una persona trans con influencias de la diáspora africana dentro de su trayectoria. Desde allí, propone una resistencia negra y disidente a partir de la postulación de modos de visibilidad y de escucha performática mediante mecanismos donde la afectividad y la fragilidad adquieren relevancia política.

deramiento y a las posibilidades de establecer movimientos de transformación dentro de la cultura brasileña⁴.

Dentro de este entramado, la artista/performer Linn da Quebrada define su trabajo artístico en términos de “fricción” (2018, s/n), de *freak som*, una búsqueda que supone la articulación de procesos creativos y biográficos, para promover indagaciones que friccionen la memoria, la autobiografía y la reinención en la pugna por la constitución de nuevos imaginarios y de narrativas sensibles a la invención de cuerpos que se sustraigan a los ordenamientos y al lenguaje heteronormativos. Así, formula un trabajo de exploración sobre las posibilidades del nombrar enlazado a la construcción de otros posibles para la existencia, como se observa en el primer álbum musical, titulado *Pajubá* (2017), nombre del dialecto adoptado por las comunidades trans para establecer tramas de cuidado y que deviene de la fusión de términos de la lengua portuguesa y de los grupos étnico-lingüísticos *nagô* e *iorubá*; es decir, el disco musical recupera, desde el propio título, experiencias y trayectos comunes de lucha que se materializan en ese desvío de la lengua normativa.

Esta articulación que emerge a partir de entramados de cuidados promueve tanto formas de resistencia como de existencia, en tanto supone la conformación de un instrumento lingüístico y cultural capaz de burlar las normas de género y de sexualidad a partir de la articulación singular de sonidos y sentidos que habilitan otras formas de expresión y de comunicación. Así, la incorporación de otras voces e incluso otro vocabulario permite poner en escena la construcción de ciertas dinámicas de supervivencia de sectores que se encuentran más amenazados por las normas hegemónicas y heteropatriarcales y, así, señalar algunas de las tramas que se tejen para volver posible la vida. A partir de estos trayectos, podemos señalar que se configuran dinámicas de “r-existencia” (Porto Goncalves, 2016, p.8), en tanto se exploran formas que trascienden los mecanismos de defensa de la amenaza para incorporar la reinención que emerge de las experiencias y las circunstancias que atraviesan, sentidos que se materializan en los cuerpos y en las lenguas que transmutan.

Las intervenciones artísticas de Linn da Quebrada, problematizan las construcciones de género binarias desde la propia corporalidad, que se

⁴ Sería posible nombrar dentro de este espacio la denominada *geração tombamento* (generación del vuelco), compuesta por jóvenes que combaten los prejuicios raciales desde una búsqueda estética y política que abarca las redes sociales, la moda, el arte y la música; la artista pop drag Pablo Vittar, la cantante Liniker, entre otros.

vuelve terreno de exploración sobre sus potencialidades y multiplicidades. Allí, el cuerpo-territorio se devela como trama en continua construcción, abierta a las articulaciones, a las reinversiones que habiliten modos de existencia no solo posibles, sino también deseables. En este sentido, el documental *Bixa travesty* constituye una instancia más de indagación ya que Linn da Quebrada, además de ser la protagonista, participa como guionista y agente. La producción audiovisual, este modo, traza trayectos de diálogo, pone en escena algunas de las continuidades y derivas de una vida en obras y de las obras de una vida, de sus tramas de afectos y de lucha dentro de la cultura brasileña contemporánea.

En efecto, *Bixa travesty* devela un trabajo de decodificación de las violencias que entrama la heteronormatividad, así como aborda ciertos momentos de exploración y experimentación sobre las posibilidades y derivas de las propias corporalidades. En los primeros minutos de la producción audiovisual, la señal luminosa que apunta la protagonista señala demarcaciones de posibles rumbos, algunos de los cuales se abordan en las escenas siguientes, en el registro de una presentación donde Linn da Quebrada se encuentra acompañada de la artista Jup do Bairro, y desde una estética cercana al *punk*, se vale de un guante metálico que habría pertenecido al cantante y actor Ney Matogrosso en los años setenta. Este elemento funciona, sugerimos, como instancia de fricción en tanto articula el plano creativo con el registro documental y permite establecer una inscripción en las rupturas sobre los paradigmas de género, sexualidad y *performance* inauguradas por el integrante de “Secos & Molhados”. A la vez, desde el juego que se establece en torno a la pérdida de ese objeto, pone en escena las particulares desestabilizaciones, los propios trayectos, las singulares reinversiones.

A partir de recorridos que visitan y recrean algunas de las búsquedas e indagaciones de Linn da Quebrada, el documental se distancia del trayecto cronológico y de la lógica lineal que conduzca a estabilizaciones o instancias resolutivas; antes bien, presenta las múltiples aristas en que se aborda la disputa por los sentidos desde un cuestionamiento constante de la hegemonía de las voces masculinas y de sus dispositivos de dominio sobre los espacios de lo femenino. Esta pugna que se pone de manifiesto en *Bixa travesty*, se dirime en el campo de la lengua y de los cuerpos que se vuelven armas de guerra contra las tácticas de opresión patriarcales y

heteronormativas que se han cernido sobre las voces, las experiencias y los cuerpos femeninos y feminizados.

En este sentido, en la canción “*Bixa preta*”, una de las composiciones musicales que se recuperan en el documental a partir de filmaciones de presentaciones en vivo (minuto 1:07:06), expone desde las primeras líneas la reivindicación de los vínculos, trayectos y lugares de enunciación que se vuelven instancias de empoderamiento a partir de miradas enmarcadas en experiencias diferenciales que erigen su voz frente a la reclusión, la invisibilización y la discriminación. Si poner el lente en el lugar de habla y en los saberes históricamente silenciados supone, como ha señalado Djamil Ribeiro (2017), no solo la posibilidad de construir discursos contrahegemónicos sino también de partir de otras referencias y geografías a las que impone el régimen discursivo dominante, en *Bixa travesty* la puesta en escena de un trabajo discursivo y corporal sobre el que se trama la existencia se vuelve arma de lucha. Así, en el estribillo de “*Bixa preta*”, a partir de la frase “*Bixa pre (trá... trá... trá, trá*”, el sonido del disparo acompañado del gesto manual del arma, articula la resonancia de la palabra “*preta*” con la introducción del prefijo de la palabra “*travesty*” instalando aperturas de sentidos dentro de un escenario de disputa por las posibilidades de existencia. En este gesto, como ha señalado Gabriel Giorgi (2019), Linn da Quebrada se distancia de aquella seña de Bolsonaro, que en su emulación de la posesión de las armas demarca la jerarquía, la distancia, el dominio masculino y blanco, en tanto aquí no se trata de un límite, sino de un comienzo: “El gesto como apertura de un canal para la voz, para las palabras y para el cuerpo: para hacer lugar a un mundo” (s/n).

Un mundo que será posible, agregamos, desde la articulación de momentos de confrontación de los mecanismos de violencia pues, como ha observado Jota Mombaça (2017), frente al bombardeo de imágenes y narrativas de violencia llevadas a cabo por hombres cis que tornan imaginable y plausible el monopolio de la distribución de la violencia desde esa posición, “a simples evocação de outras formas de violência tem já um efeito disruptivo sobre essa gramática que visa garantir a estabilidade da representação da violência masculina a partir de um paralelo negativo com as posições afeminadas” (p. 12) [la simple evocación de otras formas de violencia tiene un efecto disruptivo sobre esa gramática que procura garantizar la estabilidad de la representación de la violencia masculina como el polo opuesto a las posturas afeminadas]. Una asunción del lugar

de lucha, a partir de la reelaboración de las formas posibles de nombrar, de percibir y de experimentar, un gesto de apertura que aúna, desde el lenguaje y desde el cuerpo, la confrontación, la exploración y el autocuidado.

En efecto, el recorrido del documental presenta una militancia cotidiana de las potencialidades del cuerpo que se devela en términos de territorio afectivo y político. Linn da Quebrada reconoce, incluso desde el nombre, la inscripción en un lugar periférico de la ciudad de São Paulo; pero, a la vez, concibe su propio cuerpo como territorio geográfico y político y, entonces, explora movimientos de desestabilización de los cimientos patriarcales y heteronormativos: fabrica, desarma, escarba, descomponer y rearma, indaga en los pliegues para promover otras articulaciones, siempre provisionales, siempre con la posibilidad de volver a trazar otros modos de habitar el mundo en y desde el cuerpo. En este sentido, si los dispositivos de poder moldean la superficie de los cuerpos y de los mundos y, sin embargo, es posible producir otras impresiones en la superficie del espacio social en tanto, como se ha demostrado desde los movimientos *queer* “los cuerpos toman nuevas formas a través del goce de lo que o de quien ha sido prohibido” (Ahmed, 2015, p. 254), a partir de *Bixa travesty* observamos que esa flexibilidad que pone en escena la artista paulista, esa apertura a la fluidez, al disfrute y al goce, puede develarse como herramienta para sustraerse y dar batalla a los mecanismos de opresión que se ciernen sobre las posibilidades materiales de la vida.

Las exploraciones que propone Linn da Quebrada se desmarcan de todo dispositivo que busque estabilizar categorías identitarias a partir de constantes y diversos modos de afirmación de otras posibilidades de cuerpos y de mundos. Esta apuesta de la artista/performer paulista supone un modo de disputar potencialidades y de promover territorios susceptibles de establecer temblores, resquebrajamientos sobre las superficies que procuran aplacar, definir y dividir sus trayectos. Sus búsquedas, así, se develan en términos de exploraciones que otorgan sentidos y posibilidades a la existencia incluso, o sobre todo, en los momentos de enfermedad. Esto se observa de manera exponencial en los registros de la internación en el hospital en momentos de lucha contra el cáncer, cuando tanto desde los interrogantes como desde las experimentaciones sensoriales en sus labios y sus genitales, no solo se eluden las lógicas disciplinarias que rigen en esas instituciones, sino que se develan ciertos saberes del cuerpo que emergen de esas instancias de fragilidad y de supervivencia.

A partir de los trayectos de Linn da Quebrada que presenta el documental *Bixa travesty*, por consiguiente, podemos leer una particular modulación de las luchas que se ciernen contra los modos de poder y de sujeción sobre la vida y lo viviente. Se trataría aquí de una pugna donde la creación cotidiana de modos de vida diferentes de los dispositivos dominantes procura sustraerse de las dinámicas de cosificación y de destrucción propias del extractivismo en su sentido ampliado y complejizado que, en procura de extraer beneficios, dirige sus dispositivos también a la esfera micro-política, al formateo de la subjetividad y a la expropiación de las fuerzas del inconsciente y sus entramados libidinales del cuerpo y la sexualidad (Rolnik, 2019). Frente a esa política que, a la vez que abandona y limita las posibilidades de vida, transforma las experiencias y las existencias en diagnósticos y objetos y así coopta las producciones autónomas para su beneficio, las indagaciones de la protagonista del documental promueven un trabajo arqueológico de desmonte de las coordenadas de expropiación y de dominio a partir de la introducción de diferencias, rupturas y constantes modificaciones tanto en las exploraciones como en los trayectos. Hacia el final de la obra audiovisual, Linn da Quebrada señala:

eu vou me continuar transtornando, me movimentando e me tornando tantas outras que já serei o transtorno para suas teses, eu serei o transtorno para os termos que vocês criaram. Por que desculpas, continuamos em obras, vou continuar em obras durante muito tempo. (Mab y Goifman, 2018)

[seguiré trastornándome, moviéndome y convirtiéndome en tantas otras, que ya seré el trastorno mismo para sus tesis. Seré el trastorno a los términos que ustedes crearon. Perdón, seguimos en obras. Seguiré en obras por mucho tiempo.]

El cuerpo y sus trayectos, los vínculos que se tejen desde la precariedad y en la intimidad en alianza y en red de afectos con otros cuerpos devienen, en los recorridos que repone *Bixa travesty*, territorios políticos, simbólicos y afectivos; armas de lucha en la batalla por los modos de circulación del deseo, por los sentidos, por las posibilidades de existencia.

Escarbar la tierra

Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*

El cuerpo puede ser pensado en términos de campo de batalla en tanto ha sido concebido como territorio de conquista, tal como han observado los estudios de los feminismos que indagan en las articulaciones de los modos de explotación colonial y heteropatriarcal para postular la analogía entre mujeres y colonias en tanto territorios de saqueo y de violencia. A partir de allí, y desde las indagaciones sobre los modos de relacionamiento que promueven otras formas a la noción de propiedad individual de la modernidad neoliberal, es que toma fuerza la imagen-concepto de cuerpo-territorio, justamente para poner el foco en la indisociabilidad e interdependencia de ese campo de fuerzas donde se vuelve posible la vida. En este sentido, el cuerpo en tanto territorio deviene una constelación de “afectos, recursos y posibilidades que no son individuales, sino que se singularizan porque pasan por el cuerpo de cada quien en la medida que cada cuerpo nunca solo uno, sino siempre con otr*s, y con otras fuerzas también no-humanas” (Gago, 2019, p. 97).

Un modo de entramar los cuerpos y territorios como superficies donde se tensionan las relaciones de poder se teje en la novela *Desesterro* (2015) de Sheyla Smanioto. Esta obra materializa las violencias domésticas, sexuales, simbólicas y políticas en los cuerpos de cuatro generaciones de mujeres en un Brasil marcado por el hambre, la violencia y la sequía. Entre el nordeste y una favela paulista, la novela construye territorialidades afectivas y estéticas desde una composición de múltiples sedimentos donde se promueve un trabajo de excavación sobre aquello que ha sido devorado: sobre los sentidos, las voces y los relatos históricamente soterrados para develar sus resistencias, reformulaciones y supervivencias.

En sus primeras páginas la novela presenta la escena de una espera, un detenimiento en el tiempo para que se recree, a partir de la fotografía, algo que en su momento no pudo tener lugar: el retrato de bautismo en un tiempo ya perdido. Esta espera para lograr la anhelada composición

de una escena familiar abre, por su parte, las posibilidades de la mirada: proporciona el tiempo para que el *tercer ojo* del fotógrafo encuentre, en esos rostros, las marcas de trayectos pasados y de tiempos por venir: “Se você olhar direitinho vai ver na pele de Fátima borra de café, se você olhar direitinho vai ver na pele dela o que o futuro guarda para você. No que pasado guardou para ela” [si miras directo vas a ver en la piel de Fátima borra de café, si miras directo vas a ver en su piel lo que el futuro guarda para ti. Lo que el pasado guardó para ella] (Smanioto, 2015, p. 18). Una espera que permite la emergencia de memorias y saberes distanciados de los dispositivos modernos y un enredo de la concepción lineal del tiempo que desbarata toda concepción de progreso, en tanto perpetúa las marcas del hambre, la opresión, los miedos y la sequía que tallan, de manera diferenciada, cuerpos y trayectos.

A partir de esta primera lectura desde la situación de la fotografía, la novela abre sentidos hacia las múltiples formas de violencia sobre los cuerpos-territorios que dejan huellas y definen o condicionan los trayectos de las cuatro generaciones de Mariás que pueblan el relato. Asimismo, la apertura hacia otros modos de percibir, ya sugeridos en la mención de lectura de la borra de café, se conjuga en *Desesterro* (2015) con el señalamiento de modos de conocimiento sensibles a los vínculos con los animales, a las memorias, los delirios y la lectura de los sueños, así como a los saberes y temporalidades que esconde y devela la tierra.

Este trastocamiento de los modos hegemónicos y la apertura a otras formas de nombrar y narrar puede observarse desde el propio título de la novela en tanto a partir del neologismo *desesterro* se conjuga un trabajo sobre las posibilidades del lenguaje que permite encontrar sentidos a partir del ensamblaje de los términos *destierro* y *desentierro*. Y con este gesto, inaugurar una indagación sobre la lengua y sobre los sedimentos, una excavación sobre los trayectos soterrados desde la postulación de términos que busquen dar cuenta de las violencias silenciadas.

En este escarbar que instala la novela, la tierra irá develando las distintas articulaciones que permiten concebirla como superficie de afectos, trayectos y memorias. Si, como señala David Lapoujade (2017), alrededor de la pregunta por la tierra y por los modos de ocuparla se traman las reivindicaciones de territorio y se conforman superficies de disputa, podemos observar que en la novela se ponen en escena diferentes valoraciones que determinan los vínculos entre cuerpos y territorios y que develan

disímiles construcciones de la existencia. Así, desde la mirada de las generaciones de mujeres que protagonizan la novela, la tierra en el noreste brasileño tiene una agencia, una capacidad de acción, como señala una de las definiciones que se intercalan en el relato: “Terra é: um bicho que come gente” [Tierra es: un bicho que come gente] (Smanioto, 2015, p. 31). Asimismo, se configura como superficie de saberes y designios, de absorción, de testimonio y de desenmascaramiento, en palabras de la abuela Penha: “a terra devora tudo, até o fome da gente, mas a terra não guarda tudo [...] Se é segredo, ela vomita” [la tierra devora todo, hasta el hambre de la gente, mas la tierra no guarda todo [...] si es secreto, ella vomita] (p. 38). Para otra de las mujeres que pueblan el relato, Vilabohina, encarnación de la tierra seca del norte de Brasil, es sinónimo de expulsión, incluso de los muertos, y São Paulo, epítome de oportunidad, una tierra otra para poder construir, desde allí, otros trayectos.

La novela recupera de este modo el entramado de migraciones internas que demarcan la historia brasileña y que gravitan en la búsqueda de mejores oportunidades para la existencia, a la vez que devela las limitaciones de esas proyecciones al reproducirse las dinámicas de vulnerabilidad, violencia y opresión sobre determinados trayectos. Y en el mismo movimiento, abre la percepción hacia otros posibles vínculos con la tierra, otras configuraciones atravesadas por representaciones y procesos de subjetivación diferentes que construyen territorialidades enmarcadas por diferentes modos de estar en el mundo (Deleuze y Guattari, 2015). Estas diferenciaciones se ponen en escena a partir de la mirada de María de Fátima hacia los trabajadores que cavan en la periferia de la ciudad cosmopolita:

para os escavadores não interessa isso que a terra guarda, sua maneira de contar história, para eles não interessa a terra que como a mulher-gorila senta e diz: transforma. A história carece doer, o corpo da gente entende, isso pra eles não importa. (Smanioto, 2015, p.133)

[a los excavadores no les interesa eso que la tierra guarda, su manera de contar historia, a ellos no les interesa la tierra que como la mujer-gorila se sienta y dice: transforma. La historia necesita doler, nuestro cuerpo entiende, eso a ellos no les importa.]

En São Paulo, los hombres excavan sin cuidado, sin conocimiento; la tierra es maltratada y los perros y María Fátima, atravesados por otros

vínculos, se incomodan, ladran, salivan. De este modo, la distancia de los hombres con la tierra, esa ajenidad a sus tiempos, a sus saberes, a sus sentidos es la contracara de los sistemas de referencia, de las conexiones de experiencias y saberes que pone de manifiesto la novela y que enlaza cuerpos y territorios para plantear otras lógicas a las relaciones estructurales de dominación propiciadas desde las actualizaciones del desarrollo moderno.

En efecto, la novela desmonta la matriz colonial de dominio sobre la naturaleza, así como sus lógicas de separación entre lo humano y lo no humano a partir de una alianza de sentidos y saberes entre cuerpos y territorios que puede ser leída desde ciertas propuestas del feminismo que encuentran, en la conformación de estas redes, la posibilidad de la lucha por las condiciones de la existencia. En este sentido, y retomando las indagaciones de Verónica Gago (2019) sobre las prácticas de despatriarcalización y descolonización de cuerpos y territorios ligadas a la conformación de materialidades extensas de afectos, saberes, trayectos y memorias, es posible leer en la novela la construcción de territorios estéticos y afectivos desde una interrelación donde los cuerpos-territorios adquieren un vínculo de carácter visceral. Desde ese entramado, emergen herencias de violencias, violaciones y despojos, capturas, explotaciones y depredaciones que invocan las pugnas de memorias de migrancias que precisan ser narradas pues “migrar é: ir embora e ainda assim ficar” [migrar es: irse y sin embargo quedarse] (Smanioto, 2015, p. 138). En esa otra posibilidad de interrelación, *Desesterro* (2015) teje, desde y entre las capas de historias, diversas territorialidades de sentidos, diferentes modos de significar el mundo.

Las regularidades en las trayectorias de opresión parecieran reproducirse junto con la repetición del nombre en las cuatro generaciones de Mariás que han sufrido múltiples violencias en sus cuerpos. Sin embargo, al escarbar en ese entramado de Mariás también se introducen deslizamientos a partir de incorporaciones, desdoblamientos, metamorfosis que enredan los sentidos y los trayectos:

Ninguém nem pensa a menina nem pensa ela vê o corpo de Fátima ela mastiga, conhece o gosto, conhece no engasgo, mastiga os destinos, mastiga os calos, anda, menina, é o único jeito de você virar gorila, anda, menina, mastiga. Ela menina menina menina mastiga mastiga mastiga e lambe os beiços e lambe o chão quando termina. Pega a bolsa de Fátima, os documentos, pega as orelhas de Fátima, esconde os ossos, as unhas,

deixa Scarlett na porta da vó, deixa a vó e Scarlett sozinhas. Já não é mais a menina. (p. 180)

[Nadie piensa la niña no piensa ella ve el cuerpo de Fátima ella mastica, conoce el gusto, conoce el atragantamiento, mastica los destinos, mastica los callos, anda, niña, es el único modo de virar gorila, anda, niña, mastica. Ella niña niña niña mastica mastica y lame los labios y lame el suelo cuando termina. Agarra la bolsa de Fátima, los documentos, agarra las orejas de Fátima, esconde los huesos, las uñas, deja a Scarlett en la puerta de la abuela, deja a la abuela y a Scarlett solas. Ya no es más la niña.]

A partir de la incorporación de la hermana fallecida se produce una particular transformación y continuación de los trayectos que de algún modo brinda otros matices a las reflexiones sobre la antropofagia formuladas por Viveiros de Castro (2002), en tanto la alteridad que se ingiere y se vuelve cuerpo se encuentra enmarcada por el vínculo familiar y es desde allí que se abre la prolongación de la vida y la posibilidad de devenir otra en la novela. Desde estas lógicas viscerales, la “*menina*” lleva adelante el proyecto de fuga de su hermana, María de Fátima, fallecida a causa de los golpes de su pareja. Y a partir del particular vínculo que se genera entre cuerpos que luchan por la existencia, es posible postular que la novela, así como la tierra, incorpora voces, cuerpos, marcas, memorias y proyectos para devolver, y para volverse, otras posibilidades de sentido.

Estas aperturas se potencian en *Desesterro* con un trabajo de desterritorialización de la lengua (Deleuze y Guattari, 1990) que se traza desde los desplazamientos y que amplía los sentidos lexicales y expresivos, a la vez que propone otras gramáticas y otra sintaxis. Estas marcas y este ordenamiento otro de la escritura, junto con las definiciones que funcionan a modo de clave de lectura y con la incorporación de las dimensiones del sueño, de la locura y del delirio, instalan anudamientos políticos y estéticos capaces de poner en escena tanto determinadas problemáticas como sus construcciones de sentido. Si, como señala Sheyla Smanioto (2020), la desautomatización supone un trabajo poético y político con la lengua, la fuerte presencia de la oralidad, las ausencias de signos de puntuación, las interpelaciones y los desordenamientos del discurso promueven una desautomatización de la lengua que resulta en una narración capaz de excavar sobre los propios cimientos del lenguaje normativo para abrir surcos desde donde sea posible la emergencia de otras gramáticas, de otros sentidos estéticos y sensibles.

En contrapartida, las dinámicas del régimen discursivo dominante se ponen en escena en la novela a partir de la privación de la palabra y el silenciamiento de las voces, de los cuerpos y de los deseos de las mujeres, como se observa de manera paradigmática en el monólogo de Tonho luego del estupro que comete contra María Fátima. Allí, se pone de manifiesto la imposición unilateral del discurso de quien se coloca en el lugar de víctima a partir de la atribución al personaje femenino de la responsabilidad de la violencia sexual, una instancia que será repetida en el estupro colectivo cometido hacia Maria Penha, quien representa la primera generación de las mujeres protagonistas del relato.

Ese monopolio de la voz de los sujetos dominantes es lo que se pone en crisis en esta obra a través de un trabajo de resistencia en la lengua (Didi-Huberman, 2014b) que promueve desestabilizaciones de las grandes narrativas occidentales basadas en las hegemonías del discurso monocorde. En este sentido, las indagaciones estéticas de la novela instalan la pregunta por las construcciones de cuerpos y por las territorialidades afectivas que pueden emerger de las diversas capas soterradas por los discursos dominantes. A modo de contrapunto, las alianzas, los miedos y las memorias construyen, desde diversas voces, saberes y estados de la conciencia, una sintaxis otra, un “devenir-otro de la lengua” (Deleuze, 1996, p. 5) que *delira*, en tanto se sale de los surcos, de las marcas establecidas, y a partir de allí construye otras expresiones que convocan otros contenidos, otras superficies que tejen otras posibilidades de vida. El trabajo de excavación sobre los propios cimientos del lenguaje y la organización de un discurso capaz de contrariar el carácter normativo y hegemónico del habla y del orden de las mayorías favorece, así, la conformación de una territorialidad desde la constitución de hablas menores, de sentidos y saberes históricamente marginalizados y silenciados, e instala, desde esa trama, una discusión sobre los otros modos posibles de significar el mundo.

Germinar mundos posibles

De las múltiples posibilidades de lectura que habilitan las obras propuestas, ajustamos el lente en las potencialidades de los cuerpos y en las conformaciones de territorios a partir de un análisis de los movimientos de desestabilización de los cimientos sobre los que descansa la idea de desarrollo y sus ordenamientos sobre la vida desde la modernidad. En el

trayecto propuesto, estas lógicas de remoción articulan otras gramáticas y otros sentidos, y se ensamblan en un decir-vivir que se manifiesta en el sonido y el disfrute de los cuerpos en *Olevante*, en las exploraciones y reinversiones sobre la superficie del cuerpo como territorio en *Bixa travesty*, y en la búsqueda de una lengua sensible a los saberes y memorias que ingiere y que devuelve la tierra en la novela *Desesterro*.

Desde el recorrido sobre estas obras, podemos proponer que ciertas indagaciones literarias y estéticas brasileñas contemporáneas escarban sobre las dinámicas y los mecanismos de opresión y de violencia que se ciernen sobre los cuerpos y los territorios y, desde allí, construyen territorialidades enmarcadas en anudamientos estéticos y políticos que articulan zonas de sentido desde posibles formas de concebir las instancias de interdependencia de la vida, posibles modos de habitar y de narrar el mundo. Así, desde la reapropiación de saberes y deseos que promueven las experiencias de resistencia de quienes han sufrido la explotación y la opresión del capitalismo, el patriarcado y el colonialismo (Sousa Santos, 2018, p. 28), formulan un trabajo sobre y desde terrenos movedizos capaces de corroer posiciones, linealidades, normativas, univocidades e instalan reflexiones críticas desde exploraciones estéticas que indagan sobre los modos de representar, sobre los vínculos y las voces que construyen los relatos que nos narran. Se develan, así, trabajos micropolíticos subterráneos que conforman modos de ver y de narrar sensibles a la germinación de posibilidades de mundo capaces de sustraerse, de promover líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 2015) sobre las actualizaciones de las lógicas de dominio modernas que se ciernen sobre lo viviente.

Finalmente, a partir de estas lecturas, podemos postular que de las resonancias que se tejen entre cuerpos y territorios emerge una potencia política que resulta de la acción conjunta y de la reapropiación deseante de subjetividades abiertas a las posibilidades de descolonización de los ordenamientos que rigen de manera diferenciada sobre la población. Si, como señala Suely Rolnik (2019), en el mundo contemporáneo las prácticas del extractivismo llegan hasta las esferas del inconsciente, y desde la expropiación de la potencia de creación de nuevas formas es que el régimen neoliberal extrae su fuerza económica, cultural y subjetiva, estas obras indagan sobre ciertas estrategias de insurrección que se traman desde el suelo, desde las fuerzas de memorias, trayectos y saberes que emergen como otras posibilidades de vida. Desde una atención a las apropiaciones

y a las conquistas del lenguaje y a los saberes que se tejen desde/entre los cuerpos, estas obras develan las supervivencias de heridas pasadas y presentes que se articulan en tramas y formas de lucha contemporáneas y que contribuyen a proyectar en “el pueblo que falta, el gesto que sobrevive y la comunidad que viene” (Didi-Huberman, 2014b, p. 220). En este sentido, desde los vínculos que promueven las obras es posible pensar en los modos en que se conforman instancias capaces de proteger la vida, en las construcciones de territorios relacionales donde se tejen redes de cuidado entre los diversos modos de existencia y desde cuyas resonancias y afectos se promuevan aperturas hacia nuevos modos de estar estar juntxs, hacia posibles experiencias de comunidad.

Referencias bibliográficas

- Acosta, A. (25 de julio de 2012). Extractivismo y neoextractivismo. Dos caras de la misma maldición. *Eco*. En línea en: http://www.eco-portal.net/Temas_Especiales/Mineria/Extractivismo_y_neoextractivismo_dos_caras_de_la_misma_maldicion. Consultado en septiembre de 2020.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Distrito Federal: Círculo interior.
- Bardet, M. (2019). Hacer mundos con gestos. *El cultivo de los gestos* (pp.83-111). Buenos Aires: Cactus.
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós
- De Andrade, J. (Director). (2012-2014). *O levante* [video-instalación]. En línea en: <https://vimeo.com/65520255>
- Deleuze, G. (1996). La literatura y la vida. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1996). *Kafka. Por una literatura menor*. Distrito Federal: Era.
- (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Pre-textos.
- (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2014a). Volver sensible/hacer sensible. En A. Badiou (et. al.) *¿Qué es un pueblo?* (pp. 69-100). Buenos Aires: Eterna cadencia.
- (2014b). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Gago, V. y Mezzadra, S. (2015). Para una crítica de las operaciones del capital. *Nueva sociedad*, 255, 38-52. En línea en: <http://economiainternacional.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/84/2018/08/Gago-y-Mezzadra-2015.pdf> Consultado en diciembre de 2020.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- (2019). Nueva introducción a la vida no fascista. *Kilómetro 111*, 14-15, s/n. En línea en: <http://kilometro111cine.com.ar/nueva-introduccion-a-la-vida-no-fascista-las-pedagogias-de-bixa-travesty/>. Consultado en diciembre de 2020.

- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas.* Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Goifman, K., Priscila, C. (directores). (2018). *Bixa Travesty* [documental]. Brasil: Paleotv.
- Grosfoguel, R. (2016). Del ‘extractivismo epistémico’ al ‘extractivismo epistémico’ y ‘extractivismo ontológico’. *Tábula Rasa*, 24, 123-143. En línea en: <https://doi.org/10.25058/20112742.60> Consultado en marzo de 2021.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo.* Madrid: Traficantes de sueños.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantaçāo.* Rio de Janeiro: Cobogó.
- Lapoujade, D. (2017). *Deleuze. Los movimientos aberrantes.* Buenos Aires: Cactus.
- Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento.* Buenos Aires: Tinta limón.
- Lorey, Isabell. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad.* Madrid: Traficantes de sueños.
- Mab, E., Goifman, K (productores) y Goifman, K., Priscila, C. (directores) (2018). *Bixa Travesty* [documental]. Brasil: Paleotv.
- Mombaça, J. (2017). Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! Publicación comisionada por la Fundación Bienal de São Paulo, 32º Bienal de São Paulo – Incerteza viva. En línea en: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic_a_o_da_vi. Consultado en septiembre de 2020.
- Pereira, L. (Linn da Quebrada). (2017). *Pajubá* [álbum]. São Paulo: Sentidos produções.

- (12 de abril de 2018). El cuerpo, un arma de cambio. Entrevisa a Linn da Quebrada. *MásPormás*. En línea en: <https://www.maspmas.com/ciudad/entrevista-a-linn-da-quebrada/>. Consultado en julio de 2020.
- Porto Gonçalves, C. (2002). Da geografia ás geo-grafías: um mundo em busca de novas territorialidades. En Ceceña y Sader (Eds.) *La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial* (pp. 217-256) Buenos Aires: CLACSO.
- (2009). De saberes y de territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana. *Polis*, 8 (22), pp. 121-136. En línea en: <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/625/1163>. Consultado en noviembre de 2020.
- (2016). Lucha por la tierra. Ruptura metabólica y reappropriación social de la naturaleza. *Polis*, 15 (45), (s/n). En línea en: <http://journals.openedition.org/polis/12168>. Consultado en octubre de 2020.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 285-327). Buenos Aires: CLACSO.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta limón.
- (8 de mayo de 2018). ¿Cómo hacernos un cuerpo? Entrevista con Suely Rolnik //Marie Bardet. *Lobo suelto*. Recuperado de <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-sue-ly-rolnik-marie-bardet/>. Consultado en diciembre de 2020.

- Santos, M. (2005). O retorno do território. En *Osal, Observatorio Social de América Latina*, 6 (16), 225-261. En línea en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110312110406/32Santo.pdf>
- Smanioto, S. (2015). *Desesterro*. Rio de Janeiro: Record.
- (10 de junio 2016). 10 perguntas inéditas para Sheyla Smanioto. *Listas literárias*. [mensaje en un blog]. En línea en: <http://www.listasliterarias.com/2016/06/10-perguntas-ineditas-para-sheyla.html>. Consultado en noviembre de 2020.
- Sousa Santos, B. (2018). Introducción a las epistemologías del sur. En Meñeses, M. y Bidaseca, K. (Coords.) *Epistemologías del sur* (pp. 25-61). Buenos Aires: CLACSO/Coimbra.
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del extractivismo en América Latina*. Costa Rica: UCR.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac y Naify.
- (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- (5 de mayo de 2017). *Os involuntários da pátria* [Presentación]. Coloquio “Questões indígenas: ecología, terra e saberes amerindios”, Lisboa, Portugal. <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno65/>. Consultado en julio de 2020.
- Wisnik, J. (2018). *Música popular brasileña y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.



Cuerpos y territorios en trance: notas sobre la literatura latinoamericana contemporánea

Cristian Cardozo*

Introducción

Concebir la noción de *territorialidad* como una vía para re-pensar el cruce entre lo estético, la crítica y lo político allana el camino para buscar nuevas indagaciones/reflexiones sobre los cuerpos, la escritura, las relaciones de poder y de dominación, las construcciones identitarias y la emergencia de nuevas subjetividades en el lenguaje y, por extensión, en los discursos. Más aún, los movimientos de *desterritorialización/reterritorialización* en sintonía con las nociones de *rizoma* y de *devenir* desarrollados por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (2002) suponen violentar o, al menos, poner en abismo nuestras representaciones habituales (¿naturalizadas?) de lo cotidiano y del mundo que nos rodea.

Conforme a estos autores franceses, la escritura misma de un libro también sería un asunto de *devenir*, siempre inacabado, siempre en curso, siempre en proceso. Sería, también, un asunto orientado no a alcanzar una nueva forma (ya sea de identificación, ya sea de imitación o mimesis), sino a encontrar una zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes [...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación [...] Un libro es una multiplicidad. Pero todavía no sabemos muy bien qué significa lo múltiple [...] en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
cristcardozo75@hotmail.com

qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 9-10)

En tal sentido, como propuesta o ejercicio de reflexión, en este texto nos interrogaremos sobre los modos en que una serie de autores latinoamericanos contemporáneos piensan/conciben los cuerpos en esa zona de *vecindad* o espacio de lo indiscernible entre lo *humano* y lo *no humano* a la luz de la noción de *devenir-animal*: hablamos aquí de Virgilio Piñera, Néstor Perlongher, Mariana Enríquez, Oscar Fariña y Washington Cu-curto. Por este camino, nos proponemos analizar un pequeño corpus de narrativa breve en donde se advierte ese proceso de transición o de transformación que afecta el orden de los cuerpos representados en cada caso.

Al hablar de cuerpos lo hacemos en términos de territorios y condiciones de posibilidad del devenir “otro” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 244), aun cuando esas operaciones permanezcan abiertas o bien, se trate, al decir de Jens Andermann (2018b), de tierras en trance o de cuerpos cuyos devenires están en proceso¹.

Tal como intentaremos plasmar a continuación, en la mayoría de los textos seleccionados, esa zona de contacto entre lo humano y lo no humano/animal se establece a partir del cruce entre la dimensión pasional/patémica y el universo de las pulsiones sexuales, lo escatológico, lo bajo, lo soez, lo grosero, lo pueril. Al mismo tiempo, la violencia en el lenguaje y en los cuerpos, la animalización, la monstruosidad, las relaciones de dominación y de fuerza (que afectan a la mayoría de los personajes) son procedimientos narrativos que resultan funcionales a esa transición/devenir y que aparecen, en mayor o en menor medida, en el corpus analizado.

En rigor, esos cuerpos/territorios constituyen el teatro de operaciones en los que tienen lugar esos cruces inescrutables entre lo humano y lo animal. Como acabamos de adelantar, también albergan toda una conste-

¹ En este punto, la noción/imagen de *tierras en trance* en relación con los cuerpos-territorios podría conectarse con la categoría de “Despaisamiento” que el mismo Andermann (2018a, p. 2) retoma del sociólogo argentino Bernardo Canal Feijóo quien, hacia la década de 1930, acuña este término para referirse al proceso de despojo y de tala indiscriminada que está sufriendo su provincia natal, Santiago del Estero. Este proceso puede pensarse en términos de la experiencia del “desarraigo”, de la “despoblación de la campaña”, del “empobrecimiento” del paisaje que “deviene” en un universo que re-presenta su propia ausencia y, a la vez, los nuevos ensamblajes de lo viviente que ha sobrevivido a la aniquilación (Andermann, 2018a, pp. 2-3). Con un agregado más que nos resulta por demás significativo de cara a nuestra reflexión: no sólo se trata de una crisis del *paisaje-territorio* sino, ante todo, de una crisis de representación y del lenguaje para nombrar esa ausencia/presencia. O lo que es igual: para nombrar ese *devenir-aberto* en relación con los cuerpos/territorios construidos en la ficción.

lación de estados pasionales sobre los cuales se articulan esos movimientos del devenir-otro, de la desterritorialización/reterritorialización y sus relaciones con la sexualidad, pero también “con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 26) y, por extensión, con toda clase de devenires.

Ahora bien, en la medida en que se trata de un *pathos* de lo desagradable o repulsivo, esas pasiones afectan, tanto a los protagonistas de cada historia como a los destinatarios de esta literatura que, a simple vista, se advierte como heterodoxa, provocativa y experimental.

Aquí, si se atiende a los tópicos/problems enunciados hasta ahora en torno a los cuales se organiza nuestra reflexión, no podemos dejar de mencionar *El fiord* (1988 [1969]) de Osvaldo Lamborghini. Esto, habida cuenta de que esta pequeña pieza narrativa constituye una referencia insoslayable en la literatura argentina que dialoga tanto, con ese cruce entre lo humano y lo animal, los cuerpos/territorios y lo pasional, como con el corpus que hemos seleccionado para trabajar. De hecho, podría pensarse que la mayoría de los escritores mencionados más arriba se inscriben, en cierta medida, en esta serie literaria o tradición selectiva que incluye a Lamborghini, pero que, en rigor, se remonta al siglo XIX. Josefina Ludmer (1988), bautiza como la serie de la “fiesta del monstruo” (p. 41) a los textos que conforman esta tradición selectiva y, según anota la misma estudiosa y crítica rosarina, tales obras² alcanzan su punto extremo, precisamente, en *El fiord* (1988 [1969]) ya que el mismo -este relato orgiástico y pornográfico de las luchas internas del peronismo- representa la orilla más baja y violenta de la serie. No obstante, dicha familia literaria no se agota en esta obra; por el contrario, se prolonga a la mayoría de los otros textos del universo lamborghiniano, al tiempo que marcan una descendencia dentro de la cual, en principio, podemos ubicar algunas zonas de la narrativa de Néstor Perlongher.

¿Qué consideraciones realizar ahora en relación con los cuerpos/territorios y la dimensión patémica que los atraviesan? ¿Cuáles son los estados pasionales que se suscitan en mayor o en menor medida en estos universos ficcionales sobre los cuales estamos reflexionando? De estos interrogantes nos ocuparemos en el apartado que sigue.

² Que tal como veremos más adelante, se inician con “El matadero” de Esteban Echeverría (1871).

Acerca de los cuerpos/territorios como escenarios del *pathos* de lo desagradable o repulsivo

Un acercamiento desprevenido e inaugural al universo ficcional que hemos seleccionado para nuestro examen, puede jugarnos una mala pasada habida cuenta de que se corre el riesgo de poner en valor, precisamente, sólo lo desagradable, lo soez, lo vulgar; o bien, la animalidad, las pulsiones sexuales, la violencia y las relaciones de sujeción/dominación entre los personajes, lo escatológico que, en mayor o en menor medida, se hacen presentes en las anécdotas narradas en cada caso y autor. Por este camino, una lectura superficial y rápida puede hacernos ignorar toda una constelación de operaciones de sentido que subyacen a ese universo mencionado, entre ellas, todas las referidas a la dimensión pasional que, en rigor, son las que nos interesan ponderar en la medida en que están en la base de los movimientos del *devenir-otro*.

En tal sentido, antes de avanzar en nuestro discurrir, juzgamos necesario demorarnos en dos aspectos a los fines de favorecer la lectura del presente ensayo: 1) por un lado, cabe señalar desde qué lugar o marco de referencia se trabajará la dimensión pasional analizar los textos; 2) por el otro, resulta necesario apuntar por qué razones hablamos del *pathos* de lo desagradable o repulsivo en función del corpus seleccionado.

En principio, como se sabe, el trabajo sobre lo pasional o el *pathos* (Amossy, 2006) nos lleva a recuperar algunos aspectos teóricos desarrollados, por ejemplo, en la propuesta de Denis Bertrand (2000) y, en especial, en el ya clásico análisis de la cólera realizado por Algirdas J. Greimas (1994). Así, el examen de lo pasional (ligado a un juego de tensiones y aspectualizaciones que giran alrededor de las transformaciones narrativas del relato) se vincula, principalmente, al estado de junción con objetos y a los valores que los sujetos les atribuyen a los mismos. Por esta razón, las pasiones pueden examinarse a nivel de enunciado (en la relación entre actores) y también a nivel de los actantes de la enunciación en tanto estrategia de hacer-hacer (o manipulación³) en donde, como es de prever, lo que circula entre estos sujetos textuales es el enunciado mismo. En nuestro caso, tal objeto estaría conformado por cada uno de los textos literarios que conforman el corpus seleccionado.

³ Al hablar de “manipulación” lo hacemos en el sentido desarrollado por Mozejko (1994, pp. 59-94).

De manera complementaria a lo señalado hasta ahora, debe apuntarse que la dimensión pasional, por lo general, aparece lexematizada en la superficie textual y que es interactancial, es decir, supone relaciones entre los sujetos y los objetos figurativizados en el nivel discursivo por los personajes de los textos⁴. Dicho de otro modo, no existen estados pasionales aislados sino que los mismos son suscitados por los actores y por la historia narrada en cada caso⁵.

Si abordamos ahora el segundo aspecto, esto es, las razones a partir de las cuales podemos hablar del *pathos* de lo desgradable o repulsivo en función del corpus seleccionado estamos en condiciones de adelantar que, en su mayoría, las pasiones que se destacan son el dolor, la ira, la angustia, la repulsión y/o el rechazo, la tristeza, el temor. En sentido contrario a los estados patémicos anteriores, podemos hallar la alegría, la relajación y el placer, entre otros, entendidos como breves momentos de distensión en los personajes. En conjunto, las pasiones sobre las cuales se montan los movimientos del devenir-otro, del devenir-animal conforman una miríada en la que predominan estados pasionales disfóricos que, por la misma razón, provocan el rechazo de los estados de junción con los objetos que circulan ya sea a nivel de la anécdota contada, ya sea a nivel de enunciación. Es, consecuentemente con esto, que podríamos agruparlas en una sola pasión y pensar en una única categoría o etiqueta semántica englobante, equivalente a un estado pasional que hemos dado en designar el *pathos* de lo desgradable o repulsivo⁶. Hechas estas explicitaciones, estamos

⁴ Estas relaciones entre los actantes podrían expresarse según la siguiente fórmula: Sujeto1 / Objeto / Sujeto2.

⁵ En relación con esto último, es que las pasiones pueden describirse a través de las articulaciones modales y del juego establecido a través de las modalidades. Por ejemplo, la *curiosidad* podría pensarse como un “querer saber”, la *insatisfacción* como un “saber” que no puedo estar en conjunción con lo que deseo, etc. Igualmente, cabe ponderar la importancia accordada a las cualidades o propiedades sintácticas del objeto (en relación con la foria), su valor y la aspectualización ya que esta última implica una tensión potencial que puede movilizar al sujeto (tanto a nivel de enunciado como de la instancia enunciativa) a realizar un hacer ya sea en el plano de lo cognitivo, ya sea en el plano de lo pragmático. Recordemos aquí que la aspectualización en relación con las pasiones es entendida como una perspectiva temporal pensada en términos de un proceso que, conforme al caso analizado, supone un comienzo, una duración y un final del “estado de afición”, articulada con otras posibilidades tales como el aspecto puntual, iterativo, etc.

⁶ Esto, en la medida en que los objetos conjuntados con los actores de los enunciados o con los actantes de la enunciación no sólo están cargados de una valencia negativa, sino que las características sintácticas de tales objetos se ven afectados por el exceso en tanto sema de cantidad y por una tensividad en relación con aspectos de carácter repetitivos y durativos

en condiciones de avanzar en nuestro movimiento reflexivo, en especial, a la luz del cruce entre los aspectos teóricos y el corpus construido.

El fiord: el pathos de lo desagradable-repulsivo, los cuerpos/territorios y el devenir-animal

Como adelantáramos al inicio, *El fiord* (1988 [1969]) de Osvaldo Lamborghini constituye una de las referencias ineludibles –aunque no fundante– de una serie literaria en relación con los tópicos que estamos abordando que se remonta a la literatura argentina de siglo XIX. En efecto, todo lo referido a las pulsiones sexuales, lo escatológico, lo bajo, lo grosero, lo pueril, la violencia en el lenguaje y en los cuerpos, los cuerpos como territorios horadados por la crueldad, los procedimientos de animalización, la monstruosidad, las relaciones de dominación y de fuerza (aunque no exclusivas) entre los personajes, constituyen algunos de los motivos que se repiten en mayor o menor grado, tanto en *El fiord* (1988 [1969]) como en el resto de la narrativa lamborghiniana. Pensemos aquí, a modo de ejemplo, en *Sebregondi Retrocede* (2003a [1972]), o bien, en “La Causa justa” (2003) y *Tadeys* (2005) ambos textos póstumos publicados tras la desaparición física del autor en el año 1985.

Conforme anota Josefina Ludmer, en su ya clásico ensayo *El género gauchesco* (1988), la producción de Lamborghini se inscribe en una genealogía literaria bautizada por ella como “las fiestas del monstruo” (Ludmer, 1988, p. 41). Dicha genealogía se inicia en *El matadero* de Esteban Echeverría (1871) y en “La refalosa” (1837-1851) de Hilario Ascasubi⁷ y, ya en siglo XX, continúa con el cuento homónimo que da el nombre a este conjunto de obras: nos referimos a “La fiesta del monstruo”. Escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares alrededor de 1947, este relato circuló de manera privada y se publicó por primera vez recién 1977 en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* bajo este célebre seudónimo bajo el cual se ocultaban ambos autores⁸.

que ponen en circulación programas narrativos de rechazo.

⁷ Según señala Martín Prieto, entre 1837 y 1851, “El ideario antirrosista tuvo en Hilario Ascasubi a uno de sus máximos propagandistas en Montevideo y Buenos Aires. Los poemas de Ascasubi, firmados con distintos seudónimos que fueron más tarde unificados bajo el de Paulino Lucero, se publicaron conjuntamente por primera vez en 1853 en dos volúmenes, con el título *Trovos de Paulino Lucero* (Prieto, 2006, p. 42).

⁸ Frutos de esta escritura en colaboración entre Borges y Bioy Casares también pueden mencionarse *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946),

Ahora bien, ¿por qué razones *El fiord* (1988 [1969]) de Lamborghini constituye una de las referencias ineludibles en relación con los tópicos/problems que estamos examinando? Tal como anotáramos en un trabajo precedente (Cardozo, 2012), la narrativa lamborghiniana da cuenta de una escritura heterodoxa, incómoda, por momentos imposible y hasta intraducible, dado que atenta contra la propia legibilidad. Al mismo tiempo, constituye una escritura que se formula en el espacio de la ilegibilidad dado que está construida por medio de una lengua cruda, violenta, que se corre a sí misma y se sale de manera deliberada de la norma y de las convenciones lingüísticas que rigen los usos *correctos* del español. Esta fragmentariedad se resuelve en pequeñas frases yuxtapuestas, en la irreverencia ante las normas ortográficas, en juegos de lenguaje, distorsiones, ambigüedades, polisemia y neologismos⁹. Junto a esta violencia sobre el orden de lo verbal, también puede advertirse la representación de otro tipo de violencia -principalmente física y sexual- ejercida sobre los cuerpos de los personajes. Tanto un tipo de violencia como otro se vuelven explicables a la luz de los imperativos de la trasgresión propios de la Argentina de fines los años sesenta como de comienzos de los setenta y de una serie de lecturas en clave psicoanalítica que subyacen a la formulación de *El Fiord* (1988 [1969]) y del resto de la literatura escrita por Lamborghini. En tal sentido, en relación con la violencia sobre el orden de lo verbal, se advierte que la misma puede reconocerse de manera inmediata lexematizada en la superficie de la novela a partir del contraste establecido entre palabras/expresiones propias de un registro culto/refinado por oposición a otras que se inscriben en uno vulgar que raya con los insultos, lo soez y lo escatológico:

El Loco le bordó el cuerpo a trallazos [...] Le pegó también latigazos en los ojos como se estila en los caballos mañeros [...] Desesperadamente El Loco se le subió encima a la Carla Greta Terón. Vimos cómo él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros [...] Carla Greta Terón relinchó una vez más [...] El Loco ya la cogía a su manera, corcovando encima de ella, clavándole las espuelas y sin perderse la ocasión de estrellarle el cráneo contra el acerado respaldar. (Lamborghini, 1988 [1969], p. 20)

ambos firmados bajo el nombre apócrifo de Honorio Bustos Domecq (Prieto, 2006, p. 486).

⁹ De modo tal, que el planteo de Deleuze y Guattari (2002) conforme al cual la escritura misma de un libro también sería un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, siempre en proceso se hace muy visible al examinar los textos del universo lamborghiniano.

De igual modo, lo dicho sobre el registro del lenguaje empleado en la ficción como así también todo lo concerniente al uso de tropos y figuras retóricas permite comenzar a aprehender algunas notas que pueden ser extensibles a la narrativa lamborghiniana en su conjunto. A riesgo de volver a repetir lo ya señalado en otras oportunidades al hablar sobre Lamborghini (Cardozo, 2012), *El Fiord* (1988 [1969]) constituye un universo ficcional hecho de restos, de deshechos, de sobras, de la mezcla deliberada entre español cerrado y el habla coloquial y baja con sus giros, insultos y vulgaridades, en un intento por desacralizar la lengua entendida como norma y como sistema.

Asimismo, se puede observar la puesta en tensión de distintas voces y registros en una misma frase que van desde la palabra del descastado, del lumpen, del marginal hasta un registro culto/refinado, atravesado por tropos y otros recursos retóricos -como la metáfora y la ironía- en un movimiento que, por momentos, inscribe dicho registro -propio de la cultura letrada- en una serie de intertextos/interdiscursos caros a la literatura universal como los de la estética barroca¹⁰. Sobre la confrontación de registros y su tensividad podemos mencionar los siguientes fragmentos textuales:

El loco Rodríguez aprovechaba la oportunidad para machacarle la boca con un puño de hierro. Así, reventábale los labios, quebrájale los dientes; estos, perlados de sangre, yacían en gran número alrededor de la cabecera del lecho. (Lamborghini, 1988 [1969], p. 19)

La pastosa sangre continuábale manándole de la boca y de la raya vaginal; defecaba, además, sin cesar todo el tiempo. Tratábase -confesémoslo- de una caca demasiado aguachenta, que llegaba, incluso, a amarronarle los cabellos. (p. 20)

Si nos centramos ahora en las figuraciones de la violencia ejercida sobre los cuerpos que se hacen presentes en *El Fiord* (1988 [1969]) lo primero a destacar tiene que ver con las descripciones iniciales realizadas

¹⁰ A la par del fragmentarismo y de la experimentación, *El Fiord* (1988 [1969]) también da cuenta de otros recursos caros al oficio del escritor como la caricatura, la sátira, la parodia, la paradoja, el absurdo, los juegos de contrarios, enumeraciones, sinédoques, repeticiones, así como referencias a distintos géneros literarios, a saber: elegías, loas, la poesía inglesa de fines del siglo XVIII, entre otros. Se trata de una serie de opciones discursivas que están orientadas a plasmar un rechazo hacia los géneros canónicos y las estéticas dominantes en el escenario argentino de fines de los años sesenta y principios de los setenta.

en el texto lamborghiniano, tanto del momento del parto como de las relaciones sexuales y de poder establecidas de manera asimétrica entre los personajes de la historia. Sobre este último aspecto, se lee:

‘Pronto, ya, quiero’, musitó Alcira Fafó, a mi lado. Yo me cubrí con las sábanas hasta la cabeza y me fui retirando, reptando, hacia los pies de nuestro camastro. Una vez allí [...] me zambullí de cabeza en la concheta cascajienta de Alcira Fafó [...] El Loco Rodríguez, que ya había concluido su faena con la Carla Greta Terón, comenzó a hacerme objeto [...] de una aguda penetración anal, de rotundo vejamen sexual. (pp. 20-21)

Estas escenas de violencia que toma al cuerpo como campo de operaciones/territorio y que se hace presente de manera rotunda a lo largo del universo ficcional lamborghiniano no sólo se complementa con la violencia ejercida sobre el lenguaje, sino que también permite reconocer, en la base de *El Fiord* (1988 [1969]), el sustrato de lo pornográfico, propio de la narrativa que se inscribe en este género, como la literatura producida por el Marqués de Sade. No obstante, en Lamborghini lo pornográfico como tópico es llevado al extremo a través de la combinación con lo orgiástico, lo escatológico y pueril. Así, en el texto analizado se lee:

Alcira le midió la dilatación de la concha con un centímetro de modista, y luego se repajeó con una enorme vela. Yo, yo me le fui al humo en seguida, al humo regodeante de Alcira, y eyaculé frotando con unción la cabeza del porongo contra la parte áspera-rajada de su talón. Y todos nos perecíamos por jinetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos. (p. 24)

Como se desprende de los pasajes citados, el sustrato de lo pornográfico y la violencia combinados con algunos verbos más afines a la animabilidad (por ejemplo, *relinchar*, *corcovear*, *jinetear*) dan cuenta de ese movimiento del devenir-animal, de esos cruces inescrutables entre lo humano y lo animal que se dan en ese escenario de los cuerpos/territorios sobre los cuales se articulan los estados pasionales suscitados en cada caso. Curiosamente, al redactar el prólogo a *Tadeys*, César Aira (Lamborghini, 2005) afirma que esta obra póstuma constituye el intento más claro de Osvaldo Lamborghini por escribir un relato obediente a las leyes narrativas convencionales. No obstante y pese a esta pretensión atribuida por Aira al autor de *El fiord* (1988 [1969]), el texto no es ajeno al conjunto anterior

que completa la narrativa lamborghiniana y, por lo mismo, está atravesado por un fuerte componente experimental construido sobre la base de los procedimientos narrativos mencionados más arriba¹¹. Con un agregado más: en *Tadeys* (2005), esa zona de vecindad entre lo humano y lo animal queda totalmente desdibujada. De hecho, lo primero que se hace visible de manera categórica es la conducta violenta, irracional y sodomítica de los “tadeys”, “tadeos” o “tadeus”, pero también del resto de los personajes de la novela, que, por esta vía, se conecta con los postulados del arte de la残酷 de Antonin Artaud¹². En relación con esto último y las conductas violentas entre los personajes, se lee:

-Así son los hombres- dijo el boyerito sin poder contenerse (era la frase de un novelón radial, y sabía que este género enfurecía a Kab). Kab se controló un momento. El niño prosiguió con las frases del novelón. [...] Kab no se contuvo más: con un martillo le aplastó las tetillas al marica, las mismas que él, acariciándolas, había hecho florecer. El pobre pequeño se desmayó antes de tener tiempo de aullar. (p. 29)¹³

¹¹ Hablamos una vez más de una escritura en constante proceso o devenir: avances, retrocesos, digresiones, quiebres, interacciones al tú, saltos temporales, cambios en los modos de designación, meta-textos, notas a pie de página y reflexiones, etc. En conjunto, constituyen procedimientos que no sólo horadan todo convencionalismo o narrativa deudora de un principio de transparencia del lenguaje sino que, como ya señaláramos, ponen de manifiesto la presencia de una escritura imposible, intratable, por momentos intraducible. Esto, puesto que dicha escritura atenta contra la propia legibilidad, al tiempo que se formula en el espacio de la ilegalidad y lo ilegítimo ya que está construida por medio de una lengua violenta y rabirosa, de una lengua cruda que se corre a sí misma y se sale deliberadamente de la norma y de las convenciones lingüísticas que rigen los usos “correctos” del español.

¹² A propósito de los tadeys, Aira (2005) señala la presencia inaugural de estos personajes en 1974 en un poema que lleva ese nombre. Por entonces, “eran una especie de pequeños roedores ‘hediondos’, quizás anfibios, asociados a rituales imperiales” (Aira, 2005, p. 8). Lo cierto es que en la novela homónima es un animal de carne exquisita que sólo puede criarse en el territorio de ‘La Comarca’ (o LacOmar). Más aún, la economía de este país imaginario se basa en la explotación del Tadeys. En palabras de Aira, se trata de un animal de “inquietante parecido con los humanos, y de hábitos sexuales peculiares, que dan en buena medida la tónica de la vida sexual” de los habitantes de ‘La Comarca’ (Aira, 2005, p. 8).

¹³ La残酷 se hace manifiesta a lo largo de toda la historia narrada ya sea en aquellos pasajes en que se sitúa en las zonas rurales de ‘La Comarca’, ya sea que se sitúe en espacios urbanos en donde la práctica más frecuente es la violación del otro. Susana Rosano (Dabové-Brizuela, p. 2008) lee el tópico de la残酷, presente en *El fiord* ([1969] 1988), como una anticipación de la violencia sádica de la última dictadura militar en Argentina. Tal lectura, también puede hacerse extensible a *Tadeys* (2005) pero ya como una comprobación de las prácticas del terrorismo de Estado en nuestro país.

Igualmente, en consonancia con el universo lamborghiniano de los textos anteriores, se manifiesta esa lengua virulenta, desgajada, rabiosa, que se auto-destruye o corre a sí misma; que se sale deliberadamente de la norma y de las convenciones lingüísticas que rigen el castellano:

Pero, el colmo de los ‘viste’ y de los ‘desvístete’ ocurrió cuando la carretera [...] se llenó de los transportistas de tadeys al matadero, choferes que no respetaban nada [...] y que silenciosamente fueron al grano. [...] lo anaban [a Kab] de tal modo, tal violencia y tal -lo más grave- métrica mayor de la épica de su carne transformada en picas a la altura de los glandes, que Kab quedó chueco: cogió de por vida, después de esas monstruosas, señoras cogidas, una leve cojera. (p. 31)

O bien:

El orgullo y la alegría desataron las lágrimas de su madre, cubrió de besos a su Seer, y Seer se sintió dueño del mundo: todos los cantores del abyerto ‘Seer, Seer te vamos a coger’, deberían (llegado el momento) arrodillarse a su paso, y con creces además probarían su látigo. (p. 43)

Tal como se desprende de lo anterior, el universo construido en *Tadeys* (2005) está atravesado por el sustrato de las pulsiones sexuales o lo pornográfico de las novelas que se inscriben en este género. Y aquí, la referencia obligada es, parafraseando a Gabriel Giorgi (2008), la complicidad que existe entre crimen, experimentación y sexo propia de la literatura del marqués de Sade. Por esta vía, si la poética escrituraria de Lamborghini está condicionada por la impronta del psicoanálisis propio de los años sesenta/setenta vía la revista *Literal* -a punto tal que para algunos críticos como Julio Premat (2008), *El fiord* (1988 [1969]) constituye el símbolo de la relación entre el psicoanálisis lacaniano y la literatura de ese período- *Tadeys* (2005) como ficción no es ajena a esa poética/matriz escrituraria. De igual manera, la singularidad de esta escritura heterodoxa y experimental hecha de juegos, distorsiones, neologismos y polisemias, encontraría también en el psicoanálisis su explicación. Así, a la par de Lacan, habría que considerar a autores de la talla de Genet, Artaud y hasta Bataille como parte de esa misma matriz ligada a los asuntos pulsionales que condicionan las conductas de los personajes que habitan “La Comarca” (Lamborghini, 2005, p. 65).

Ahora bien, sumado al breve desarrollado anterior sobre la literatura de Osvaldo Lamborghini, lo significativo para nuestro análisis y discurrir, reside sobre todo en la descendencia de *El fiord* (1988 [1969]) en autores posteriores y en algunas zonas de la narrativa latinoamericana más contemporánea a nosotros. En efecto, se trata de una práctica escrituraria producida precisamente por otros escritores, quienes formulan nuevos enunciados en el interior de una tradición atravesada por los tópicos enunciados más arriba. Pero también -como adelantáramos- esa narrativa es recorrida por la dimensión patémica (o por el recurso de lo pasional) y, sobre todo, por la violencia ejercida sobre el orden de los cuerpos-lenguajes y por los procedimientos del devenir-otro, sea animal, sea objeto o bien, un territorio de lo indecible donde se desdibujan los límites de lo humano y lo no humano. Hablamos aquí de textos y autores como: "La carne" (1956) de Virgilio Piñera; *Evita vive* (2009 [1975]) de Néstor Perlongher; *Cosa de negros* (2015 [2003]) de Washington Cucurto; "Carne" (2018 [2009]) de Mariana Enríquez; y, finalmente, de *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña.

Piñera, Perlongher, Enríquez, Cucurto y Fariña: ecos del devenir-otro, de la animalización-monstruosidad y de territorios-cuerpos atravesados por la violencia

Si atendemos a un vector de lectura que organice cronológicamente a los autores seleccionados para orientar nuestro discurrir, podría partirse del cuento titulado "La carne" (1956) del cubano Virgilio Piñera. Como sabemos, la literatura de este escritor está construida conforme a una poética alejada tanto del "realismo socialista como del modelo 'barroco cubano' de Lezama Lima o Carpentier" (Berti, 2006, p. 9). No obstante, en palabras del mismo Eduardo Berti, José Bianco -ligado al grupo de la mítica revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo- no se equivoca al afirmar que "Piñera en el fondo 'no es menos barroco' que Carpentier o Lezama, [...] [dado que] su barroquismo no proviene del estilo sino de 'la acción misma' de sus ficciones" (Berti, 2006, p. 9).

El cuento mencionado es anterior a *El fiord* (1988 [1969]) de Lamborghini y forma parte de los textos reunidos en *Cuentos Fríos* (Piñera, 1956). No obstante, "La carne" y el resto de estos relatos que componen el libro dialogan con la serie de "Las fiestas del monstruo" (Ludmer, 1988, p. 41)

y, en conjunto, conforman una escritura otra o experimental que establece puntos de contacto con el universo lamborghiniano. En efecto, se trata de una práctica escrituraria que está atravesada por el humor, la naturalización de lo insólito o anormal, lo descarnado, lo absurdo o el sinsentido, lo animalizado, la obsesión por el cuerpo y por sus partes, llegando incluso al canibalismo como práctica cotidiana.

Pensemos aquí en otros textos de Piñera (1956) también recogidos en *Cuentos Frios*, además de “La carne”, tales como “La caída”, “Las partes” o en “Cosa de cojos”, por señalar algunos. A modo de ejemplo y acerca del canibalismo en el cuento seleccionado - “La carne” - se puede leer:

Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó [...] Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete [...] Sentóse a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete. (Piñera, 1956, p.13)

Igualmente, si reparamos en otro de sus relatos llamado “Las partes” (1956) se ponen de manifiesto una serie de líneas de lectura o incluso isotopías ligadas a la obsesión por el cuerpo, al absurdo y a la naturalización de lo insólito, de la otredad o, más precisamente, del devenir-otro. En efecto, la historia gira en torno a un narrador testigo que accidentalmente presencia -sin descubrirlo hasta el final- un proceso de descomposición o de auto-descuartizamiento realizado por un vecino sobre su propio cuerpo:

Al abrir la puerta de mi cuarto vi que mi vecino estaba de pie en la puerta del suyo. [...] lo que me chocó fue precisamente esa parte de su cuerpo que correspondía a su brazo izquierdo: en aquella región, la tela de la capa se hundía visiblemente y establecía una ostensible diferencia con la otra, es decir, con la región de su brazo derecho. (Piñera, 1956, p. 21)

Tras una secuencia de salidas reiteradas a un pasillo en común y de encuentros en los que reverbera una anomalía no descifrada en el cuerpo del vecino, el *yo* testigo de la situación -movido por la curiosidad y la furia desatada en él ante tamaño espectáculo en proceso que, de pronto, queda en suspense-irrumpe de manera violenta en ese espacio privado que co-

rresponde a la otredad. Dicho espacio se encuentra ubicado en el extremo opuesto de la entrada a su departamento. Y allí, la escena final -aunque insólita- es por demás elocuente y esclarecedora:

Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacro-coxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. No pude mirar mucho tiempo pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente por encima de la región de los hombros. (Piñera, 1956, pp. 22-23)

Con un dato más, en filiación con la naturalización de lo anormal: ubicada la cabeza del otro en el lugar correspondiente en ese rompecabezas humano, el *yo* testigo -que completa esta obra de arte emparentada con una *performance*- se adueña de la capa abandonada por aquél, se cubre con ella y atraviesa la puerta como un rey habida cuenta de que tal accesorio ya “no le sería de ninguna utilidad” (p. 23) a su vecino.

En palabras de Alberto Garrandés (2012), algunas zonas de la narrativa de Piñera configuran una “prosa objetivista” y revelan a un escritor “situado en la perspectiva de lo impersonal, de modo que la alienación adquiere un esplendor que la entroniza y que anula todas las confrontaciones” (p.10). Más aún, en algunos casos, la vía o estrategia discursiva para alcanzar esa objetivación y/o distanciamiento frente a los hechos narrados tiene que ver con la ironía, el humor y el absurdo. Rasgos que, como se sabe, atraviesan “muchos de sus cuentos y hasta [...] algunos de sus poemas” (Del Pino, 2012, p. 7). Por momentos, la cuentística de Piñera suele imponer juegos de sentido que corresponden a otra lógica del lenguaje que torna creíbles acontecimientos que rozan el sinsentido o lo irracional. Pensemos aquí en el protagonista de “En el insomnio” (1956), un suicida que persiste en la solución de su conflicto y muere sin poder dormirse puesto que, precisamente, “el insomnio es una cosa muy persistente” (Piñera, 1956, p. 79).

Una vez más, el absurdo, la mutilación o intervención sobre el cuerpo, lo obsesivo, la naturalización de lo anormal o el devenir-otro y hasta un problema en torno a los modos de conocimiento frente a una realidad

plagada de enigmas -aunque banales- constituyen algunos de los tópicos que pueden identificarse en la narrativa breve del escritor cubano.

A los fines del análisis que sigue, cabe señalar algunas advertencias al destinatario de este discurrir crítico: en principio, el corpus construido constituye sólo una muestra sin pretensiones de configurar un mapeo de autores afines a los tópicos examinados. En segundo orden, los textos-enunciados convocados aquí, se inscriben en la literatura argentina y latinoamericana contemporánea más reciente, pero responden a poéticas específicas y están ubicados en distintos contextos/escenarios y, por lo mismo, cada uno de ellos responde a diferentes condiciones de producción. Igualmente, resulta necesario remarcar que se trata de una reflexión inicial en torno a ellos a partir de algunas categorías tomadas de Deleuze y Guattari (2002), de Andermann (2018b) y de Phillippe Descola (2016), entre otros autores.

Hechas estas aclaraciones, una de las primeras notas a destacar es que, con variantes y matices, cada uno de los textos-enunciados convocados representan relaciones de poder/dominación/sujeción que se figurativizan en la superficie a través de la violencia ejercida sobre los cuerpos y el lenguaje, las pulsiones sexuales, lo escatológico y también a partir de diversos procedimientos de animalización que hacen que los sujetos devengan en otra cosa situada en el limbo de lo humano y lo animal. Y, precisamente, sobre esas representaciones es en donde tienen lugar los estados pasionales de lo desagradable-repulsivo. A modo de ejemplo, en *Evita Vive* (2009 [1975]) de Perlongher, al respecto de la violencia en el lenguaje y en los cuerpos, la animalización y las pulsiones sexuales podemos leer:

el tipo que traía la droga ese día se aparece con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete... Yo le veía la cara conocida y supongo que los otros también [...] Nos sentamos todos en el piso [...] el flaco de la droga le metía la mano por las tetas y ella se retorcía como una víbora. Después quiso que la picaran en el cuello, los dos se revolcaban por el piso y los demás mirábamos. (p. 27)

O bien:

De ésa [sic.] me acuerdo por cómo se me acercó, en un Carabela negro manejado por un mariconcito rubio, que ya me lo había garchado una vez

[...] (el rubio) me llamó aparte y me dijo: 'Tengo una mina para vos, está en el coche'. La cosa era conmigo, nomás. Subí. 'Me llamo Evita, ¿y vos?' 'Chiche', le contesté. 'Seguro que no sos travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué? 'Eva Duarte', me dijo, 'por favor, no seas insolente o te bajás'. '¿Bajarme? ¿bajármese a mí?', le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto. 'Dejáme tocarte la conchita, a ver si es cierto'. ¡Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa! (p. 31)¹⁴

Como se desprende de los fragmentos citados, el movimiento de la escritura de Perlongher presenta un registro coloquial de la lengua, un *argot* propio de esos submundos o zonas marginales y poco visibles que tienen lugar, incluso, en el corazón de los propios centros urbanos. Sobre la base de ese registro violento y crudo, irrumpen las relaciones intersubjetivas, la dimensión pasional y los actos de dominación/posesión de los cuerpos/territorios que se dejan arrastrar por las pulsiones sexuales y los movimientos del devenir-animal, del devenir-otro bajo la mirada atenta de los demás, de los otros personajes. Esos otros que conforman una suerte de *voyeur* colectivo que disfruta y se excita frente al espectáculo del acto de dominación sexual, de sujeción que se lleva a cabo sobre esos cuerpos/territorios que, curiosamente, se entregan simultáneamente al placer y al dolor.

En diálogo con las pulsiones sexuales, la animalización y la confrontación de registros del lenguaje, en *Cosa de negros* (2015 [2003]) de Washington Cucurto se lee:

[...] la vi cuando se encendieron las luces; tenía mucho, mucho por todos lados. Rubiota colonia-campesina, ojos de fuego, grandes gomas que no se volteaban con nada. Lo primero que le vi fueron los luceros grandes, redondos, expresivos, salían animales vivos de esa cueva... ¡Ahí había mucho de todo! La gran vida es el exceso, lo barroco, lo exasperante hasta la empalagación. [...] Empalagándonos con flujo o semen pasamos la vida... Era alta, pesada, cascabel, cascabelera como un geranio de hormigas voladoras. ¡Qué hay!, oro, petróleo, saliva a raudales... ¡Antojón de cabro yasiterado! (p.13)

Me encanta... Ella no sabe cuánto me encanta. Eso es el amor. Perro, pura chiringada, prisión, sumisión total. Olía rico, en las manos, en las piernas,

¹⁴ En el mismo sentido de los pasajes citados, también en Perlongher se lee: "Chau, fue un delirio increíble, le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro izquierdo y le descubrió una verruga roja gorda como una frutilla y se la empezó a chupar, el taquero se revolvía como una puta [...] Yo aproveché para chuparle la pija a Jaime delante de los canas que no sabían qué hacer" (Perlongher, [1975] 2009, p. 28).

en la molleja, entre las tetas de Silvia... ¿Silvia? ¿Eso me dijo, o me gusta a mí?... ¿Qué importancia tiene? (p. 18)

Nuevamente, asistimos a una escritura que tiene lugar en esos espacios periféricos y submundos de las grandes urbes, en este caso, el mundo de la cumbia tropical, con sus ritmos, sus colores, sus sabores, sus olores, su liturgia, en suma, con sus lógicas del devenir-otro. Aquí, la escritura también se plasma en la transgresión de la norma lingüística puesto que se *violenta* de manera permanente. Al mismo tiempo, esta narrativa da cuenta de las relaciones de dominación/sujeción que tienen lugar sobre los cuerpos/territorios. Trabaja sobre las relaciones ocasionales y efímeras que sólo persiguen el placer y el dejarse arrastrar por las pulsiones sexuales. En *Cosa de negros* (2015 [2003]) Cucurto explora las pasiones contrapuestas que tienen lugar en ese cruce de la satisfacción/insatisfacción en donde los límites entre lo humano y lo animal se desdibujan, se repelen, se ponen en tensión. En tal sentido, se lee:

Mi animalesca me infla el corazón con aire de aientos de boca dulce, con colores de miradas. Mueve su cuerpo como una gacela enloquecida por la erupción de un volcán. Se movía... No, rey, no se movía: zumbaba, caballeaba, relinchaba con sus caderas bajo el poder maravillador de la música. Cumbeando. Cumbeantando... [...] Mi reina es sonrisas, bellos pasos de baile y movimientos emprendedores. No me saca los ojos de encima, y ya son un peso! (p. 16)

Conforme anota Sonia Páez de la Torre (2016), “excesos, corrupción y marginalidad” (p. 224) son los pilares que recorren esta novela de Washington Cucurto. En ella, se recrea un contexto que coincide con el esplendor menemista en la Argentina de la década de 1990 en el cual tiene lugar una fiesta cumbiera en la que conviven pobres y ricos, empresarios y obreros. Se trata de un mundo delirante, atravesado por un lenguaje cotidiano, coloquial, pero también bajo, marginal, desclasado y hasta bárbaro. De ahí la transgresión de la norma lingüística. De fondo y como es esperable, el ambiente de la cumbia lo es todo y es precisamente ese escenario de sexo anónimo, ocasional, impersonal, violento y descarnado. En este sentido, agrega Paez de la Torre (2016) “La música acontece mientras todos son felices, mientras son pobres, mientras son violentos y violentados” (p. 224):

Tickis, chiris, chirusas, mocosas, a montón y en pelotón de caballería Río IV. Agarramos, tocamos, apoyamos, les decimos huevadas al oído. [...] Les acariciamos las gomas, les acariciamos el pelo. [...] Las requisamos completitas, ¡Aduaneros carnales! Ellas ni se enteran o se dejan [...] Salgo al ruedo. Choco con la mochila del diablo. Una morocha con labios de sapo y unas tetas para escupir leche al cielo [...] ¡Gran polvo! Su nombre, che, ¡mangale el nombre! No lo sé. (Cucurto, 2015, pp. 26-27)

En este universo ficcional, el mundo de la cumbia, funciona como metonimia de la periferia y de lo marginal; de lo que acontece en los márgenes o submundos de la gran ciudad capital. Allí, en ese ámbito se producen esos movimientos del devenir-animal, del devenir-otro. Allí, en ese paisaje, los cuerpos/territorios de los sujetos que se mueven al ritmo de la música tropical son el teatro de operaciones de la transición de lo humano a lo animal y a la inversa también. Allí, los cuerpos/territorios devienen en ese escenario -habitado también por la dimensión pasional- en tránsito en el que ingresa, de una manera atroz y categórica, un mundo violentamente excluido.

En sintonía con el desarrollo anterior, llega el turno de examinar algunas zonas de la literatura de Mariana Enríquez. Según anotan algunos críticos y periodistas especializados como Carlos Pardo (2019) y José Pulido (2019), la narrativa breve de esta escritora formula historias que indagan en lo siniestro que acecha en medio de lo cotidiano, al tiempo que en ellas se despliegan escenas en torno a un erotismo turbio que, solapadamente, se va desplazando hacia lo instintivo, hacia lo primitivo y, por lo mismo, deviene en representaciones de lo monstruoso y de lo animal. O lo que es lo mismo: en imágenes del devenir-otro, del devenir-vegetal, del devenir-fiera, del devenir-espectro. En tal sentido, en el cuento titulado “Carne” (2018 [2009]) acerca de la animalización y la violencia se lee:

Un mes después de que *Carne* se agotara, la ciudad empapelada con el rostro del Espina recibía la noticia de su desaparición [...] Cuando la desesperación se contagió a las adolescentes del interior del país, el hallazgo del cuerpo del Espina provocó un terror desconocido en los padres desorientados. Santiago apareció [...] con todo el cuerpo cortajeado: había usado una gillete y un Tramontina a conciencia para despellejarse los brazos, las piernas y el vientre [...] Y, posiblemente semiinconsciente, se había cortado la yugular con un tajo audaz y preciso. (pp.126-127)

O bien:

Hubo teorías conspirativas sobre un posible asesinato, pero fueron desechadas cuando trascendió [...] la nota suicida, casi ilegible por la letra nerviosa y las manchas de sangre. Decía: 'Carne es comida. Carne es muerte. Ustedes saben cuál es el futuro. (p. 127)

Como se puede notar en este cuento, la historia gira en torno a dos adolescentes que, en su fanatismo, terminan desenterrando el cadáver de su ídolo musical para "alimentarse de los restos del Espina con devoción y asco" (p. 130), a tal punto que uno de los policías que interviene en la situación declara a la prensa que las adolescentes habían dejado "los huesos limpios" (p. 130). Como es de esperar, hay mucho amarillismo en el tratamiento de la noticia, al tiempo que Julieta y Mariela (léase, las chicas caníbales) son aisladas y sometidas a diversas terapias y tampoco pueden comunicarse entre sí. El cuento deviene hacia una suerte de devoción y mito en torno a dos adolescentes que al cumplir los dieciocho -libres de padres y médicos- se dedicarían a tocar en lugares clandestinos como sótanos y garajes las canciones del disco *Carne* del Espina. Así, acerca de la violencia, el canibalismo y el devenir-otro, leemos en Enríquez:

Las fans esperaban con brillantina en las mejillas, las uñas pintadas de negro y los labios manchados de vino tinto el mensaje que les diera la fecha y el lugar de la segunda venida, el mapa de una tierra prohibida. Y escuchaban la última canción de *Carne* (donde el Espina susurraba 'Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis ojos') soñando con el futuro. (p. 133)

Según anota José Pulido (2019), en los relatos de Mariana Enríquez conviven el terror social y el sobrenatural, la violencia de género y la simbólica. También tienen lugar, conforme a nuestra lectura, la normalización de la violencia, las pulsiones sexuales y el *pathos* de lo desagradable/repulsivo, la violación, los cuerpos violentados y el acoso, la masturbación compulsiva y, a veces, incestuosa, la complicidad silenciosa del mundo de los adultos. A modo de ejemplo, podemos pensar en otros cuentos también incluidos en *Los peligros de fumar en la cama* (2018), como "Chicos que faltan", "La Virgen de la tosquera", "Ni cumpleaños ni bautismos" e, incluso, en el cuento homónimo que le da nombre a este conjunto de cuentos.

En este último relato, sobre de las pulsiones sexuales y la dimensión pasional, leemos:

ahora tenía hambre y el departamento apestaba y el olor no la dejaba dormir y lo odiaba, tanto que tuvo que llorar, y lloró por el olor [...] Hizo una carpeta en la cama, levantando la manta con las rodillas, y se tapó la cabeza [...] Las sábanas estaban muy manchadas de cenizas. Paula abrió las piernas y con el dedo índice de la mano libre empezó a acariciarse el clítoris primero en círculos, después con un frote vertical, después con delicados tirones y al fin de un lado al otro. [...] hacía tanto que no pasaba nada y se frotó hasta la irritación y el dolor. (pp.182-183)

La narrativa de Mariana Enríquez configura, entonces, un universo de la normalidad aparente en donde -invisible a la mayoría- reverbera y se manifiesta su contrario: hablamos aquí de ese universo por demás habitado por cuerpos/territorios violentados, incluso, auto-violentados; por personajes en conflicto permanente con ellos mismos y con todo lo que los rodea; por personajes fracturados afectivamente y atormentados por las pulsiones que los interpelan y conectan con su costado irracional y animal; en suma, por seres desarraigados, escindidos, sub-normales y hasta por momentos monstruosos. En otras palabras, al leer algunas zonas de la narrativa breve de Enríquez nos enfrentamos con historias y personajes que habitan en procesos de devenir otros permanentes.

Finalmente, si atendemos a *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña, en esa suerte de re-escritura del clásico poema gauchesco de siglo XIX escrito por José Hernández, encontramos un protagonista que, privado de la libertad, sufre el encierro carcelario y la violencia propia de esos espacios desclasados, violentos y marginales. Se trata de espacios en donde prevalecen conductas ligadas a la animalización de los sujetos, las prácticas sodomitas y perversas que hacen de los cuerpos/territorios el teatro de operaciones en los que anidan, tanto las pasiones de lo desagradable/repulsivo como la残酷, la sujeción, las relaciones de dominación y las pulsiones más oscuras, périfidas e irrationales que habitan en el alma humana.

De igual manera, en correlato con el poema hernandiano, una vez que el protagonista se fuga de la penitenciaría, sigue desplazado del tejido social y sufre la pérdida del hogar familiar, la arbitrariedad del poder y la persecución del Estado. Así, en el espacio carcelario recreado en *El guacho*

Martín Fierro (2011), al respecto de la violencia y las relaciones de poder en la prisión leemos:

Ahí sí se ven desgracias / y llantos y violaciones, / nadie le pida perdones / al pitu, pues donde dentra / roba y mata lo que encuentra / y quema los pabellones. /// No zafan de su furor / ni los mulos má pibitos: / viejos, machos, soplapitos / los mata del mismo modo; / el pitufo arregla todo / con la faca y con los grito (...) Choreaban todo a su gusto / y rajaban bien arriba, / se llevaban un ortiba, / y nos contaban que a veces / se lo garchaban por meses / hasta volverlo pasiva. (pp. 45-47)¹⁵

En cuanto a la violencia sexual y el lenguaje podemos citar los siguientes fragmentos: “Con el pianito en la mano / ni la yuta se me arrima; / nadie me pone el pie encima, / y cuando el visio me entona, / hago gemir a mi prima / que se copa de putona” (p. 12). Y, también, “Pintaba el aro de cuero, / la sabrosa sxucionada, / una argolla bien mojada, / las pastillas y el güen vino... / pero ha querido el destino / que todo aquello acabara” (p.27)¹⁶.

Queda claro que el poema hernandiano reescrito por Fariña abunda en ejemplos sobre los tópicos/problems que venimos analizando en nuestro trabajo. En conjunto, podría decirse que *El guacho Martín Fierro* (2011) conforma un universo que visibiliza el escenario marginal y marginalizado de las villas que anidan en plenos corazones urbanos. Una vez más, se trata de personajes violentos y violentados, escindidos del conjunto, separados prácticamente del tejido social dado que son o han sido presidarios y conocen muy bien ese submundo *tumbero*. En efecto, si se atiende ahora a los pasajes que hemos citado, se ponen en evidencia tanto

¹⁵ Aquí, a los fines de orientar este diálogo con el poema hernandiano re-escrito por Fariña, consideramos pertinente introducir las citas que han sido recreadas por este autor. En tal sentido, en el Canto III de “La Ida”, se lee: “Allí sí se ven desgracias y lágrimas y aflicciones, naides le pida perdones al indio, pues donde dentra roba y mata cuanto encuentra y quema las poblaciones”. / “No salvan de su juror ni los pobres angelitos: viejos, mozos y chiquitos los mata del mismo modo; que el indio lo arregla todo con la lanza y con los gritos” (Hernández, 1994, p. 50).

¹⁶ Los pasajes citados, corresponden a la re-escritura de estrofas de los Cantos I y II de “La Ida”, respectivamente. Allí, se lee: “Con la guitarra en la mano ni las moscas se me arriman; naides me pone el pie encima, y, cuando el pecho se entona, hago gemir a la prima y llorar a la bordona” (Hernández, 1994, p. 36). Igualmente, en el Canto II, leemos: “Venía la carne con cuero, la sabrosa carbonada, mazamorra bien pisada, los pasteles y el güen vino pero ha querido el destino que todo aquéllo acabara” (Hernández, 1994, p. 42).

la violencia sobre los cuerpos como sobre el lenguaje, las pulsiones sexuales y lo escatológico, las pasiones de lo desagradable, los procedimientos de animalización. O lo que es igual: procesos constantes del devenir-otro.

Consideraciones finales

Como hemos señalado al comienzo, concebir la noción de territorialidad en tanto vía para re-pensar el cruce entre lo estético, la crítica y lo político allana el camino para buscar nuevas indagaciones/reflexiones sobre los cuerpos, la escritura, las relaciones de poder y de dominación, las expresiones de la violencia, etc. En efecto, los movimientos de desterritorialización/ reterritorialización en sintonía, sobre todo, con la noción de devenir desarrollada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2002) suponen violentar o, al menos, interpelar y poner en discusión nuestras representaciones habituales (¿naturalizadas?) de lo cotidiano y del mundo que nos rodea.

En este sentido, los textos-enunciados examinados a lo largo de nuestro análisis dan cuenta de los tópicos/problems que han sido el centro de nuestra reflexión. Hablamos aquí, del modo en que los autores examinados piensan/conciben los cuerpos/territorios en esa zona de vecindad o espacio de lo indiscernible entre lo humano y lo no humano a la luz de la noción del devenir-animal, del devenir-otro.

Como se puso de manifiesto, el corpus analizado permite identificar estos movimientos o procesos abiertos del devenir que se expresan de diversas maneras. En algunos casos, nos enfrentamos con subjetividades disruptivas que se posicionan en ese limbo entre lo humano y lo no humano a través del ejercicio de la violencia física y/o verbal y de las relaciones de poder, sujeción y dominación que se figurativizan/lexematizan en la superficie de los textos¹⁷. En el caso de Lamborghini (1988 [1969]; 2003a [1972]; 2003b; 2005), Piñera (1956), Enriquez (2018 [2009]) y Cucurto (2015 [2003]) los protagonistas -con variantes conforme al autor que estemos leyendo- son quienes someten al resto de los personajes habida cuenta que se dejan llevar por su costado instintivo, irracional y por las pulsiones sexuales. En Perlongher (2009 [1975]), los actores son testigos privilegiados de situaciones de sujeción o violencia sobre los cuerpos que

¹⁷ Al tiempo que suscitan toda una serie de estados pasionales entre los que predominan los que hemos dado en llamar de manera general el pathos de lo desagradable.

les provocan satisfacción y excitación ya que funcionan como un *voyeur* o *voyerista* que goza y se deleita al observar situaciones íntimas, desnudos o prácticas sexuales y eróticas de otros sujetos. Aquí, se entrecruzan pasiones que oscilan entre el placer y el dolor.

Por el contrario, en *El guacho Martín Fierro* de Fariña (2011) su protagonista vive en un mundo marginal y violentado en una suerte de ahorra permanente. Allí, todas las situaciones vividas por el guacho “Tincho Fierro” (p. 10), tanto en la cárcel como en la villa, tienen lugar en esos cuerpos/territorios -en el propio y en el de los otros también- y se traducen en estados pasionales disfóricos como tristeza, resignación, miedo, nostalgia, dolor. La violencia, las pulsiones sexuales, el alcohol, las drogas, la marginalidad, el lenguaje en ebullición y corrosión constante dibujan un escenario distópico, peligroso y hostil.

En suma, en sus textos los autores examinados presentan universos poblados por personajes y situaciones atravesadas, en mayor o en menor medida, por lo irracional, lo subnormal y la locura; la monstruosidad; las pulsiones sexuales y lo pornográfico; lo escatológico, lo bajo, lo soez; lo grosero, lo pueril; los procedimientos de animalización y de vandalismo; la violencia ejercida sobre el lenguaje y sobre los cuerpos, entre otros tópicos. Y es precisamente en esos cuerpos/territorios en donde se producen esos movimientos, esas transiciones hacia otras formas que cambian permanentemente. Allí, asistimos a esa zona de contacto entre lo humano y lo no humano, lo humano y lo animal, lo incierto, lo indecible. O lo que es igual: encontramos el devenir-animal, el devenir-otro en donde los cuerpos/territorios son ese teatro de operaciones en los cuales se construyen nuevas subjetividades que buscan un lugar en el mundo.

Referencias bibliográficas

- Amossy, R. (2006). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.
- Andermann, J. (2018a). Despaisamiento, inmundo y comunidades emergentes. *Corpus*, 8 (2), 1-6. En línea en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701> Consultado en abril de 2019.
- (2018b). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

- Berti, E. (2006). La Argentina que adoptó al exiliado. *Ñ Revista de Cultura*, 124, p. 9.
- Bertrand, D. (1999). *Parler pour convaincre*. Paris: Gallimard.
- (2000). Semiótica de las pasiones. En *Précis de sémiotique littéraire* (pp. 225-238. Paris: Nathan.
- Cardozo, C. (2012). Violencia sobre el lenguaje y sobre los cuerpos: notas acerca de *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini. En E. Parra et alt. (Eds.), *Actas del VII Congreso Internacional chileno de Semiótica. En búsqueda de los contornos de una disciplina* (pp. 397-411). Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. *Versión*, 26, 97-118.
- (1995). Un análisis semiolingüístico del discurso. *Langages*, 117, 96-111.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- Cucurto, W. (2015 [2003]). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Culler, J. (1979). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Dabove, J. y Brizuela, N. (Comps.). (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). ¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Caja Negra.
- Del Pino, A. (2012). La bendita circunstancia de la teatralidad. *La Gaceta de Cuba*, 4, 6-9.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Descola, P. (2016). *Diversidad de Naturalezas, Diversidad de Culturas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Enríquez, M. (2018 [2009]). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Fariña, O. (2011). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- Fontanille, J. (1993). Semiótica de las pasiones. El Seminario de Puebla. *Morphé, Revista del Área de Ciencias del Lenguaje*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla, 9-10, 9-240.
- Garrandés, A. (2012). Textos capsulares: el sujeto distópico. *La Gaceta de Cuba*, 4, 10-12.
- Giorgi, G. (2008). El crimen, el experimento, la literatura: Osvaldo Lamborghini y la naturaleza. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 233-253). Buenos Aires: Interzona.
- Greimas, A. (1989). De la cólera. *Del sentido II. Ensayos semióticos* (pp. 255-280). Madrid: Gredos.
- Greimas, A. y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.
- Hernández, J. (1994). *El gaucho Martín Fierro*. Barcelona: Edicomunicación.
- Laera, A. (2010). Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas. *Prismas*, 14 (14), 163-167. En línea en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1764> Consultado en febrero 2020.

- Lamborghini, O. (1988 [1969]). El Fiord. *Novelas y cuentos* (pp. 17-34). Barcelona: del Serbal.
- (2003a [1972]). La causa justa. *Novelas y cuentos II* (pp. 7-48). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003a [1972]). Sebregondi retrocede. *Novelas y cuentos II* (pp. 229-302). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003b). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005). *Tadeys*. Buenos Aires: Sudamericana.
- López, C. (2012). Virgilio Piñera entre locos excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente. *La Gaceta de Cuba* 4, 2-5.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mozejko, D. T. (1994). El enunciador. *La manipulación en el relato indigenista*. (pp. 59-94). Buenos Aires: Edicial.
- Páez de la Torre, S. (2016). Cosa de Negros. Washington Cucurto. *Revista Telar* (5), 224-225. En línea en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/225> Consultado en febrero de 2021.
- Pardo, C. (2019). Mariana Enríquez convoca a la Oscuridad para iluminar la historia argentina. *Babelia. El País*. En línea en: https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575557128_966615.html Consultado en febrero de 2021.
- Parret, H. (1995a). *Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- (1995b). *Las pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Perlongher, N. (2009 [1975]). *Evita vive y otros relatos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Piñera, V. (1956). *Cuentos Fríos*. Buenos Aires: Losada.

Premat, J. (2008). Lacan con Macedonio. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 121-154). Buenos Aires: Interzona.

Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Pulido, J. (2019). Mariana Enríquez: una literatura monstruosa. *Revista Nexos*. En línea en: <https://cultura.nexos.com.mx/mariana-enriquez-una-literatura-monstruosa/> Consultado en febrero de 2021.



Itinerario dilemático en Abelardo Castillo: *un estudio hermenéutico*

Nicolás Santiago Jozami*

Los títulos suelen ser pretenciosos. Quisiera escapar de esa rémora y dejar aquí simplemente una invitación a pensar el siguiente problema: ¿Cómo abordar y ofrecer una lectura teórica que depende, para la consumación de su sentido, de la construcción de un corpus a partir del movimiento recíproco de círculos hermenéuticos que constituyen asimismo parte del propio proceso de lectura? ¿Cómo lograr que esos círculos permitan una exploración inédita sobre el corpus? Este capítulo del libro se propone, así, en un doble ingreso: como un dilema y como un itinerario. Claro que el problema asedia desde el inicio, ya que el itinerario nutre el dilema y a la inversa. Ese posible itinerario parte desde dentro del método hermenéutico con el que he elaborado tres círculos de comprensión¹ que se entrecruzan y nutren para hacer acontecer aquello que busco dilucidar en la obra del escritor argentino Abelardo Castillo, objeto de mi investigación. Propongo plantear el esbozo de un problema teórico con la correlativa muestra de una práctica inicial de respuesta.

¹ Hans Georg Gadamer escribe respecto a la comprensión: “Aprendemos que es necesario “construir” una frase antes de intentar comprender el significado lingüístico de cada parte de dicha frase. Este proceso de construcción está sin embargo ya dirigido por una expectativa de sentido procedente del contexto de lo que le precedía. Por supuesto que esta expectativa habrá de corregirse si el texto lo exige. Esto significa entonces que la expectativa cambia y que el texto se recoge en la unidad de una referencia bajo una expectativa de sentido distinta. El movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de ésta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos. El criterio para la corrección de la comprensión es siempre la congruencia de cada detalle con el todo” (Gadamer, 2012, pp. 360-361).

* Universidad Nacional de Córdoba.
jozaminicolas@gmail.com

Dilema

El crítico e investigador Miguel Dalmaroni, en su texto “*¿Qué se sabe en la literatura?: Ciencia, saberes, experiencia*” (2008) explica que hay dos modos en los que puede leerse la literatura. Esos modos son el “modo de distancia” (p. 1) y el “modo de sumersión” (p. 1). En el primer caso, para poder comprender eso que es la literatura se debe tomar distancia, lo que acentuaría un compromiso con ella, aunque agrega que eso le parece una “atrocidad” (p. 2), ya que no se puede convertir en objeto de conocimiento la especificidad discursiva que es la literatura. Por otra parte, define al segundo modo de la siguiente manera: “según el modo del contacto o la sumersión, la crítica literaria sería un saber en la literatura y, por lo tanto, en rigor, un no-saber, algo así como un des-saber o una fuga de lo que pudiera saberse” (p. 2).

El dilema de mi investigación estaría planteado en lograr la elaboración de una lectura de Abelardo Castillo en la que el itinerario está fijado a partir de la fuga de lo que pudiera saberse, surgida claro que con cierta especificidad en su literatura. El trabajo está en calibrar la lente con la que intervenir sobre los círculos de comprensión -que detallaré más abajo- para constatar las señales que unen el corpus. Adquirir un itinerario de lectura inquisitoria que dilucida sus marcas en el trayecto me permitirá acceder al territorio simbólico cuya especificidad es el *mal*². Postulo que en las ficciones de Castillo -como en los ensayos y hasta en pasajes de los diarios- hay una significación que se da como una comprensión elusiva, como la pretensión totalizante de abrazar lo que no pudo ser, pero que se ofrece paradójicamente en la posibilidad de su enunciación. En los cuentos, novelas y el teatro castilleanos, existe una *elusión de la plenitud*. A diferencia del apotegma borgeano sobre el momento en el que un hombre sabe para siempre quién es³, en Castillo hay otra modulación: una que presiente ese instante de plenitud que existe pero se escapa, tan patente como atormentador, donde el *mal* se vislumbra simbólicamente como un exceso de significación⁴.

² El título de mi tesis es “La configuración del mal como territorialidad simbólica en la obra de Abelardo Castillo”.

³ “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (1999, p. 65 [Énfasis mío]).

⁴ El filósofo Paul Ricoeur explica: “Hay dos niveles de significación sólo para la interpretación y, dado que hemos elaborado un nivel literal de interpretación, podemos hablar de

Círculo de comprensión

¿A qué llamo círculo de comprensión? Para tal fin haré un breve repaso por aspectos del pensamiento de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Hans George Gadamer (1900-2002) y Martin Heidegger (1889-1976).

Schleiermacher, hermeneuta y pensador alemán del siglo XVIII, tuvo como preocupación central los textos de la Biblia y los de Platón. Su trabajo se centra en la pregunta sobre cómo es posible la comprensión y las condiciones de una interpretación válidamente universal. En relación a este punto señala: “La comprensión correcta de un discurso o un escrito es el resultado de un arte y exige consiguientemente una ‘teoría del arte’ (*Kunsthore*) o técnica, que nosotros expresamos con el nombre de hermenéutica” (Guervós, 2012, p. 152). Aunque aclara que hay un obstáculo que se debe tratar de evitar: el malentendido. Para comprender, Schleiermacher (1977) propone la “reconstrucción” (p. 155), hasta llegar al acto creador del autor; una re-experiencia creadora.

El teólogo distingue dos métodos, que hacen posible la reconstrucción: por un lado, la *comparatio*, es decir la comparativa, que se sirve de dos formas conjuntas de interpretar textos como discursos: la gramatical y la técnica; no hay preeminencia y no existe una sin la otra. El método comparativo es objetivo; “[...] utilizamos conocimientos singulares que son comparados y nos conducen a la comprensión detallada del todo. Se accede al objeto que se comprenderá desde algo que nos es familiar y de este modo ‘cercamos en límites cada vez más estrechos lo que no comprendemos’” (Schleiermacher, 1999 [1829], p. 81). Por otro lado, el método adivinatorio, *divinatorisch*, se basa en una intuición inmediata; es una luz que ilumina el sentido; sólo es posible entre espíritus afines a partir de un *sentimiento* (*gefühl*) vivo. Los dos métodos, sigue el filósofo, mantienen su coimplicación e inseparabilidad. La adivinación mantiene en la comparación su seguridad; la comparación exige la adivinación porque aquella no conserva ninguna unidad. He allí la circularidad entre ambos procesos.

Pero es Heidegger quien asume de cierta manera estas tentativas de Schleiermacher para aplicarlas a su proyecto filosófico. El autor de *El ser y*

símbolos como de un exceso de sentido, no siendo este exceso sino el residuo de una interpretación literal. Pero, para aquél que participa de la significación simbólica, no hay dos significaciones, una literal y otra simbólica, sino un único movimiento que nos transfiere de un nivel al otro y que nos asimila a la significación segunda gracias -o a través de- la significación literal” (Ricoeur, 2015, p. 28).

el tiempo (1951 [1927]) explica que hay un primer acceso a la comprensión a través del “sentimiento que debe suplir la totalidad” (Guervós, 2012, p. 158) y, al mismo tiempo, es la comprensión la que va enriqueciendo al conjunto, en una oscilación circular permanente. De ese modo, mi análisis intenta rastrear el curso interno de la actividad literaria castilleana, buscando unir sitios del corpus que completen un territorio. No haré un análisis estilístico, ni retórico; seguiré líneas de fuga a la manera deleuziana⁵ para distinguir y configurar aquello que planteo como problema en mi tesis.

Hans George Gadamer ha orientado sus esfuerzos teóricos hacia la hermenéutica, forjando una de las obras teóricas más importantes de las últimas décadas. En una de sus obras cumbre, *Verdad y método* (2012 [1960]) y *Verdad y método II* (2015 [1986]), hace un *racconto* de la historia de este método de comprensión. Traigo el concepto de *vivencia*, que el autor toma a su vez del filósofo Wilhelm Dilthey de su libro *Vida y poesía* (1905):

Toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y referida al mismo tiempo al todo de ésta. No es sólo que como vivencia sólo permanezca viva mientras no ha sido enteramente elaborada en el nexo de la propia conciencia vital; también el modo como se “supera” en su elaboración dentro del todo de la conciencia vital es algo que va fundamentalmente más allá de cualquier “significado” del que uno cree saber algo. En cuanto que la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella. (Gadamer, 2012 [1960], p. 107)

Gadamer (2012 [1960]) expresa que, mientras las obras mantengan sus funciones, serán contemporáneas de cualquier presente, aunque lo complejo es despejar cómo está configurado ese presente y qué función es la que utiliza tal o cual obra artística para darse a conocer, para plantear el *mundo que hace la tierra*, tal como indica Heidegger⁶ (1958 [1952]). Para

⁵ Deleuze hablará de “línea de fuga” o línea abstracta “como si alguna cosa nos llevase, a través de los segmentos, pero también a través de nuestros principios, en dirección de un destino desconocido, no previsible, no preexistente” (Seixas Themudo, 2005, p.150). “La línea de fuga es una línea de variación infinita que mantiene activa la capacidad de renovación del plano de inmanencia. En ese sentido, una línea de fuga, o flujo de *quanta*, es siempre revolucionaria, toda vez que no permite la sobrevivencia o recuperación de los códigos que arrastró consigo” (Seixas Themudo, 2005, p. 151).

⁶ Escribe Heidegger en *Arte y Poesía*: “Al ser de la obra pertenece el establecimiento de un mundo. En el ámbito de esta determinación ¿qué esencia tiene aquello que en la obra se

ello, la obra a comprender no debe sujetarse estrictamente a una conciencia estética o histórica, sino que debe poder eludir sus fundamentos, la solidez de la episteme de una época.

El círculo hermenéutico involucra el problema de los prejuicios, que es atendido por Heidegger; prejuicios que se definen por la asimilación de las propias anticipaciones para la verdadera alteridad de la obra. La interpretación es reprojeción, de allí la máxima “El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él” (Gadamer, 2012 [1960] p. 335). Pero esta operación no es objetiva ni subjetiva. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es subjetiva, sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. Pero al mismo tiempo, en relación con la tradición, la comunidad está sometida a un proceso de continua transformación. Los prejuicios, en este circuito, deben poder abrir y mantener posibilidades.

Ya en el segundo volumen de *Verdad y Método* (2015 [1986]), Gadamer amplía sus concepciones. En el trabajo titulado “*Sobre el círculo de la comprensión*” expone:

El que intenta comprender un texto hace siempre un proyecto. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido. (p. 65)

Llama la materia prima? El útil toma para prestar su servicio, puesto que está determinado por servicialidad, la materia en que consiste. La piedra se usa y se gasta en la confección del útil, por ejemplo, en el hacha. Desaparece en la servicialidad. La materia es tanto mejor y más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia en el ser útil del útil. Pero el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra.

Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retrarse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada. El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. *Al establecer la obra un mundo, hace la tierra*. El hacer está entendido aquí en sentido estricto. La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra” (Heidegger, 1952, p. 61 [énfasis mío]).

Notemos que la anticipación y las expectativas son parte -y obstáculo- para alcanzar el sentido. El círculo hermenéutico es un antícpio inferencial y se patentiza en la explicitación ulterior en el caso concreto. Comprender constituye el movimiento básico de la existencia humana⁷. En *Texto e interpretación* (1984), el filósofo involucra en el concepto de círculo de comprensión una lógica del propio comprender: “El concepto de círculo hermenéutico significa que en el ámbito de la comprensión no se pretende deducir una cosa de otra, de suerte que el defecto lógico de circularidad en la prueba no es aquí ningún defecto del procedimiento, sino que representa la descripción adecuada de la estructura del comprender” (p. 320).

Los tres círculos

Dejo aquí la ilustración de los tres círculos de comprensión con sus nociones e intersecciones, que son las que permitirían -en mi indagación teórica- hacer acontecer la territorialidad simbólica del mal en el corpus castilleano:

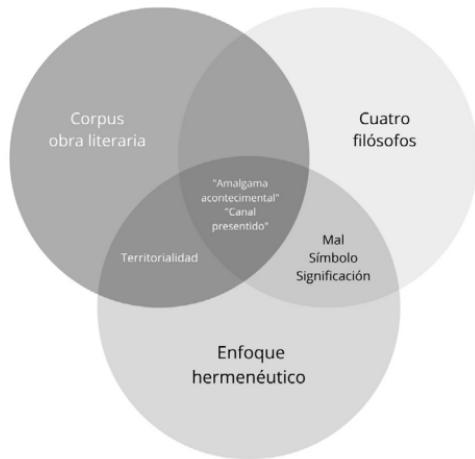


Figura N°1

⁷ Para Heidegger, “la verdadera cuestión no era cómo se puede comprender el “ser”, sino cómo la comprensión es “ser” (Gadamer, 2015, p. 125).

En el primer círculo, el superior de la izquierda, se halla enmarcado el corpus-obra literaria (cuentos, novelas, teatro, ensayos y diarios) que escojo para hacer el análisis. Allí es donde, releyendo la obra de Castillo, advierto las señales por donde transitar. He buscado aquí recuperar la experiencia de sumersión de la que hablaba Dalmaroni (2008). El segundo círculo, el superior de la derecha, está conformado por matices de algunas nociones que se manifiestan en obras de cuatro filósofos que considero son un ideario en la constitución ficcional castilleana para el problema que trabajo⁸. Abordaré (en capítulos progresivos de mi tesis) textos y pasajes de estos filósofos donde hallo matices del *mal* desde una óptica en dirección a mi propuesta teórico-hermenéutica. El tercer círculo, el que se encuentra abajo y al centro de la imagen, informa el enfoque hermenéutico con el que realizo este movimiento de lectura al igual que la metodología y parte del problema del que di cuenta en la pregunta inicial de este capítulo del libro. Es decir: la metodología utilizada integra el propio proceso de indagación de lectura sobre la obra-corpus del autor seleccionado.

Los tres círculos deben funcionar en cierta sintonía para hacer surgir allí, en su confluencia, uno de los dos conceptos centrales de mi indagación, como es el de *amalgama acontecimental*, que postula una comprensión que permitiría visualizar lo que deseo mostrar: en Abelardo Castillo, y desde esta perspectiva, el *mal* está formulado como aquella *significación* cuyo símbolo es la modulación territorial que sólo puede manifestar aquello que presiente. Ahora bien, en el mismo espacio donde se cruzan los tres círculos surge el otro concepto que necesita existir para darle entidad a la *amalgama acontecimental*; esa noción es la de *canal presentido*. ¿Qué es el *canal presentido*? El espacio que permite preanunciar la imposibilidad de cierta significación; dar cuenta de ella es un modo de formularlo, y ello puede hacerse a través del espesor del *canal presentido*.

Territorio y territorialidad

Tras la descripción del contenido de los círculos de comprensión, destacaé brevemente cómo pienso dos de las nociones que se encuentran formando las categorías anteriores. Ellas son las de *territorio* y *acontecimiento*.

⁸ “Mirá, yo a Nietzsche lo leí a los 14 o 15 años, y toda su filosofía está presente en mi literatura. Si tuviera que decirte quiénes influyeron, más o menos entre otros, te diría que Kierkegaard, que fue el primero que leí (se refiere a El concepto de la angustia), Nietzsche, obviamente que Sartre y el existencialismo, y Heidegger” (Castillo, 2017, pp. 305-313).

Para ello me serviré de aportes y planteos de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Alain Badiou.

Tomaré tres *mesetas* del libro que Deleuze escribió junto a Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (2010 [1970]), desde donde puedo formular el modo en que me interesa trabajar la territorialidad. En el capítulo 5 “587 a J.C. – 70 d. Sobre algunos regímenes de signos”, los autores postulan la heterogeneidad de los regímenes de signos como elementos que traducen, se interpenetran y condensan como territorio el contenido y la expresión⁹. Respecto al signo dirán:

Todavía no se trata de saber lo que tal signo significa, sino a qué otros signos remite, qué otros signos se suman a él para formar una red sin principio ni fin que proyecta su sombra sobre un continuum atmosférico amorfo. Este continuum amorfo desempeña, por el momento, el papel de “significación”, pero no cesa de deslizarse bajo el significante, al que tan sólo sirve de médium o de pared: todos los contenidos disuelven en él sus formas específicas. (p. 118)

He aquí que la sombra sin principio ni fin será proyectada sobre el régimen de signos que es el corpus castilleano, entendido como un *continuum* amorfo, donde el significante serán las texturas ficcionales y ensayísticas que permiten -en fragmentos de cuento- novela -ensayo- diario-hacer una remisión, un plan de consistencia, deslizar a través del *canal presentido* los elementos que marcan una territorialidad simbólica en la que puede leerse el *mal*. Aparece también, junto a la territorialidad, un concepto estrechamente ligado a él, que es el de línea de fuga, “como una tangente a los círculos de significancia y al centro del significante” (Deleuze y Guattari, 2010 [1970], p. 122). Líneas de fuga que ingresan y salen de

⁹ Es atinado el ejemplo que ofrece Deleuze para pensar esto -en relación al acontecimiento- en la segunda serie de su libro *Lógica del sentido* [(1969) 2006], titulada “*De los efectos de superficie*”: “Pero es siempre costeando la superficie, la frontera, como se pasa al otro lado, por la virtud de un anillo. La continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad; y los efectos de superficie en un solo y mismo Acontecimiento, que vale por todos los acontecimientos, hacen que todo el devenir y sus paradojas aflore en el lenguaje” (Deleuze, [1969] 2006, p. 13). Y más adelante: “Pero ahora no se trata de un círculo. Es más bien la coexistencia de dos caras sin espesor, de modo que se pasa de la una a la otra siguiendo su longitud. De modo inseparable, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas. Tiende una cara hacia las cosas, y otra hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la calidad que la proposición designa. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas” (Deleuze, 2006 [1969], p. 21).

los círculos de comprensión, a través del *canal presentido*, para esbozar un plan de consistencia y hacer emerger la *amalgama acontecimental*.

Al hablar de *máquina abstracta*, los filósofos le otorgan una configuración que no pasa por la sustancia y la forma, sino por la función y la materia. Es decir, existe una materia absoluta, extensa, que adquiere funciones según las combinaciones, los agenciamientos y el plan de consistencia que adopte en cada caso: “Una verdadera máquina abstracta no tiene ninguna posibilidad de distinguir por sí misma un plano de expresión y un plano de contenido, puesto que traza un solo y mismo plan de consistencia que formalizaría los contenidos y las expresiones según los estratos y las reterritorializaciones” (Deleuze y Guattari, (2010 [1970], p. 143). Hans Georg Gadamer (2001 [1987]) identifica rasgos que hacen a la comprensión de un texto, aunque la intensidad con que se capta lo leído adopta una forma y atributo exclusivos en la lectura literaria. Dice Gadamer (1987):

[...] allí donde es arte de la palabra, es decir, literatura, no remite al autor y a sus intenciones. *Las cosas son más bien al revés. Todo lector se encuentra sometido al dictado del poema y del texto.* Que la palabra alemana para toda forma de arte literario “*Ditchung*”, signifique dictado me parece hablar en favor del trasvase fenomenológico según el cual una obra nos dice algo atendiendo a su propia intención, a aquello que expresa realmente. La obra está “ahí”. (p. 69 [énfasis mío])

En el capítulo 8, “*1874: tres novelas cortas, o ¿qué ha pasado?*” (Deleuze y Guattari, 2010 [1970]), encuentro otra meseta que establece la línea de fuga como elemento de la territorialidad; aquí los autores hablan de líneas de escritura como líneas de vida: “y no nos referimos únicamente a líneas de escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas escritas*” (p. 199). Como trataré de mostrar en el breve itinerario que ofreceré en este capítulo, las líneas de fuga en la textura ficcional castilleana serán tratadas como intensidades de elementos que manifiestan los atributos de los círculos de comprensión arriba mencionados. ; “si la línea de fuga es como un tren en marcha es porque en ella se salta linealmente, se puede por fin hablar ‘literalmente’ de cualquier cosa, brizna de hierba, catástrofe o sensación, es una aceptación tranquila de lo que sucede en la que ya nada equivale a otra cosa” (p. 202).

Por último, otra meseta para la construcción territorial es la número 11, cuyo título es “*1837: Del ritornelo*”. En este capítulo, Deleuze y Guattari (2010 [1970]) trabajan sobre una conjunción de fuerzas que se enfrentan y coinciden en lo que denominan como “ritornelo” (p. 319): fuerzas del caos, fuerzas terrestres y fuerzas cósmicas, que emplazan el territorio, en una síntesis musical y que tiene como eje al ritornelo: “el territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, actúa sobre ellos, los toma abiertamente (aunque siga siendo vulnerable a las intrusiones). Está construido con aspectos o porciones de medio. Incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermediario y un medio anexionado” (p. 321). Así, el medio exterior del territorio que busco constituir está dado por la porción de textualidad no presente en el corpus de Abelardo Castillo; el medio interior es el texto presente, el abordado, el cuento, novela, ensayo desde el que -cada vez- presentifica el análisis; el medio intermediario de tal territorialidad es el *canal presentido* por el que puede percibir el *mal* como símbolo¹⁰; por último, el medio anexionado surge a partir de la transformación y el movimiento -agenciamiento (en lenguaje deleuziano)- de esa noción específica del *mal* transformada en significación de la incomprendición, con sus múltiples formas.

Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. En mi indagación los círculos de comprensión no pueden funcionar autónomamente, de modo que tampoco podría leerse el corpus castilleano desde este enfoque hermenéutico sin tener presente a cada paso la marca que permite construir la territorialidad. Los autores escriben:

El territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio. En un territorio, las funciones no son anteriores, suponen en primer lugar una expresividad que crea territorio. En ese sentido, el territorio, y las funciones que en él se ejercen, son productos de la territorialización. La territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo, o de las componentes de medios devendidos cualitativos. El marcado de un territorio es dimensional, pero no es una medida, es un ritmo.

¹⁰ “...experimentar el mal también es expresarlo en un lenguaje. Pero expresar el mal, ya es interpretar sus símbolos” (Ricoeur, 2015, p. 287). Además, “Lo que finalmente me apropió es una proposición de mundo, que no está detrás del texto, como si fuera una intención oculta, sino delante de él, como lo que la obra desarrolla, descubre o revela” (Ricoeur, 2010 p. 109). Entiéndase aquí el “mal” como lo que el discurso específico de una obra revela sin intención de ocultarlo, y que se halla en el umbral de una significación; constituye un mundo posible, liberado. La palabra es la determinación de la apariencia y “la manifestación de cualquier cosa lleva inherente la capacidad de ser expresada” (Ricoeur, 1969, p. 78).

Conserva el carácter más general del ritmo, el de inscribirse en otro plano que el de las acciones. Pero, ahora, los dos planos se distinguen como en las expresiones territorializantes y el de las funciones territorializadas. (Deleuze y Guattari, 2010 [1970], p. 322)

Los motivos que marcan el territorio simbólico del mal en la obra cas tileana, ese *lugar de paso*, definen su especie a la vez que marca sus distancias. “Pues bien, la territorialización es precisamente ese factor que se establece en los márgenes del código de una misma especie, y que da a los representantes aislados de esa especie las posibilidades de diferenciarse” (Deleuze y Guattari, 2010 [1970], p. 328). Para mantener la unión de los elementos heterogéneos (amalgamados), esto es fragmentos, entradas del *Diario*, retazos de ensayo, pasajes de novela, de cuento, escenas de su teatro, es que la lectura necesariamente debe confluir por el *canal presentido* como experiencia de paso, de traspaso, que siempre se preanuncia y que acusa recibo en la *amalgama acontecimental*.

Acontecimiento

Tomo aspectos conceptuales de Alain Badiou y de Gilles Deleuze para pensar el *acontecimiento*. En la vigésimo primera serie de *Lógica del sentido*, Deleuze menciona al poeta francés Joe Bousquet para darle lugar a un tratamiento de esa categoría. Escribe Deleuze (p. 109): “El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede lo puro expresado que nos hace señas y nos espera. [...] es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede” (p. 109). Y seguidamente: “En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosa” (p. 110). Esta cita comparte un matiz con el enfoque hermenéutico: la efectuación del sentido que emerge en el desujetar de lo sabido, como indicaba Dalmaroni (2008).

Alain Badiou propone al término, en principio, como algo irruptivo en la superficie de lo dado y, simultáneamente, como un proceso disruptivo en el tejido de la realidad constituida. Desarrolla su pensamiento al respecto en varios libros, pero sobre todo en *El ser y el acontecimiento* (2003 [1988]), donde utiliza las matemáticas como pivote de su reflexión: el acontecimiento tiene una estructura implicativa, emerge como un múlti-

tiple supernumerario, del orden del exceso, que trasciende el orden numérico establecido, y donde la textura de la realidad no tiene un elemento que figure su presencia, sino todo lo contrario.

En el pensamiento de este filósofo no hay verdad trascendental, sino verdades de situación orientadas hacia una eternidad atemporal. ¿Qué es pues un acontecimiento? “Azaroso por naturaleza, no podría ser predecido fuera de una situación singular, ni deducido de esta situación, sin una operación imprevisible de azar” (Badiou, 1999, p. 89). En los círculos de comprensión entrecruzados, el acontecimiento amalgamado será producto de esa irrupción en la rasgadura textual, que hace que la materia entendida como *mal* emerja en cada zona de los textos, lubricando una lectura donde la comprensión se basa en el ritmo y la consistencia entre la palabra de los filósofos, la obra literaria y la metodología hermenéutica.

Quiero detenerme en la idea de “acontecimiento”, “intervención”, y “sitio de acontecimiento” (1988, pp. 195-236) tratadas en los capítulos IV y V del volumen antes mencionado, que va de las meditaciones dieciséis a veinte. En la meditación diecisiete (p. 568), Badiou (2006 [1988]) expresa que el sitio de acontecimiento dado es el múltiple que se compone, por una parte, de los elementos del sitio y, por otra, de sí mismo, es decir del acontecimiento; la auto-pertenencia es así constitutiva de esa categoría. Él es elemento del múltiple que él es. El acontecimiento se interpone entre el vacío y él mismo. Equipararé al sitio de acontecimiento con el *canal presentido*: “Un múltiple en situación es un sitio de acontecimiento si es totalmente singular (+): él está presentado, pero ninguno de sus elementos lo está. Pertenece, pero no está en absoluto incluido. Es elemento, pero de ningún modo parte. Es totalmente a-normal (+)” (Badiou, 2003, p. 568). El *canal presentido* pertenece al acontecimiento de la *amalgama acontecimental*, pero no está incluido en lo que presenta. Hace pasar, advierte y marca líneas de fuga para lo singular del acontecimiento de lectura en la obra castilleana. La intervención es el “procedimiento por el cual un múltiple es reconocido como acontecimiento (+) y que decide la pertenencia del acontecimiento a la situación en la que éste tiene su sitio (+)” (p. 560). Consiste “en nombrar un elemento impresentado del sitio para calificar el acontecimiento del que ese sitio es el sitio. Esta nominación es a la vez ilegal (no se realiza conforme a ninguna ley de la representación) y anónima (el nombre extraído del vacío es por fuerza indistinguible, pues

es extraído del vacío). Ella equivale a ‘ser un elemento impresentado del sitio’” (p. 568).

La *amalgama acontecimental* no coincide con su sitio, con el *canal presentido*. Pero es en la meditación diecinueve donde el filósofo, al hablar del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé, lo hace específicamente del arte. Realiza una disquisición sobre la obra cumbre de Mallarmé, *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897)¹¹, y al mismo tiempo, sobre el acontecimiento en la literatura. Escribe Badiou (2006 [1988]) el quehacer poético: “La poesía es la asunción estelar de ese puro indecidible que es, sobre fondo de vacío, una acción de la que no se puede saber que ha tenido lugar hasta tanto no se haya apostado sobre su verdad” (p. 216). Aquí encuentro la formulación de aquello que tiene por condición principal, inflexible y rigurosa, el que no pueda decirse. Y agrega, en base a la condición filosófica explorada por Mallarmé en su poema: “Entre el acontecimiento anulado por la realidad de su pertenencia visible a la situación y el acontecimiento anulado por su total invisibilidad, la única figura representable del concepto del acontecimiento es la puesta en escena de su indecidibilidad” (p. 218). Hay, en la poesía mallarmeana, un decorado en el que el arte de la creación, el acontecimiento artístico va a postular esa escenografía -en la eternidad, dirá Badiou (2006 [1988])- de una noción pura. Lo producido en el acontecimiento, con elementos heterogéneos, en mi caso en el movimiento de los tres círculos de comprensión, se enuncia en el corpus de Abelardo Castillo como territorialidad, con líneas de fuga que constatan al “mal” como símbolo de una comprensión que sólo preanuncia su indecidibilidad: “el acontecimiento sólo puede indicarse más allá de la situación, si bien es necesario aportar que se ha manifestado en ella” (Badiou, 2006 [1988], p. 221).

En la meditación veinte, del capítulo V del libro, titulado “*El acontecimiento: intervención y fidelidad. Pascal/Elección; Hölderlin/Deducción*” (Badiou, 2006 [1988]), el filósofo especifica que la esencia del acontecimiento es ser un múltiple cuya pertenencia a la situación es indecidible¹². Al re-

¹¹ *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897) es un poema de mediana extensión de Stéphane Mallarmé, que se inscribe dentro del movimiento Simbolista. Entre otros temas, uno de los que trata el poema es el de los alcances y límites de la composición poética como método para conjurar la Idea primordial desde donde brotan los pensamientos.

¹² El filósofo inglés Bertrand Russell acuñó algunas paradojas que tienen que ver con esto que digo. Una de las más famosas es aquella que plantea que el conjunto de las cucharas no es precisamente una cuchara. Si está dentro del conjunto, debe por ende ser una cuchara, y si está afuera, no puede formar parte del conjunto. Debe presentar, pero no estar presentado.

tornar el poema de Mallarmé, explica que “apostar a que algo haya tenido lugar, no puede abolir de ese haber-tenido-lugar” (p. 225); he allí que el acontecimiento badiouiano es un múltiple paradójico: que algo suceda surge del manantial desde donde todo lo demás pudo haber tenido lugar, lo que causa, filosóficamente hablando, un empate de posibilidades. El golpe de dados, los números surgidos, no dejan sin efecto el azar de todas las otras caras que no salieron. Como ilustración: “el sitio es un término de la situación y si bien su ser-al-borde-del vacío resulta acorde con la posibilidad del acontecimiento, no produce en absoluto su necesidad” (p. 228). El límite o borde de los círculos de comprensión entrelazados que he descrito arriba son los que se proponen como sitio de acontecimiento, pero no formando parte de él, de allí que sea el *canal presentido* el que evidencia su constatación al tomar fragmentos, lugares en la propia textura de la obra de Castillo pensada como un itinerario. No hay *suspensión del sentido*, sino un *sentido de la suspensión*; el mal como significación, como simbólica, será esbozado someramente en el siguiente apartado de este artículo, en la obra literaria.

Itinerario

Entremos en la obra de Castillo. Para iniciar el recorrido, tomaré uno de sus últimos cuentos, publicado en *El espejo que tiembla* (2005), y que augura (también diré inaugura) el itinerario y modo de lo que quiero enfatizar; el cuento breve se titula “Fordham, 1994”. La anécdota se centra en una angustiada confesión onírica del narrador, quien se ha encontrado con el escritor Edgar Allan Poe precisamente en el lugar donde estuvo erigida la casa del autor norteamericano, lugar donde habría compuesto su poema “El Cuervo” (1845).

En el sueño en que transcurre el cuento el narrador habla con Poe, pero lo hace en el *inglés de los sueños*; escribe Castillo (2005): “La primera parte de nuestra conversación sucedió en castellano y luego fue derivando imperceptiblemente al inglés. Era el inglés de los sueños, no el de la gramática” (p. 55). Esa mixtura idiomática, ese traslado de una lengua a la otra, también se espacializa: “Estábamos en un límite impreciso entre las afueras de Fordham y el parque de San Pedro” (p. 56). En esa intersección,

He allí la paradoja, que se relaciona con la idea de acontecimiento postulada por Badiou.

en esa *amalgama* de elementos dispares, acontece lo que azora al narrador, que es -por cierto- la carga simbólica y potencia del texto. Poe recita poemas y el narrador los oye. Pero no son los poemas que conoce en el idioma inglés, uno defectuoso que posee y que nos reveló a los lectores al inicio del cuento, precisamente en la segunda oración: "No sé inglés ni me gusta viajar" (p. 55). En la inminencia del fin del sueño, el narrador sabe que se despedirán y se produce la revelación, una vacía e irreproducible: "Sé que ya en este momento yo había empezado a oír los versos" (p. 57). El escritor norteamericano, cruzando el puente, alejándose, murmura poemas cuyo interlocutor privilegiado es el propio narrador; pero Poe recita los versos imposibles de escribir y el narrador los oye, sabiendo que no podrá darle forma a los sonidos que parten del autor admirado. El cierre del cuento es categórico:

Entonces me di cuenta de que toda nuestra conversación anterior había girado alrededor de un solo asunto: los versos ideales, los versos del poema nunca escrito, esos versos inalcanzables que todo poeta siente que él pudo haber compuesto y que, por alguna razón secreta, Dios no permite que se escriban nunca. Supe (primero con incredulidad, después con agradecimiento, súbitamente con terror) que Poe me estaba recitando a mí esos versos, escindiéndolos, casi cantándolos en la noche, como una música indescifrable que yo nunca podría recobrar. (p. 57)

Desde esta punta del ovillo ingreso: los elementos heterogéneos (espaciales, como San Pedro-Fordham; lingüísticos, como el idioma inglés, el castellano y el inglés de los sueños) constituyen el acontecimiento de lo irrecuperable, aunque audible, y que brinda el puente en el cuento a partir del *canal presentido*: el narrador comprende que no puede comprender, los versos que nunca se escribirán, pero que sin embargo son.

En el relato, el ser de la comprensión a la que desea llegar el protagonista está en esa aprehensión imposible del sentido de lo no nacido, aunque no así de la posibilidad de su enunciación. La música indescifrable: hay sonido, hay armonía, pero la dificultad surge en los límites de la comprensión. La música irreproducible, los sonidos, tienen una función y es patrimonio del protagonista elucidarla; Poe escancia quizás los versos totales, aquellos que no podrá escribir y que sabe perderá una vez dichos en ese puente que une -y separa- Fordham con San Pedro. Pero, como señalé en su momento, al hacer referencia a la dilemática, en Castillo no es rele-

vante ese descubrimiento o la revelación, en el que *un hombre sabe quién es*, sino más bien el momento en el que el hombre *comprende que pierde su instante de plenitud, sabiendo que existe, pero no a su alcance*, sólo lo presente.

Lo simbólico en el arte según Gadamer (2012 [1960]) es un juego que las dos aristas -símbolo y arte- saben calibrar para alcanzar sus efectos. El signo es pura referencia, en tanto el símbolo es pura sustitución. Gadamer arriesga una pregunta afincada en el estatuto del arte: “¿El sentido de cualquier texto se realiza sólo en su recepción por el que lo comprende? ¿Pertenece la comprensión al acontecer de sentido de un texto -por decirlo de otro modo- igual que pertenece a la música el que se le vuelva audible?” (p. 217). Recupero aquí un fragmento del cuento citado y, con él, la angustia irreductible de la elusión de un sentido que da forma a la totalidad de una experiencia: “Poe me estaba recitando a mí esos versos, escandiéndolos, casi cantándolos en la noche, como una música indescifrable que yo nunca podría recobrar” (Castillo, 2005, p. 57). El relato escogido es epítome e ilustra el modo con el que llevaré adelante la indagación y de la que doy una muestra en este capítulo del libro.

Para continuar el itinerario propuesto, bucearé en algunos pasajes de *Crónica de un iniciado* (2000 [1991]). En esta novela aparece la figura del autor con el énfasis magnánimo del escritor haciéndose, cuya fuerza proviene de su deseo tan iniciático como angustioso y permanente en la construcción de una obra literaria genuina. Castillo aborda y enfrenta en este texto elementos medulares de sus obsesiones y cosmovisión literarias.

Detengámonos inicialmente en los planos narrativos de *Crónica de un iniciado*: hay dos Córdobas que se prestan la palabra en la narración: la Córdoba actual de lo que va sucediendo en la novela y lo que sucede en una Córdoba paralela; ambos tiempos centrados en 36 horas del año 1962. La ciudad es móvil, el espacio fugaz: “era como si la ciudad se borrara y en su lugar comenzara a construirse el fantasma de otra, otra que ahora es ésta, en la que no siempre las calles corren en dirección exacta ni los monumentos o las plazas están en el lugar que marcan los planos, mi ciudad, donde las paralelas se cortan y una misma ochava española puede estar en dos esquinas distintas” (Castillo, 2000 [1991], p. 85). Los tiempos están corridos, los signos lingüísticos desplazados. Esteban Espósito es un narrador que vive inventando el recuerdo con que pretende figurar y fijar la vivencia futura.

El camino que cifra el *mal* irá surgiendo espasmódicamente en la novela. Paul Ricoeur (2010) dice sobre el tiempo, el mundo y la narración, que existe un diálogo interceptado y no suprimido; la tarea de lectura como interpretación consiste en efectuar la referencia: “En esta pareja comprender/interpretar, la comprensión proporciona el fundamento, el conocimiento mediante signos del psiquismo ajeno, y la interpretación aporta el grado de objetivación, gracias a la fijación y la conservación que la escritura confiere a los signos” (p.133). Y más adelante: “Lo que se ha de comprender en un relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la cosa del texto, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto” (p.155). En el capítulo VIII de la novela notamos la relación problemática entre lo espacial, en esa Córdoba cuádruple (la recorrida, la subterránea, la del recuerdo y la de la rememoración presente del recuerdo) donde la experiencia de lo vivido se confunde con la posibilidad comunicativa de tal vivencia, resultando un oxímoron del mal como un territorio que se presenta pero, al mismo tiempo, del que se ansía una salida: “Infiel, porque es condición de la palabra falsear lo que nombra, pero digno de fe porque a muy pocos hombres se les ha puesto un precio tan alto para llegar a la verdad de su propia fábula” (Castillo, 2000 [1991], p. 45). A sabiendas que la palabra falsea lo que nombra, el hablante puede construir *su fábula* con un precio. La verdad en la fábula; he allí el oxímoron que cobra sentido en la novela. Paul Ricoeur, en *Finitud y Culpabilidad* (1969 [1960]), procura el análisis de la palabra como caída en la finitud originaria que es el ser humano: el lenguaje indica y comunica, transmite el alcance y no la visión, donde la palabra se hace signo; la significación es diferente a la percepción y la palabra es distinta a la perspectiva. El filósofo francés define al ser humano como una “parcialidad constituida”, donde el carácter es el origen radicalmente no elegido de todas las decisiones (pp. 109-110).

Esteban Espósito es *anterior* a lo que le sucede, y busca amalgamar los tiempos, los sucesos de esa jornada cordobesa donde pasan cuatro o cinco hechos importantes para el personaje protagonista: el conocimiento de Graciela Oribe, el de Santiago el jujeño y su suicidio, la Córdoba universitaria y el Congreso sobre la Simbólica del mal al que es invitado, lo sucedido en el Cerro de las Rosas, la escritura de la novela en un hotel cordobés. En la segunda parte de la novela se evidencian los tres niveles expuestos: la historia de 36 horas en Córdoba; la escritura pasada de esas

36 horas; el presente de reescritura de esa escritura pasada de esas 36 horas en Córdoba. El *mal* asume una territorialidad cuya simbólica es el modo en que se comprende cómo no puede restituirse el lenguaje (o significación) verdadero de quien protagoniza la narración en la obra del autor: “Si yo hubiera sabido esa primera noche dos o tres de las cosas que hoy sé, a este libro le faltarían unas cuántas páginas, o por lo menos ésta” (Castillo, 2009 [1991], p.119). Martin Heidegger (1958 [1952]) cuestiona el modo en que se habla, en que se formula la pregunta para que valga la respuesta: “se necesitaría arrancar la obra de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma, para dejarla descansar sola por sí y sobre sí [...] la obra debe ser abandonada a su puro reposar en sí misma” (p. 55). En otra conferencia se pregunta “¿Quién capta en el tiempo que se desgarra algo permanente y lo detiene en una palabra?” (Heidegger, (1958 [1949], p. 106). En tanto, Søren Kierkegaard, afirma en los *Fragmentos filosóficos* (1956 [1844]): “Si yo soy feliz, ¿qué importa que mi felicidad tenga o no nombre? No necesito más” (p. 89)¹³. El *mal* en la textura ficcional castilleana es no poseer el decir y el comprender futuro para escribir y transmitir aquello que se presente valedero; a la inversa de lo postulado por el pensador danés, advertir el decir, el nombre, pero no poseer la plenitud de la felicidad. En el capítulo VI de *Crónica* (Castillo, 2009 [1991]), surge un cambalache simultáneo en la mente de Espósito; ¿es posible percibir o recordar todo junto, el pasado y el futuro de lo vivido? ¿Es posible escribirlo? ¿Cómo comprender el sentido de lo que adviene, pero no es ni será para que la comprensión sea valedera, axioma de la hermenéutica gadameriana?

Sigo el itinerario por algunos otros textos del autor argentino, en esta dirección propuesta. Del primer libro de cuentos, *Las otras puertas* (1997 [1961]) tomo “Conejo”. El texto narra el fluir de conciencia de un niño donde, espejado en un conejo que le han regalado, nos cuenta el martirio

¹³ Castillo escribe en una entrada de sus *Diarios* el 9 de enero de 1977: “Es un hecho: le tengo terror a la felicidad, y esto también tiene al menos dos motivos conscientes. El primero: estoy convencido, o quiero estar convencido, de que un creador no puede ser feliz sin renunciar a su obra. ¿Una estupidez? Sin embargo, necesito aferrarme a esa idea. Segundo motivo: el miedo a perder la felicidad. Yo he sido feliz hace muchos años, y no es de ahora que lo sé: lo sabía en ese mismo momento. Y creí que eso iba a durar siempre, no importa que lo haya creído durante un minuto: lo creí. O mejor, mucho mejor: me entregué a mi felicidad hasta sentir que me rompía el pecho; volver de eso, despertar de eso, mirar años después en qué transformé eso, me hace dar ganas de gritar. Llueve, estoy solo, es de noche. Yo amaba la hermosura de estos momentos. Y además “me daba cuenta” de que eran hermosos y de que los amaba” (pp. 414-415).

y odio que siente ante los sucesos familiares: la separación de sus padres, traiciones y engaños de los que intentan separarlo y mantenerlo ilesos con, entre otras cosas, regalos. “Ni te explican nada. Y otras veces puro mimo, como ahora, o como cuando te hacen un regalo porque les conviene, aunque no sea Reyes o el cumpleaños” (p. 39). Pero en un momento, el niño se y nos dice “todo el mundo pone cara de no saber y es como un juego” (p. 40). Ese conejo que le regalan es también la identificación del niño y el sitio de descarga de su padecimiento, de enfrentamiento con la mentira: “A vos te lo puedo decir porque vos entendés las cosas. Siempre entendiste las cosas” (p. 39) y, más adelante, “Me vine porque sí, para hablar con vos que lo entendés a uno y sos el mejor conejo de todos, el mejor del mundo con esas orejas largas, y dos dientes para afuera, como yo cuando me río” (p. 41). Los dientes del niño son parecidos a los del conejo y en ese ángulo, en eso que descubre el narrador, se cifra la *amalgama acontecimental*, el territorio de lo no sabido atravesando el *canal presentido* por el que el personaje infantil busca comprender lo que sucede, pero lo que advierte es que no se puede asirlo.

En “La madre de Ernesto” (Castillo, 1997 [1961]), uno de los relatos emblemáticos del autor, me detengo en la restauración del espacio materno, “A ella también le brillaban los ojos cuando éramos chicos, o quizás, ahora me parecía que se los había visto brillar” (p. 36), donde el narrador hace referencia a la madre del amigo ausente, que trabaja de prostituta. He allí el *canal presentido* que une, el puente (recordemos en cuento sobre Poe) que hace surgir la *amalgama acontecimental*. Y recordemos la manera en que Espósito trataba de escribir y describir la historia imposible de esas 36 horas en la Córdoba del año 1962. En el caso de esta narración breve, ya no son los dientes del conejo y del narrador niño, sino los ojos de la madre de Ernesto, del compañero del narrador, que tienen en el presente de lo contado un brillo similar al que tenían o tuvieron cuando ellos eran (más) chicos. El *canal presentido* marca -más allá de la anécdota narrativa- en ese territorio compartido, la amalgama que restaura el sentido de lo perdido y no comprendido en el presente.

Pero es en el relato “Mis vecinos golpean”, (Castillo, 1997 [1961]) del mismo volumen, donde se puede hallar otra vez la clave de lectura territorial; la anécdota hace alusión a personajes -incluido quien narra- que oyen ruidos detrás de las paredes donde viven. El cuento es elíptico y la tensión está dada en el intento por comprender qué es aquello que se oye, y por

qué: qué hay detrás de las paredes del hogar. Tomo dos direcciones (espaciales) para destacar el detalle. En el cuento, el suelo es el sitio horizontal, el que pisan y por el que discurren narrador y personajes, mientras que el vertical está signado por las paredes desde donde viene esa información difusa, inaprehensible. El narrador oye cortado, mal, por lo que nos informa de una interpretación que -no cabe duda- es errónea también. Acontece la posibilidad de comunicación, pero sólo atraviesa el canal por ser algo que sólo se presiente. He aquí una relación, comunicación con lo sucedido en “Fordham, 1994” (Castillo, 2010): la comprensión vedada. Eso es presentido, pero no comprendido, a sabiendas no comprendido:

Como digo, éste fue el origen de mi comunicación con los habitantes de la casa vecina (escribo “los habitantes” porque con el tiempo he advertido claramente que del otro lado hay, con toda seguridad, más de una persona, y hasta sospecho que se turnan para golpear), casa que mis parientes nunca mencionaron en voz alta, porque no se atrevían, pero que mi prima Laura nombró claramente una tarde, cuando, señalándome con su dedo malvado, dijo:

- Éste vive al lado de un matrimonio.

Sólo que ella dijo otra cosa, una palabra que en mis oídos de niño sonaba como matrimonio y que alcanzó a pronunciar un segundo antes de que alguien le tapara la boca con la mano. (Castillo, 1997 [1961], p. 75)

Nuevamente accedemos a esa posibilidad de obstrucción en el canal; *matrimonio* es o puede ser símil de *manicomio*, tal como aquel personaje se encontraba con Poe y escuchaba una música imposible, algo que no podía asir pero que sabía único, verdaderamente importante, y no podía integrarlo a su vivencia, a su lenguaje. La posición horizontal-vertical, lleva con su línea de fuga a otro cuento, breve, de importancia secundaria en la obra castilleana, titulado “La casa del largo pasillo”, texto perteneciente al volumen *Las maquinarias de la noche* (1997 [1992]). En ese texto, el ascensorista Timoteo, con evidentes ecos kafkianos, cumple su rutina diaria de trabajo en esos aparatos, moviéndose únicamente de manera vertical, por lo que el modo de conocimiento y la condición del movimiento comprensivo por parte de los personajes están atadas a ese desplazamiento único. Hasta que descubre que “Hay otra dirección” (Castillo, 1997 [1992], p. 413). El territorio espacial es aquí pasar de lo vertical a lo horizontal

y, de ese modo, ampliar el círculo de comprensión, donde, recordando a Schleiermacher (2012), para que la comprensión sea efectiva, debe haber tanto de tradición como de adivinación: “Timoteo no pudo dejar de pensar que, de recorrerlo, acabaría saliendo a la calle Tarija por la cual había entrado, sólo que saldría en la vereda opuesta” (Castillo, 1997 [1992], p. 414). El personaje, de edad indefinida, al recorrer el espacio en sentido horizontal, ingresa a una casa, por el pasillo, donde encontrará allí recostado, derrotado, a un héroe de su infancia, Sandokán. Personaje anterior a las altas edificaciones y a las jaulas que son los ascensores en los que trabaja. Personaje que no entiende, pero que ha presentido.

Pasemos ahora a alguno de los escritos ensayísticos del autor. De su libro *Las palabras y los días* (1999 [1988]) tomo “El ángel al revés”, título que a su vez nos remitirá a otro de sus ensayos del presente libro; aquí se mofa de la consagración y canonización de Roberto Arlt. En un pasaje, cita al dramaturgo francés Jean Genet al hablar de Arlt: “esa imbecilidad que es la materia básica de la vida: abrir una puerta, prender un cigarro. Sólo hay unos cuántos destellos en la vida de un hombre. Todo lo demás es oscuro” (p. 249). Los destellos no se refieren -vale aclararlo nuevamente- a la comprensión de la propia vida de cualquier hombre; en la cosmovisión castilleana, es la idea de que esos gestos, esas figuras, esos símbolos, configuran un *canal presentido* por el que cada ser puede entablar genuinamente su relación con aquello pleno que se escapa, en argumentos diversos.

Pero el texto que recupera y distingue mejor las nociones que menciono, es el que se titula “El otro Poe”, del mismo libro (Castillo, 1999 [1988]). En ese escrito, Castillo dice que Charles Chaplin formó parte de su vida. Y establece una relación cuya línea de fuga nos lleva otra vez al cuento “Fordham, 1994” (Castillo, 2010) donde el narrador se encontraba oníricamente con Edgar Allan Poe; dice en el ensayo: “Porque la terrible magia quiso, para que haya paz en mi alma, que Chaplin se pareciera a Edgar Poe” (Castillo, 1999 [1988], p. 66); *amalgama acontecimental*, esa relación establecida desde la conciencia, experiencia y el lenguaje castilleano están colocados desde la *terrible magia*, casi un oxímoron donde se establece el canal, la pretensión de comprensión. Dos figuras, dos personas, reunidas para explicar parte de la experiencia personal, pero como vasos comunicantes de lo que se desea vanamente: “Los dos entendieron que la redención de los hombres está en ser como los chicos; Carlitos nos recuperó para la infancia de la risa; Poe para la del miedo, para la del horror

puro, elemental” (p. 67). La comparación se transforma en intercambio; la risa y el miedo son compatibles, se integran, se amalgaman en el acontecer escriturario; el mal está en sólo esbozar este aspecto y Castillo horada el lenguaje para acercarnos los símbolos de ese territorio recorrido.

En “Pavese, las mujeres, la muerte” (Castillo, 1999 [1988]) hallo otra clave del itinerario. Allí narra los últimos minutos de la vida del poeta italiano Cesare Pavese tras suicidarse en un cuarto de hotel y trata de establecer un paralelo con hitos y zonas temáticas de su obra. En un pasaje dice: “lo único que le está vedado a un escritor: (Pavese) no podía comprender el sentido de sus propios libros” (p. 154). Aquí hay otra línea de fuga que hace surgir la *amalgama acontecimental*; en la entrada del 1981 del primer volumen de los *Diarios 1954-1991* (Castillo, 2014), el autor expresa “no se puede escribir una sola palabra si no se siente que podría ser la última. Entonces, sólo entonces, uno puede reír verdaderamente, si quiere. Reírse como Cervantes, como Rabelais, reírse de un modo gigantesco” (p. 494). Allí se tocan los dos mundos: no comprender el sentido de lo escrito, íntimo, porque para llegar a eso habría que volver a escribir el libro otra vez, en lo que conformaría una especie de círculo espiralado que buscan su consecución interminable. Por el otro lado, a su vez, pensar que si lo que se escribe puede ser lo último, su rigor debe ser tal en esa búsqueda, que obturaría cualquier temporalidad y posibilidad de comprensión plena.

Referencias Bibliográficas

- Badiou, A. (1999). *San Pablo, La Fundación del universalismo*, Anthropos: Barcelona.
- (2003 [1988]). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Borges, J. L. (1999 [1949]). Biografía de Tadeo Isidoro Cruz. *El Aleph* (pp. 62-67). Buenos Aires: Editorial Alianza.
- Castillo, A. (1997 [1992]). *Las maquinarias de la noche*. Buenos Aires. Seix Barral.
- (1997). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

- (1997 [1961]). *Las otras puertas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1999 [1988]). *Las palabras y los días*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2009 [1991]). *Crónica de un iniciado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2005). *El espejo que tiembla*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2014). *Diarios 1954-1991*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2017). El estilo incorruptible: entrevista a Abelardo Castillo / Entrevistado por Nicolás Jozami. *Recial*, VIII (12), 305-313. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/18583> Consultado en marzo de 2021.
- Dalmaroni, M. (18 de mayo 2008). ¿Qué se sabe en la literatura? Crítica, Saberes y Experiencia. Panel-Debate “Ciencias Sociales e Investigación”. Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y librería Palabras andantes, Santa Fe, Argentina.
- Deleuze, G. (2006 [1969]). *Lógica del sentido*. En línea en: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf> Consultado en febrero de 2021.
- (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010 [1970]). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia.
- Gadamer, H. G. (2001 [1987]). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra Teorema.
- (2012 [1960]). *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sigueme.
- (2015 [1986]). *Verdad y método II*. Salamanca: Ed. Sigueme.

- Heidegger, M. (1951 [1927]). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de cultura económica.
- (1958 [1952]). *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE.
- Kierkegaard, S. (1956 [1844]). *Fragmentos filosóficos*. Buenos Aires: Aurora Editorial.
- Ricoeur, P. (1969 [1960]). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- (2008). *Hermenéutica y Acción. De la hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2010). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: FCE.
- (2015). *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: FCE.
- Santiago Guervós, L. E. de. (2012). La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher. *Otros Logos*, (3) 148-173. En línea en: <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/revistas/0003/09.%20de%20guervos.pdf> Consultado en febrero de 2021.
- Schleiermacher, F. (1999 [1829]). Los discursos sobre hermenéutica. *Cuadernos de Anuario Filosófico*, (83), 31-46. En línea en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6082/1/83.pdf> Consultado en diciembre de 2020.
- Seixas Themudo, T. (2005). Las líneas: la lógica de lo social en Gilles Deleuze. *Eidos*, (3), 144-166. En línea en: <https://www.redalyc.org/pdf/854/85400307.pdf> Consultado en marzo de 2021.



Disputando la nación: *Cuti y su literatura negro-brasilera*

Julietta Kabalin Campos*

Todo comienza con un acto de identificación: "Soy negro". El acto de identificación constituye la respuesta a una pregunta que nos hacemos "¿Quién soy yo, entonces?".

O con una pregunta que nos es formulada: "¿Quién es usted?". En este segundo caso, se trata de la respuesta a una combinación. A través de esas preguntas, se trata de develar la propia identidad y de hacerla pública. Pero develar la identidad es también reconocer (es un auto-reconocimiento); es saber quién se es y decirlo o, mejor dicho, proclamarlo o incluso decírselo a sí mismo. El acto de identificación es también una afirmación existencial. 'Soy' significa por consiguiente, "existo".

Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra*

Durante una participación en el programa *Literafro Entrevista* de la TV UFMG (2018), el escritor Luiz Silva -más conocido por su seudónimo Cuti- destaca a su abuela como una figura importante para su trayectoria profesional, no sólo por su sabiduría en la práctica de narrar historias, sino además por haber incentivado ambientes lúdicos que propiciaron un temprano e intuitivo ejercicio literario. En la misma entrevista, Cuti señala que es durante su adolescencia cuando la poesía se convierte en un medio de expresión adecuado para canalizar literariamente sus inquietudes, sobre todo aquellas vinculadas a las problemáticas raciales que lo afectaban desde temprana edad. Reconocemos en la construcción de estas memorias, dos operaciones de autolegitimación que revelan marcas constitutivas de la trayectoria artística, política e intelectual del escritor. La primera de ellas permite definir su quehacer en base al reconocimiento de un vínculo ancestral con la palabra que no es subsidiario de prácticas e instituciones literarias hegemónicas. La segunda, por su parte, habilita la afirmación de una posición estético-política desde la cual ha decidido enfrentar al sistema de relaciones racistas del que, en tanto víctima, se reconoce integrante. Ancestralidad y creación, memoria y militancia antirracista, oralidad y escritura, arte y vida son algunos de los

* Instituto de Humanidades-Conicet, UNC.

julietakabalin@gmail.com

conceptos que nos permiten aproximarnos a la obra literaria y crítica del autor y nos ayudan a entender el lugar que ocupa y disputa como escritor negro en el campo literario brasileño. En este trabajo, como ejercicio introductorio, proponemos presentar esta compleja constelación a partir de la reconstrucción de algunos momentos significativos de su trayectoria artística e intelectual, la indagación del concepto *literatura negro-brasileña* como eje de su pensamiento teórico y la realización de algunos acercamientos críticos a su libro *Contos Crespos* (2008). Para ello, procuraremos establecer diálogos que permitan reconocer las inherentes relaciones que existen entre estos aspectos, así como convocar posibles interlocuciones teóricas con autores y autoras (Fanon, 2009; Mbembe, 2016; Almeida, 2019; Santos Souza, 1983; Gomes, 2019; entre otros) que nos ayudan a entender el funcionamiento sistemático y transversal de las lógicas raciales en las configuraciones socioculturales del presente y el pasado reciente, en las que el escritor y su obra se inscriben.

I.

Cuti estudió Letras (portugués y francés) en la Universidad de São Paulo en la década del 70. Durante esos años estuvo directamente involucrado en diferentes acciones asumidas por el Movimiento Negro Brasileño, el que, a su vez, transitaba un importante proceso de reestructuración (Alves, 2010, p. 36). Fue uno de los creadores¹, en 1978, de la serie *Cadernos Negros*², que nació con el objetivo principal de otorgar espacio de publicación a autores que, por su condición racial, no contaban con posibilidades materiales de divulgación. Asimismo, en 1980, año en el que obtuvo su título de grado, Cuti fundó, junto a algunos colegas (Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, Mario Jorge Lescano³) el

¹ Hugo Ferreira fue, junto a Cuti, cofundador de la serie y, además, el creador de su nombre. Cuti asumió la organización editorial de los cinco primeros números, aunque siempre reconoce el entramado colaborativo que existía entre los escritores que participaban de cada edición.

² Desde entonces, se publican anualmente y de manera alternada una antología de poesía -en años pares- y una de cuentos -en años impares. Para conocer con mayor profundidad la historia de *Cadernos Negros*, recomendamos la lectura de: <https://www.cuti.com.br/artigocardernosnegros> y <https://issuu.com/mbantu/docs/historicoterescadas>. También sugerimos la serie de entrevistas publicadas en <https://ims.com.br/convida/cadernos-negros-quilomboje/>

³ Cuti suele aclarar que Mario Jorge Lescano, argentino y blanco, también tuvo participación en las primeras reuniones del grupo. Sin embargo, se habría alejado del proyecto cuando

grupo *Quilombhoje*, otro de los pilares del movimiento cultural negro en Brasil. Ambos proyectos se unificaron en 1983 cuando este último, como colectivo, asume la organización de la publicación del sexto número de *Cadernos Negros*. Cuti participa como organizador del grupo hasta 1994, cuando *Quilombhoje* se institucionaliza como ONG. Este año fue, además, el único en el que no colaboró como autor de la antología de publicación anual. “Lembrança das lições” es uno de los primeros cuentos que el escritor paulista publica en esta serie antológica. Forma parte del cuarto número, lanzado en 1981, y, veintisiete años después, sería uno de los textos seleccionados para integrar su libro *Contos Crespos*.

El cuento tiene dos partes. En la primera, el narrador identifica la emergencia del odio de motivación racial en su historia personal. En la segunda, conocemos el destino que tuvieron en la vida adulta los dos niños que protagonizan esas memorias y que, desde sus infancias (así como el propio Cuti manifestó haber vivido en la niñez), sufrieron las consecuencias de *ser negros* en contextos de *racismo estructural* (Almeida, 2019). Es decir, donde la raza funciona como uno de los elementos de organización económica y política y, como tal, según señala Almeida (2019) “ofrece el sentido, la lógica y la tecnología para la reproducción de las formas de desigualdad y violencia que moldean la vida social contemporánea” (p.15)⁴.

Nos interesa detenernos en la primera parte de este cuento, donde se exponen las pasiones y acciones que desencadena la sola mención de la palabra esclavitud en el contexto escolar que alguna vez ocupó, como alumno, el narrador de la historia. Como hombre adulto, éste se remonta a su niñez a partir del recuerdo marcante, e incluso traumático, de este acontecimiento vital. En su relato, reconoce que escuchar este término fue como recibir un cachetazo. Comparado con la experiencia de un golpe o un castigo físico, la palabra se torna vehículo de una violencia simbólica

éste comenzó a tomar un perfil más ligado a la discusión de problemáticas raciales y sobre literatura de autores negros. Además, la primera formación del grupo fue mutando en los primeros años, durante los cuales su principal actividad fue la organización de ruedas de lectura y discusión literaria. Mientras Camargo, Colina y Rodrigues se alejaron del proyecto, se fueron sumando otros miembros a las acciones del grupo, muchos de ellos autores que habían sido publicados en los primeros números de *Cadernos Negros*, como Jamu Minka, Sônia Fátima da Conceição, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Márcio Barbosa y Esmeralda Ribeiro.

⁴Todas las traducciones realizadas de citas textuales en portugués son nuestras. Vale aclarar, en este sentido, que hemos optado por dejar la versión original únicamente en el caso de los textos literarios.

que recae sobre el cuerpo del niño que escucha. En casi todos los demás participantes de la escena (algunos compañeros y la profesora del niño), sin embargo, el término habilita otras relaciones. Los niños lo miran, lo insultan y se ríen de él. La profesora ignora la situación de sufrimiento y continúa con la pretendida lección de historia que expone sin problematizar ni cuestionar los horrores del pasado esclavista:

*Os negros escravos eram chicoteados... - e dá mais peso à palavra **negro** e mais peso à palavra **escravo**! Parece ter um martelo na língua e um pé-de-cabra abrindo-lhe um sarcasmo de canto de boca, de onde me faz caretas um pequeno diabo cariado.* (Cuti, 2008, p.160)

[*Los negros esclavos eran azotados... - ¡y le daba más peso a la palabra **negro** y más peso a la palabra **esclavo**! Parecía que tenía un martillo en la lengua y una pata de cabra abriéndole un sarcasmo en la esquina de la boca, de donde me hacía morisquetas un diablo cariado.]*

De este modo, la carga simbólica de la palabra encuentra como correlato gestos, actitudes y discursos que actualizan la violencia narrada por la profesora. Lejos de constituirse como un entorno de deconstrucción y reparación, el contexto educativo queda expuesto como un espacio reproductor de estructuras racistas.

Las miradas de los colegas y de la propia profesora provocan en el niño lágrimas incontrolables que lo obligan a agachar su cabeza en un claro gesto de impotencia y frustración. Estos sentimientos se irán incrementando, transformándose paulatinamente en un odio visceral -calificado como “odio branco” (Cuti, 2008, p. 161), en una clara estrategia de inversión del hegemónico imaginario que vincula el color negro con los más diversos disvalores-, un odio tan repentino y excesivo que llegan a descomponerlo. Aquí el diálogo con la obra de Frantz Fanon (2009) parece inevitable, más específicamente con el capítulo sobre la experiencia del negro en *Piel negra, máscaras blancas* donde el martinicano analiza la mirada objetivadora que recae sobre él y los que, como él, habitan esos cuerpos negros permanentemente esculpiados por la mirada del blanco:

“¡Sucio negro!” o, simplemente, “¡Mira, un negro!”

Yo llegaba al mundo deseoso de desvelar un sentido a las cosas, mi alma plena del deseo de comprender el origen del mundo y he aquí que me descubro objeto en medio de otros objetos.

Encerrado en esta objetividad aplastante, imploraba a los otros. Su mirada liberadora, deslizándose por mi cuerpo súbitamente libre de asperezas, me devolvía una ligereza que creía perdida y, ausentándome del mundo, me devolvía al mundo. Pero allá abajo, en la otra ladera, tropiezo y el otro, por gestos, actitudes, miradas, me fija, en el sentido en el que se fija una preparación para un colorante. Me enfurezco, exijo una explicación . . . Nada resulta. Exploto. He aquí los pequeños pedazos reunidos por un otro yo. (p.111)

El niño del cuento, así como Fanon, explota y, años más tarde, encuentra en la palabra un medio para reunir los pedazos de ese yo que ha sufrido, incluso desde antes de tomar conciencia de ello, la objetivación, la fijación y la condena de *ser un negro*, uno más en una historia que comparte con sus antepasados y con algunos de sus contemporáneos. Por ello, así como emerge el odio, emerge también un sentido de comunidad que lo une y lo emparenta a otros que sufren el mismo dolor. El compañero de clase que, como él, mantiene la cabeza baja durante la lección; su vecino y colega con el que comparte rebeldías adolescentes y un “sentimento de revolta” (Cuti, 2008, p. 162) que los hermana; su familia que, al igual que muchos, soporta en el cuerpo el peso de una historia de violencias: “A cada palavra de seu discurso, pressinto uma nova avalanche de insultos contra mim e contra um “eu” mais amplo, que abraça meus iguais na escola e estende-se pelas ruas, envolvendo muitas pessoas, sobretudo meus pais” [A cada palabra de su discurso, presiento una nueva avalancha de insultos contra mí y contra un “yo” más amplio, que abraza a mis iguales en la escuela y se expande por las calles, envolviendo a muchas personas, sobre todo a mis padres] (p. 160).

Esa expansión del yo hacia una experiencia de la primera persona en plural relatadas por el personaje de Cuti es otra de las manifestaciones del *esquema epidérmico racial* descripta por Fanon (2009) en su análisis sobre la experiencia de ser negro. Como parte de las consecuencias generadas por las anécdotas, discursos, relatos, leyendas e historias con las que el blanco *tejió* a quien colocó como su alteridad absoluta, aquel que por su apariencia es fijado como un negro, establece un vínculo de exterioridad con su propio cuerpo, materialidad que a la vez que lo sobre determina lo coloca a prueba como colectivo y nunca como individualidad:

Yo era a la vez responsable de mi cuerpo, responsable de mi raza, de mis ancestros. Me recorría con una mirada objetiva, descubría mi negrura, mis caracteres étnicos, y me machacaban los oídos la antropofagia, el retraso mental, el fetichismo, las taras raciales, los negreros y, sobre todo, "aquel negrito del África tropical..." (Fanon, 2009, p. 113)

Esta responsabilidad racial que recae sobre el cuerpo negro es lo que en el cuento se tornará conciencia racial en el personaje principal, la que a su vez se manifestará en disyunción con la identidad nacional. Estampada en papeles amarillentos, la historia nacional reproducida en voz alta por la profesora que ha insistido en encasillar al narrador -y ese nosotros que lo incluye- en el pasado de la esclavización, entrará en crisis en un momento casi epifánico durante el fin su etapa escolar. La mudez y la tristeza ante uno de los símbolos supremos de la identidad nacional será contrarrestada con la alegría de encontrarse a sí mismo en el *batuque* ancestral que resuena en su pecho. Luego de que el primer verso del himno nacional - "Ouviram do Ipiranga..." (Cuti, 2008, p. 163)- quede trunco en la voz del narrador que, hasta entonces, cantaba en comunión con los demás participantes del acto de colación, éste descubrirá, según él mismo expresa, lo que no sabe de sí mismo. Su mudez silencia, así, los versos que idolatran a la patria y sus falsas promesas de igualdad y libertad, dando lugar a los sonidos que lo conectan con su yo más íntimo y la revelación de las ausencias que la escuela dejó.

Al final del cuento la desilusión se apropió del personaje que expresa no hallar más consuelo en las palabras que alguna vez sirvieron de refugio y desahogo. Las historias de marginación y opresión se repiten una vez más, el pasado vuelve a materializarse en los cuerpos del presente que, como su amigo, parecen condenados a terminar en una cárcel; que, como él, se sienten acorralados en una fábrica; que, como su grito, queda atragantado en la garganta. Como veremos en los próximos apartados, la propia obra de Cuti puede ser leída como una búsqueda constante por desarmar ese nudo en la garganta, por ubicar a ese *batuque* ancestral en la historia nacional que ha intentado acallarlo, por expresar las tensiones que devuelven humanidad a ese colectivo que a fuerza de violencias compartidas se ha vuelto comunidad, por devolverle valor a la palabra y tornarla arma en su lucha contra las imposiciones del orden social.

II.

Cuti dio continuidad a su carrera académica y obtuvo los títulos de Maestro en Teoría Literaria en 1999 y de Doctor en Literatura Brasileña en 2005, ambos otorgados por la Unicamp (Silva, 1999 y 2005). Estas investigaciones estuvieron dirigidas al estudio de obras de autores negros, desde perspectivas que asumen la cuestión racial como un problema central para la comprensión de los fenómenos culturales. El primero se centra en el análisis de los recursos literarios utilizados por Cruz e Sousa en su obra *Evocações*, como un movimiento contrastante con las tendencias predominantemente biográficas de los estudios que existían sobre este autor (Silva, 1999). Esto no implicó desconsiderar las condiciones racistas del medio social en el que su obra se desarrolló. Por el contrario, se señalan los aspectos que ubicaban al poeta decimonónico en una posición de aislamiento étnico (Silva, 1999, p. 176) que sería determinante para su excepcionalidad literaria. Al respecto, Cuti sostiene que “la gama de vivencias frente al racismo, transfigurada en lenguaje, singulariza y le garantizan originalidad” (p. 164). No obstante, Cuti sienta posición crítica ante lecturas que han reducido su singularidad a este aspecto y sostiene que “la manifestación racial no fue la causa de la revolución estética, ni tampoco fue su consecuencia. El encuentro de las dos dimensiones, cuando sucede, es fundamental” (p. 178). Su investigación discute dos formas de entender la obra de Cruz e Sousa que resultarán relevantes para nuestra reflexión. Por un lado, la desconsideración del valor estético, ante la preocupación -incluso patologizante- por explicar biográficamente la excepcional trayectoria del hombre negro que se destaca en el campo literario. Por otro lado, la reducción de la producción literaria a una mecanicista crítica racial, que deja de lado las complejidades que caracterizan la originalidad de las opciones estéticas del autor en cuestión. Para nuestro trabajo, esta aproximación crítica resulta interesante en la medida en que nos permite leer una discusión que excede el caso particular de Cruz e Souza y nos coloca frente a un problema vinculado al propio campo literario y sus mecanismos de legitimación, que afectan al propio Cuti en tanto escritor.

En su tesis doctoral (Silva, 2005), el escritor paulista defiende que es posible rastrear en los discursos la posición que sus productores asumen -más o menos conscientemente- en el debate racial en el que se inscriben, siendo el sujeto étnico blanco el predominante en la tradición literaria

brasileña. Como veremos, en su literatura, es posible advertir un esfuerzo por discutir esta tradición a partir de la configuración de un *sujeto étnico negro* que viene a problematizar la posición de otredad estigmatizante que el sujeto blanco supone y reproduce.

Cuti cuenta con una amplia producción como cuentista, poeta, ensayista y dramaturgo. Sin embargo, como suele ocurrir con autores que escapan a los parámetros -sociales, raciales o de género- hegemónicos, su reconocimiento se restringe a un sector del campo literario brasileño, en este caso el de producción y circulación de autores/as, editores/as y lectores/as negros/as. Si bien esta tendencia histórica de invisibilización y marginación está disminuyendo en los últimos años como producto de una incesante lucha de este sector subalternizado y algunas políticas públicas de reparación, los privilegios y reconocimientos continúan desbalanceados en términos raciales. En este sentido, la militancia de Cuti en los diferentes frentes de su producción está dirigida no sólo a cuestionar y desmontar la dinámica excluyente del campo literario, sino además a revelar las estructuras racistas que la sostienen.

Contos Crespos, publicada en 2008 por una pequeña editora de la ciudad de Belo Horizonte⁵, es una antología compuesta por 37 narraciones breves. Una particularidad de esta selección es que todos los cuentos fueron publicados en libros anteriores del autor: los 7 textos que integran *Quizila*, de 1987, están todos incluidos. De los 27 relatos de *Negros em contos*, publicado en 1996, son recuperados 21. Finalmente, los 19 cuentos restantes fueron parte de algún número de la publicación anual *Cadernos Negros*. Entre estos últimos, 9 fueron únicamente publicados allí y el resto también en alguna de las obras ya mencionadas. De este modo, la selección de *Contos Crespos* (2008) abarca un rango temporal de 26 años de producciones publicadas. La más antigua, del año 1981 -"Lembrança das lições" incluida en el cuarto número de *Cadernos Negros* - y la más reciente, del año 2007 -"Conluio das perdas" parte del trigésimo número de la misma producción literaria-.

Esta rápida reconstrucción suscita algunas aclaraciones y reflexiones. Por empezar, es importante señalar que la recuperación de textos publi-

⁵ *Mazza edições*, fundada en 1981 por la intelectual y militante negra Maria Mazarello Rodrigues, tiene como objetivo explícito la publicación de autores/as negros/as y obras que aborden diferentes aspectos de la cultura afrobrasileña. Para más informaciones, recomendamos las siguientes lecturas: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/editoras/1093-mazza-edicoes> y <https://www.mazzaedicoes.com.br/editora/>

cados previamente no es una operación explicitada en el cuerpo de la antología. Es decir, no existen al interior del libro marcas o divisiones que permitan ordenar los cuentos según los años o títulos de las publicaciones originales. Esta opción nos habilita a pensar la propia tarea del antologador como un ejercicio de actualización y recreación, donde cada uno de los textos seleccionados es reconfigurado como parte de una nueva propuesta literaria.

El principal encargado de darle coherencia y unidad a este conjunto de producciones será su título, *Contos Crespos*. Un sustantivo, que explicita el género literario explorado en la antología, modulado por un atributo usualmente utilizado para designar un tipo de cabello. Junto con el color de piel, la boca y la nariz ancha, el cabello crespo es uno de los aspectos físicos comúnmente configurados como marcas de alteridad y distinción fenotípicas de la población negra.

Si entendiéramos que hay en este título un uso metafórico y metonímico del término crespo (esto en tanto el atributo designa al sujeto), debemos advertir, por otro lado, la ausencia de preposiciones que permitan adjudicar un sentido unívoco a la relación entre las partes del binomio que componen el título. Son cuentos ¿de negros, para negros, sobre negros? Pero, además, ¿de qué manera se reterritorializará el significante despojado de su significado habitual?, ¿qué sentidos y asociaciones se provocarán en el nuevo contexto de enunciación?

Una fotografía en plano detalle de una cabellera trenzada es la imagen que, como fondo, compone la tapa de *Contos Crespos*. El recorte muestra parte de la cabeza de una persona de la cual no son revelados rasgos distintivos tales como la edad o el género. El foco está puesto en el peinado. Este tipo de trenzas suelen denominarse africanas o *nagô* -en referencia al grupo yoruba homónimo- y se caracterizan por tejerse pegadas al cuero cabelludo, formando diseños con diferentes y variadas formas geométricas. El recorte fotográfico de la tapa muestra la intersección donde un grupo de estas trenzas surge en diagonal desde una línea común, perdiéndose en los bordes de la tapa, y donde un par más de ellas se encadena en dirección contraria a las primeras, con inicio y fin indefinidos. Conformando una suerte de mapa, el cabello se combina surcando senderos que parecen encaminarnos hacia lo que descubriremos como premisa rectora del libro. Es decir, la fundamental relación entre escritura y cuerpo.

El cabello en general y los peinados en particular constituyen símbolos culturales muy significativos para las comunidades africanas y afrobrasileñas (Gomes, 2019). En ellos y por ellos, se entraman lazos, memorias y canales afectivos, identitarios, comunitarios y ancestrales. Nilma Nilo Gomes (2019) sostiene que el cabello crespo es un tipo de lenguaje capaz de comunicar e informar aspectos vinculados a las relaciones raciales que atraviesan a los sujetos que lo usan y descifran (p. 34). En este sentido, advierte que:

el estilo del cabello, el tipo de peinado, de manipulación y el sentido a ellos atribuidos por el sujeto que los adopta pueden ser usados para camuflar la pertenencia étnica/racial, con la intención de encubrir dilemas referidos al proceso de construcción de la identidad negra. Pero tal comportamiento puede representar también un proceso de reconocimiento de las raíces africanas, así como de reacción, resistencia y denuncia contra el racismo. (p. 34)

Las trenzas, para muchas sociedades africanas, constituyeron medios para comunicar aspectos identitarios, tales como la pertenencia a determinada tribu, el origen, los parentescos, el estado civil, entre otras variables que definen la posición social y cultural de la persona que las porta. En el Brasil colonial, a pesar de que el cabello crespo se tornó una de las marcas distintivas en el proceso de inferiorización racial llevada a cabo por los europeos sobre la población africana, muchas veces los peinados trenzados conservaron valores positivos al ser utilizados por personas esclavizadas para trazar mapas de fuga, comunicar saberes milenarios deslegitimados por las epistemologías hegemónicas o mantener vivas costumbres y expresiones estético-culturales que definían subjetivamente a estos sectores de la población. Por lo tanto, si históricamente estos peinados han sido motivo de estigmatización por parte de la cultura dominante, para muchos afrodescendientes, el uso de trenzas ha constituido un símbolo de afirmación, lucha y resistencia.

Por ello, creemos que la imagen de la tapa del libro acompaña, no inocentemente, a ese título que, como dijimos, hace uso de uno de los términos privilegiados para la racialización de los cuerpos negros en Brasil. Contrariando la concepción prejuiciosa de un cabello crespo ingobernable y sin valor estético, la imagen adelanta y reafirma el movimiento transformador y resignificador que el libro procura trazar con la palabra

en cada uno de sus cuentos. El cabello trenzado de la tapa, así como la voz entrelazada en cada una de las narraciones, vienen a reactualizar los valores que recaen sobre esos cuerpos negros que, en detrimento de su histórica objetivación y en tanto territorios sobre los cuales se autoinscriben fugas y resistencias de una comunidad marginalizada, son reivindicados como espacios de orgulloso agenciamiento político.

Muchos de los cuentos del libro *Contos Crespos* (Cuti, 2008) escenifican experiencias de lo que suele identificarse como racismo cotidiano y lo que, como señalamos anteriormente, deberíamos llamar racismo estructural. Este es el caso de “Boneca” donde asistimos a las peripecias y frustraciones que experimenta un padre en la misión casi imposible de encontrar una muñeca negra en los comercios de una ciudad brasiler. La alerta está puesta, además, en la falta de representatividad que sufren los sectores poblacionales que no se ajustan al modelo de belleza blanco-europeo, tópico que será retomado en otros relatos como ocurre, por ejemplo, en “Incidente na raiz”. A partir del relato que tiene como protagonista una mujer que “pensa que é branca” [piensa que es blanca] (p. 97), se exploran diferentes estrategias blanqueadoras de las que echan mano sujetos negros en su intento por aproximarse al idealizado patrón estético euro-occidental. Algunas son más eficaces que otras en relación con este propósito, pero todas delatan la traumática relación con el cuerpo al que deben enfrentarse las personas negras como producto de un prejuicio racial secular. Tal aspecto se articula en este cuento con otro tema recurrente en la obra de Cuti: la cuestión de las relaciones interraciales. La mirada negativa sobre el propio cuerpo, el desprecio hacia los rasgos que revelan la negritud heredada de algún antepasado, se proyecta en un desprecio similar hacia otros. De este modo, las preferencias amorosas de la protagonista se restringen a personas que encajan en el modelo de belleza blanco al que ella misma no se ajusta. El cuento juega con la ironía que provoca la devolución de la mirada externa, que recae sobre su cuerpo remarcando su negritud: “tá melhor, néga?” [¿estás mejor, negra?] (p. 98) es la pregunta que un enfermero realiza sentenciando la pertenencia racial de la mujer que despierta luego de una internación realizada como producto de un tratamiento estético fallido. La mirada externa refuerza la imagen de sí que quiere negarse y ocultarse a partir de intervenciones y procedimientos de blanqueamiento.

Otras narrativas del mismo libro (Cuti, 2008), como “Impacto poético” y “Quizila”, muestran disputas y complejidades del movimiento negro desde su interior. A partir de las voces de sus protagonistas conocemos la diversidad de miradas sobre asuntos que se suponen de interés común y que, como vimos en la primera parte del capítulo, se imponen al sujeto como una experiencia y una responsabilidad colectiva. El cuerpo negro aquí también se vuelve objeto de discusión y tensión, dejando en evidencia las fragilidades de posiciones y discursos que, a favor o en contra, conciben al sujeto y su experiencia como muestra representativa de una colectividad homogénea.

En otros casos, la estrategia de Cuti consiste en abordar el problema racial advirtiendo las complejidades que asume en su relación con otras variables, como las de género, religión y clase. Lo sobrenatural, lo onírico y la locura, incluso los difusos límites que permiten muchas veces vincular estos aspectos constituyen otra de las puertas de ingreso a los problemas que derivan de las experiencias de racialización y discriminación racial vinculados con las religiones de matriz africana. Ejemplos de estos cruces pueden rastrearse en “Delirio da sombra” y “O dito pelo Benedito”.

Por su parte, “Desencontro” (Cuti, 2008) es una buena muestra sobre la perspectiva interseccional con foco en la relación género-raza. La insatisfacción matrimonial del protagonista (hombre negro), casado con una mujer blanca lo llevan a cometer actos de infidelidad. El deseo sexual es despertado en dos ocasiones y de diferentes maneras por una mujer mulata, caracterización que remite al histórico mecanismo de objetivación que considera a este modelo femenino como símbolo sexual. Asimismo, la opción afectivo-amorosa que da lugar al casamiento con una mujer blanca remite a otro repertorio de prejuicios que reconocen en esta figura al modelo de esposa ejemplar (bella, sumisa y abocada a las tareas del hogar). Siguiendo un determinado ideal de familia, el personaje asume la decisión de mantener un vínculo con alguien que no quiere ni desea. La formación católica del personaje es uno de los indicios que el cuento ofrece para explicar esta hipócrita posición. El machismo es ejercido sobre ambas mujeres, tanto la esposa blanca como la amante negra. La primera, víctima de sus mentiras y presa en la posición sumisa que supone el matrimonio. La segunda, víctima del juicio moral y la violencia verbal cuando es descubierta como partícipe de un erótico juego epistolar. Ella, aunque soltera,

es juzgada por el hombre casado quien, además, es el autor de la carta que desencadena el conflicto.

Asimismo, los cuentos de Cuti (2008), además de explorar espacios tradicionalmente ligados a la resistencia negra como clubes, asociaciones, centros religiosos, *terreiros*, etc., también convocan e indagan espacios de marginalidad que dan cuenta de la estrecha relación entre clase y raza. Esta intersección de parámetros se manifiesta en el plano espacial en la referencia a favelas, cárceles, fábricas, transporte público, entre otros. También la referencia a constantes controles y abusos ejercidos por la fuerza policial sobre la población negra es uno de los temas recurrentes que dejan al descubierto las fronteras explícitas e implícitas que condicionan la circulación de los cuerpos por la ciudad. La historia de la injusta prisión del estudiante Malcolm que se tornó sospechoso por el sólo hecho de ingresar a un banco en el cuento “Conluio das pedras” y la memoria traumática, en “Dupla culpa”, de una primera requisa policial y la detención arbitraria producto de un operativo armado en un concurso de danza *soul*, son solo dos ejemplos de ello.

Los permanentes juegos de palabras, la referencia constante a saberes/memorias populares, un rico repertorio de recursos gráficos y sonoros, una particular sensibilidad en la combinación de los registros oral y escrito y un magistral uso de la ironía caracterizan el lenguaje de esta obra que pone en evidencia las complejidades del problema racial. Desde un punto de vista étnico negro, éstas se tornan no sólo evidentes, sino sobre todo ineludibles. Los sujetos que protagonizan estas historias encuentran en las voces narrativas configuradas por Cuti modelaciones de un discurso poderoso a la hora de poner en escena las secuelas aún vigentes del pasado esclavista que marcó el origen de la nación brasileña.

III.

Literatura Negro-Brasileira es el concepto elegido por Cuti (2010, 2011) para definir la tradición en la que su obra se inscribe. Éste es también el título y, por lo tanto, el tema de una de sus principales publicaciones teóricas (Cuti, 2010). En su introducción, Cuti (2010) afirma que el asunto del libro es la literatura brasileña y que su propuesta consiste en “iluminar uno de sus múltiples aspectos” (p. 11). La literatura negro-brasileira, así definida, procura discutir con cánones instituidos que desconsideran

en la conformación del repertorio literario nacional expresiones que son subcategorizadas a partir de criterios territoriales, identitarios y/o étnicos (literatura femenina, literatura negra, literatura *queer*, literatura indígena, etc.). Para ello, Cuti (2010) reconoce la necesidad de discutir “tanto el *corpus* que la constituye como la razón de esa marca” (p.11). Las postulaciones realizadas por el autor en estas primeras oraciones ofrecen algunos indicios sobre el carácter de la lucha que se dispone a librar. Recuperando el epígrafe de Achille Mbembe (2016), podemos decir que para responder a la implícita conminación de la pregunta identitaria “¿Quién es usted?”, Cuti recurre a la articulación de lo racial con lo nacional para afirmar y reivindicar la existencia de una particular posición en campo de actuación literaria. En esta opción, se materializan dos disputas. Por un lado, aquella direccionada a romper con los límites (editoriales, académicos, ideológicos, etc.) que impiden el reconocimiento de ciertas obras y autores en el campo de la literatura brasileña. Por el otro, la opción por destacar la marca de alteridad que genera dicha exclusión como recurso afirmativo para disputar ese reconocimiento. ¿Por qué negro-brasileña y no meramente negra? ¿Por qué negro y no afro? Éstas son dos de las preguntas que Cuti buscará responder no sólo teóricamente, sino, como venimos viendo, también literariamente.

Por empezar, es importante subrayar que la opción por ubicar la disputa conceptual en el ámbito de lo nacional se alinea a una de las reivindicaciones históricas del Movimiento Negro Brasileño que consiste en cuestionar la clásica teoría de la *democracia racial* como fenómeno definidor de la nación. Del mismo modo que ocurre con tantos otros mecanismos discursivos funcionales a las narrativas nacionales que buscaron blanquear simbólica y materialmente a su población (como la idea del crisol de razas en Argentina o la exaltación del mestizaje en Cuba), la metáfora de la democracia racial ha servido en Brasil para instalar un imaginario de superación en relación a los conflictos y desigualdades que derivan de siglos de esclavización y dominación europea y eurodescendiente sobre otros grupos poblacionales. Esta idea de superación -o *democratización social* (Freyre, 2003)- es subsidiaria de una concepción de mestizaje armónico y pacífico que no revela violencias y disputas que le son inherentes. De este modo, mientras Gilberto Freyre (2003) vio en los procesos de *misericórdia* una progresiva corrección de la distancia social existente en la sociedad semifeudal esclavista brasileña, representantes del Movimiento

Negro vienen advirtiendo hace décadas que este modo de contar la historia nacional no hace más que ocultar que “el gran contingente de brasileros mestizos resultó del abuso, la violación, de la manipulación sexual de la esclava” (González, 2018, p. 110).

Resulta pertinente recordar la importancia que tuvieron novelas de fundación, como *Iracema* (1965) y *O guarani* (1857) de José de Alencar, para la configuración del mito fundador de la nación brasilera: el mestizaje reconocido y reivindicado en aquellas narraciones es producto del encuentro idealizado entre lo indio y lo blanco, ignorando la participación de los/as africanos/as y sus descendientes en la trama nacional. Por ello, la combinación realizada por Cuti de los términos *negro* y *brasilero* en la construcción de una noción que busca definir un subcampo de la producción literaria nacional es, en cierto punto, paradojal e implica, desde su propia formulación, un movimiento cuestionador. Al ponerse de relieve el término *negro*, se tambalean los cimientos del mito tranquilizador de la democracia racial y su pretensión homogeneizadora es puesta en crisis. En efecto, el concepto negro convoca la necesidad de reabrir la discusión racial cuando es articulado con aquella categoría que históricamente se encargó de anular cualquier indicio de negritud. Se trata, en definitiva, de reponer un debate que, desde el discurso hegemónico de la nación se ha pretendido concluido.

Este esfuerzo que Cuti comparte con otros intelectuales (Evaristo, 2009; Soares Fonseca, 2011; Duarte, 2011; Pereira, 2010; Alves, 2010; entre otros) se traduce en una serie de acciones que tienen como objetivo principal denunciar y combatir la histórica exclusión que han sufrido autores negros del canon nacional. Esto implica advertir diversas estrategias que han sido funcionales a este propósito, como los movimientos blanqueadores y/o universalizantes que lograron invisibilizar las identidades negras de autores como Machado de Assis, Cruz e Souza y Lima Barreto. También se señalan y cuestionan las pobres o nulas apariciones de personajes negros a lo largo de la historia literaria brasilera o, en su defecto, la recurrente aparición desde enfoques estereotipados o restringida a roles secundarios. Como contrapartida, se valoran y practican acciones que oponen resistencia a estas exclusiones. Se estima, en este sentido, el lugar que han ocupado los movimientos de autoafirmación negra, se reconoce la importancia de agrupaciones y proyectos literarios con un enfoque afirmativo de la negritud -como *Quilomboje* y *Cadernos Negros*-, se

configuran tradiciones literarias propias y se reconsideran las relaciones de producción-recepción y circulación apuntando a una ampliación del campo hacia sectores históricamente marginalizados (la generación de un público lector negro, así como de editoriales y otros eslabones del circuito literario con preocupaciones propias del sector reivindicado, son tan importantes como el de la propia autoría negra). En este sentido, Cuti (2011) ha asumido una posición muy crítica con respecto perspectivas teóricas que consideran parte de esta tradición contrahegemónica a autores que solamente han tenido el gesto de tematizar al negro, como serían los ca-
sos de Mario de Andrade en *Macunaíma* (1928), de Cassiano Ricardo en *Martim Cereré* (1928) y de Jorge de Lima en *Poemas Negros* (1947). Para Cuti (2011), estos posicionamientos, preocupados en evitar un supuesto racismo al revés, habilitan el ingreso de “textos hechos a partir de un punto de vista blanco y racista” (p. 47). Por ello, considera necesario sostener definiciones teóricas que discutan las clasificaciones hegemónicas sin resignar la disputa por el reconocimiento en la historia nacional. En este sentido, asegura que “lo más importante cuando se refiere a literatura negra es localizar una deconstrucción a partir del lugar de donde parte el discurso” (p. 45). Se trata, por lo tanto, de adoptar un punto de vista negro y antirracista.

En relación con esto, la opción por el uso del concepto *negro* y no otros de amplia circulación y aceptación, como los que establecen alguna combinación con el sufijo *afro*, es otro de los aspectos de su teoría que exigen una explicación. Esta elección implica un posicionamiento tanto hacia el exterior como al interior de los debates del Movimiento Negro Brasileño, que dan cuenta de la inflexión política de su propuesta.

Cuti (2010) postula en su libro que nociones como *Afro-brasileiro* y *afrodescendente* convocan sentidos que hacen foco en la relación con África -incluso induciendo a una idea de retorno- que desvían la atención del problema nacional, convirtiendo a la literatura producida por autores/as negros/as en el contexto brasileño en una especie de vertiente subsidiaria de la literatura africana. Sobre este punto enfatiza que “vincular la literatura negro-brasileña a la literatura africana tendría un efecto de refrendar el no cuestionamiento de la realidad brasileña por esta última. La literatura africana no combate el racismo brasileño. Y no se asume como negra” (p. 36). En esta disputa, podemos reconocer una afirmación estratégica por parte del escritor paulista que procura no sólo tornar evidente la categoría

que ha funcionado como auténtica marca de alteridad en el marco de la específica formación nacional brasileña, sino además convertirla en una noción de identificación productiva.

En 1983, la reconocida psiquiatra Neusa Santos Souza advertía sobre las consecuencias psíquicas derivadas de la continuidad de patrones raciales en la sociedad brasileña posesclavista señalando que el sujeto negro sufre una “internalización compulsiva y brutal de un ideal de Ego blanco” que lo obligan a “formular para sí mismo un proyecto identificatorio incompatible con las propiedades bilógicas de su cuerpo” (Santos Souza, 1983, p. 3). Es en este sentido que la propuesta de Cuti establece un movimiento interesante, ya que se apropiá del significante negro para darle un giro semántico, contraponiéndose con esta operación lingüístico-identitaria a las estructuras dominantes que han generado la subalternización histórica del negro. En tanto, como sostiene Santos Souza (1983), “lo irracional, lo feo, lo malo, lo sucio, lo sensorial, lo superpotente y lo exótico son las principales figuras representativas del mito negro” (p. 27), y cada una de éstas “busca afirmar la linealidad de la *naturaleza negra*, al mismo tiempo que rechaza la contradicción, la política y la historia en sus múltiples determinaciones” (pp. 27-28), Cuti procura reponer las complejidades que las estructuras racistas niegan al fijar ciertas características a un nombre que, a su vez, designa un cuerpo que se quiere vacío.

Reconocemos aquí un posicionamiento que busca poner de manifiesto dos modos de asumir el conflicto racial. Mientras que, para Cuti (2010), el término afro contribuiría a diluir las relaciones conflictivas que el discurso nacionalista intenta apaciguar, con el uso del concepto negro este mecanismo tranquilizador quedaría expuesto. Al afrobrasileño no se le opone un eurobrasileño, sino un brasileño a secas, que se quiere liberado del pasado esclavista, producto de un mestizaje indulgente y exento de conflictos raciales. Por el contrario, la afirmación negra pone de relieve la matriz del pensamiento colonizador que está en la base de la configuración nacional. Afirmarse negro implica, por ello, cuestionar y revertir los disvalores adjudicados de antemano a sujetos que portan ciertas características fenotípicas y que han sido designados con este término, sondear las contradicciones de la historia y asumir un rol activo y políticamente consciente de su devenir en el mundo. En esta línea, el epígrafe que abre nuestro trabajo, nuevamente, nos ayuda a entender el movimiento cuestionador y, en cierto sentido, reparador de la propuesta teórica de Cuti.

Reconocerse negro y definir su literatura como negro-brasilera es, entendemos con Mbembe (2016), una afirmación existencial.

En el capítulo “Clínica del sujeto” de *Crítica de la razón negra*, de donde nuestro epígrafe ha sido extraído, Mbembe (2016) explica que *negro*, más allá de qué o quién sea su referente, es una palabra con densidad propia y su uso busca provocar algo en su destinatario (herirlo es una de las posibilidades recurrentes). Asimismo, como nombre, es decir como designación externa dada por un otro, busca marcar el destino del sujeto nombrado. Ahora bien, el receptor de esta denominación puede tomar diferentes actitudes frente a ese nombre que quiere marcarle un camino inevitable -estar destinado a la muerte, a la invisibilidad, a la servidumbre- y será en ese margen de acción que radicará la posibilidad de que este nombre se torne o no existencia. Esto en tanto, “sólo hay nombre cuando aquel que lo lleva siente los efectos de su peso en su conciencia” (Mbembe, 2016, p. 240). Entonces, ¿qué ocurre cuando el nombre es recuperado por el propio sujeto que ha sido destinatario de esta nominación falsificador y exterior -como hemos visto ocurre con Cuti- y lo asume, desde la conciencia de su historia, nombre y, por lo tanto, existencia propias?

Mbembe (2016) recurre a la figura de Aimé Césaire para explicar un modo en el que esta apropiación fue asumida para “acondicionar un lugar de permanencia a partir del cual la mentira del nombre pudiera ser desenmascarada, la verdad pudiera resucitar y lo indestructible pudiera manifestarse” (p. 246). Aquí el uso del término se ha tornado violación del destino impuesto, una exposición del esquema falsificador del nombre y una proyección hacia un horizonte común donde se rehabilitarían las diferencias y las singularidades. En este sentido, creemos que existe un diálogo posible entre la obra y la posición estético-política del escritor brasiler con esta lectura que Mbembe realiza del poeta caribeño. Tomar conciencia del lugar del negro, apropiarse de nombre que ha buscado condonarlo, en Césaire así como en Cuti, es el ejercicio necesario para interrumpir el orden dominante, sublevarse ante él y recuperar la esperanza de un futuro común.

“Olho de sogra”, a propósito de estas reflexiones, es otro de los cuentos incluidos en *Contos Crespos* (2008) que nos ayudan a entender el vínculo que Cuti establece entre la creación literaria y la expresión de su consciente posición en el debate racial. En este caso, se trata de la narración en primera persona de un médico oftalmólogo que cuenta la transformación

de su perspectiva del mundo a partir de un acontecimiento extraordinario en su rutina laboral: el relato desenfrenado de una antigua paciente que se encuentra en *shock* luego de haber intentado asesinar a su yerno. La consulta médica se torna, así, una confesión y el encuentro, una revelación sobre el funcionamiento silencioso y múltiple del pensamiento racial. A pesar de que ni las relaciones interraciales ni el racismo son el foco del relato, van surgiendo indicios y pistas a lo largo de la narración que dejan en evidencia prejuicios y estereotipos que hasta hoy atraviesan las subjetividades y las relaciones interpersonales.

Tres hombres son unidos por la mirada homogeneizadora de una mujer que, según señala el personaje-narrador, tampoco: “*fugia do lugar-comun de os brancos acharem que os negros são iguais*” [escapaba del lugar común de los blancos que creen que los negros son iguales] (p. 37). Sin embargo, el propio relato es el encargado de desgajar la pretendida semejanza prefigurada por los discursos racistas cuando nos aproxima al vínculo que cada uno de estos sujetos establece con la mujer. La memoria amorosa e idealizada de su marido fallecido se contrapone con la conflictiva y violenta relación que establece con su yerno quien, desde su punto de vista, encaja con los conceptos estereotipados del negro -*safado, vagabundo, malandro* son algunos de los insultos proferidos por la paciente en la reconstrucción de la historia (Cuti, 2008)-. Por último, el médico ingresa en la órbita de estos paralelismos al tornarse destinatario de un relato que no lo involucra pero que, condenado por su apariencia y el supuesto parecido visual entre él y el marido de la paciente, se torna un hombre negro más. Doña Gina Goltz da Silva, según logra advertir el narrador, lo miraba pero no lo veía. Ensimismada en su propio discurso, alienada en sus propios pensamientos, se torna una persona amenazante: “*Senti miedo. Eu conversava no escuro com uma velha assassina*” [Tuve miedo. Conversaba en la oscuridad con una vieja asesina] (p. 35). Sin embargo, esa presencia-ausente revelará ante el narrador su propia ceguera. El cuento nos enfrenta, así, a unos de los destinos que, como Mbembe (2016) señala, el nombre *negro* busca imponer. Y aquí vale la pena recordar las palabras del filósofo camerúnés cuando advierte:

“Negro” -no hay que olvidarlo- se refiere también a un color. El color de la oscuridad. Desde este punto de vista, el “negro” es lo que vive la noche, en la noche, aquél cuya vida está hecha de noche [...] Esta residencia en la noche y esta vida en cuanto que noche son las que lo vuelven invisible.

El otro no lo ve porque, en definitiva, no hay nada para ver. A lo sumo, si llegara a verlo, sólo vería sombra y tinieblas, es decir aproximadamente nada. Envuelto en su noche prenatal, el negro mismo no se ve. (p. 240)

Hay en el cuento un juego de sentidos interesante en relación con la profesión del protagonista y las diferentes cegueras que se materializan a partir de ese evento inesperado que irrumpió en la cotidianidad del personaje principal. Si al comenzar la narración, desde la perspectiva médica, se ponen de manifiesto la incompatibilidad de los saberes científicos -circuitos al diagnóstico y tratamiento del globo ocular (Cuti, 2008, p. 27)- con los problemas relatados por la paciente, a lo largo del cuento nos enfrentaremos con una progresiva expansión de sentidos que mudarán el foco del problema visual al problema de la mirada:

Acostumado a analisar os olhos, naquele momento chamou-me a atenção o olhar. Inundados como estavam os olhos mostravam uma luz diferente [...] Eu, que apenas considerava retina, córnea, íris, traumatismos, lacerções, nervo ótico, humores, lentes e mais lentes, estava ali diante de um olhar sem saber o que dizer. Não se tratava de uns olhos anestesiados por proparacaina para meu exame, mas de uns olhos cheios de lágrimas que diziam, muito da minha própria vida tão esquecida em sua sensibilidade pelo meu excesso de trabalho, minha ambição desmedida. (p. 33)

[Acostumbrado a analizar los ojos, en aquel momento me llamó la atención la mirada. Así inundados, como estaban los ojos, mostraban una luz diferente [...] Yo, que sólo consideraba retinas, corneas, iris, traumatismos, laceraciones, nervios ópticos, humores, lentes y más lentes, estaba allí, frente a una mirada sin saber qué decir. No se trataba de unos ojos anestesiados por proparacaina para un estudio, sino de unos ojos llenos de lágrimas que hablaban, mucho de mi propia vida tan alejada de su sensibilidad por mi exceso de trabajo, mi ambición sin medidas.]

El narrador es un sujeto negro que ha logrado una ascensión social relativa gracias a su profesión. Su decadente consultorio, los reclamos salariales de su empleada y la acumulación de trabajo dan cuenta de las frustraciones que enfrenta a pesar de su esforzada trayectoria laboral. Además, el médico también es partícipe de la reproducción de las estructuras dominantes. Frente al reclamo de su empleada, de quien sólo tenemos el indicio racial por su peinado de “tranças rastafaris” [trenzas rastafaris] (p. 31), mantiene una posición indiferente. La transformación personal occasionada, a partir del extraño encuentro con su paciente, dará lugar a

la escucha del reclamo antes ignorado y a una revisión del propio curso de su vida. El conocimiento médico colapsa en un contexto donde otros saberes son requeridos. El saber científico se torna improductivo ante el encuentro sincero con el otro y con ciertas revelaciones, incluso, de orden metafísico. Por ello, el escepticismo que el médico buscaba mantener en un primer momento se revelará desarmado al finalizar el cuento, permitiéndole al personaje cuestionar la homogeneizadora mirada de Dona Gina sobre los hombres negros, pero también revisando su propia ceguera ante la vida. La recuperación de una sensibilidad que se había perdido con el tiempo parece marcar un recomienzo.

El proceso vivenciado por el personaje de este breve cuento -movimiento desterritorializador, en tanto sus certezas son desbaratadas ante un acontecimiento que irrumpen en su cotidianidad, y reterritorializador, en cuanto se produce una toma de conciencia que lo obliga a redefinir su lugar en el mundo- convocan a una reflexión más amplia en torno al movimiento que la obra de Cuti (2008) propone. Como hemos podido ver hasta aquí, estamos frente a un proyecto estético-político amplio que insiste en la necesidad de cuestionar nuestros presupuestos y las estructuras que nos anteceden. Desterritorializar nuestra mirada sobre el mundo es el ejercicio que esta literatura convoca como un movimiento necesario para ver y escuchar aquello que, en muchos casos, no fuimos capaces ni siquiera de percibir como existente.

IV.

Este recorrido, sin pretensiones de exhaustividad, ha intentado señalar algunos aspectos que atraviesan la obra y el lugar artístico-intelectual de Cuti en el campo de la literatura brasiliense. Como ejercicio introductorio, este trabajo ha buscado no descuidar las inherentes relaciones entre su trayectoria vital, en tanto militante, intelectual y artista negro, y su proyecto creativo, del que tomamos como muestra el libro *Contos Crespos* (2008).

Pudimos reconocer en la propuesta literaria una invitación a desterritorializar la mirada prejuiciosa y fijadora desde la cual se ha consolidado la hegemónica identidad nacional brasiliense -pudiendo extenderlo hacia otras territorialidades de nuestro continente que comparten las estructuras de un sistema colonial racista que ha logrado con éxito actualizarse

hasta los días presentes. A partir de diversas escenas de la vida cotidiana, las narrativas que componen *Contos Crespos* (2008) nos enfrentan, una y otra vez, a nuestros propios prejuicios para desmontarlos a partir del juego -muchas veces, irónico- propuesto por el discurso literario. En ellos, personajes negros son protagonistas y asumen la voz de la narración dejando en evidencia las violencias que los atraviesan. Son historias que logran descentralizar y enrarecer las percepciones sobre lo común y lo cotidiano, siendo abordadas desde una perspectiva racial que advierte y denuncia las consecuencias de la histórica exclusión social sufrida por los sectores negros. A partir de un uso cuidadoso del lenguaje, se exploran las relaciones interraciales que dejan en evidencia los estereotipos que continúan funcionando en la sociedad brasileña, se valorizan saberes y prácticas ancestrales negados y deslegitimados por el discurso modernizador y, sobre todo, lejos de encontrar personajes planos que encajan en posiciones dicotómicas, se exploran en su complejidad las subjetividades y relaciones marcadas por el racismo.

La propuesta literaria, además y como pudimos observar a lo largo de nuestro trabajo, es coherente con el posicionamiento político-intelectual que el autor ha construido y defendido a lo largo de su carrera. El esfuerzo por construir un enfoque ético-estético desde la voz del *sujeto étnico negro* es el eje de un proyecto más amplio, que tiene a la nación como su objeto de disputa. Finalmente, cabe remarcar que el lugar que Cuti reclama para su literatura negro-brasilera en el repertorio de la cultura nacional encuentra fundamentos sólidos cuando nos dejamos atravesar por una experiencia estética que a gritos evidencia su inscripción en una historia y una cultura que no se restringe a un grupo particular. La perspectiva del negro es el punto de vista privilegiado, pero la trama de racismos que desde ella se tejen involucra a todos los sectores de una nación que se ha construido en la base de la desigualdad racial.

Referencias bibliográficas

- Almeida, S. L. de. (2019). *Racismo estrutural*. São Paulo: Polen.
- Alves, M. (2010). *BrasilAfro Autorrevelado. Literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandayala.

- Cuti. (2008). *Contos Crespos*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- (2010). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro.
- (2011). Cuti. En E. de A. Duarte, y M. N. Soares Fonseca (Orgs.), *Literatura e afrodescendencia no Brasil. Antologia crítica* (pp. 45-70). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (24 de septiembre 2018). *Literafro Entrevista -Cuti (Luiz Silva)*. En línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=KOkboCMIW-WQ>
- Duarte, E. de A. (2011). Por um conceito de literatura afro-brasileira. En E. de A. Duarte y M. N. Soares Fonseca (Orgs.), *Literatura e afrodescendencia no Brasil. Antologia crítica* (pp. 375-408). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Evaristo, C. (2009). Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*. 13 (25), 17-31. En línea en: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/view/298> Consultado en mayo de 2021.
- Fanon, F. (2009). *Piel negras máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Freyre, G. (2003). *Casa-grande & senzala: formacao da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- González, L. (2018). *Primavera para as rocas negras. Lélia Gonzalez em primeira pessoa...* Diáspora Áfricana: Editora Filhos da África.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.
- Gomes, N. L. (2019). *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Pereira, E. de A. (2010). Territórios cruzados: relações entre cânone

- literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. En E. de A. Pereira y R. D. Junior (Orgs.), *Depois, o Atlântico: Modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana* (pp. 319-349). En línea en: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1035-territorios-cruzados-relacoes-entre-canone-literario-e-literatura-negra-e-ou-afro-brasileira1> Consultado en mayo de 2021.
- Santos Souza, N. (1983). *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Silva, L. (1999). *Um desafio submerso: Evocações, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*. (Tesis de maestría). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. En línea en: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270152> Consultado en mayo de 2021.
- Silva, L. (2005). *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e Lima Barreto*. (Tesis de doctorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. En línea en: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269993> Consultado en mayo de 2021.
- Soares Fonseca, M. N. (2011). Literatura Negra. Os sentidos e as ramificações. En E. de A. Duarte y M. N. Soares Fonseca, *Literatura e afrodescendencia no Brasil. Antología crítica* (pp. 245-278). Belo Horizonte: Editora UFMG.



ISBN 978-950-33-1649-8



ciffyh

Centro de Investigaciones
María Salomé de Burnichón
Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC

..
Área de
Publicaciones

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba