[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
29, año XI, agosto 2021

escrituras contracanónicas en Iberoamérica

APLU

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[*sic*] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre. Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.
Está indexada y catalogada en Latindex.
Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

---

sic
(Del lat. ***sic***, así).
1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

[sic]

Año XI - #29 - Agosto de 2021

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Comisión Directiva de APLU
Presidente: Álvaro Revello
Vicepresidente: Graciela de Medina
Secretaria: Alejandra Dopico
Tesorera: Elvira Blanco Blanco
Vocal: Patricia Núñez

Consejo Editor de la revista [*sic*]
Elvira Blanco Blanco
Óscar Brando
Luis Bravo
María del Carmen González
Álvaro Lema Mosca
Elena Romiti
Gabriela Sosa

Coordinador académico del presente número: Luis Bravo

Coordinadores y responsables de edición
Elvira Blanco Blanco
Álvaro Lema Mosca

Consejo académico de lectura
Alfredo Alzugarat
Carina Blixen
Amanda Brandão
Margarita Carriquiry
Sandra Escames
Iaranda Ferreira Barbosa
Norah Giraldi-Dei-Cas
Gustavo Martínez
Claudia Pérez
Germán Pitta
Leonardo Rosiello
André de Sena Wanderley

Lectores invitados para este número
Silvio Alfonso
Óscar Brando
Juan Estrades
María del Carmen González
Anselmo Peres Alós
Néstor Sanguinetti
Gabriela Sosa
Alicia Torres

Agradecimientos
A Juan E. de Castro el permiso para publicar la versión en español del artículo de María Rosa Olivera-Williams, de próxima aparición en The Oxford Handbook of the Latin American Novel; a Casa Editorial HUM; a Juan Ignacio Fernández Hoppe (Archivo Levrero).

Diseño de logo de APLU
Mariana Pérez Balocchi
(en base a diseño original de Alicia Cagnasso)

Imagen de portada
Foto de: Luis Bravo
Título: La era sticker
Año:2015
Diseño interior: Mastergraf SRL
Corrección general: Mariela Oreggioni y Ana Gómez
Corrección en portugués: Silvio Alonso
Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos

Revista [*sic*] Año XI # 29/Agosto 2021

ISSN: 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

Socio fundador de AURA (Asociación Uruguaya de Revistas Académicas)

Revista registrada ante MEC en el Tomo XVI, Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16099

APLU

Av. 18 de julio 1825, apto. 401 C.P. 11.200
Telefax (+598)2403 6506
Montevideo, Uruguay
Sitio: www.aplu.org.uy
Correo [*sic*]: revistaaplu@gmail.com

Edición digital
Mastergraf SRL
Bvar. Artigas 4678
Tel.: 2303 4760*
Montevideo - Uruguay
Depósito Legal: XXX.XXX

Sumario

5. Editorial. Escrituras contracanónicas en Iberoamérica, siglos XX-XXI
Luis Bravo

11. Ensayo, ficción, academia y documento o prueba
Hugo Achugar

17. Primero morir, después publicar. Archivo, edición y canon en la obra de Osvaldo Lamborghini
Rafael Arce

34. Félix Peyrallo Carbajal e sua viagem vertical à procura de *los raros*
Ricardo Machado

49. Levrero y una política del equívoco. *El Manual de parapsicología* como arte poética y eje de la trilogía esotérica
Blas Gabriel Rivadeneira

64. Perspectiva crítica sobre os paradoxos de civilização e barbárie em «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», de Eduardo Galeano
Maria Eduarda Pedrozo dos Santos Vieira

79. Derretimiento, de Daniel Mella: las oscuras sinuosidades del ser
María de los Ángeles Romero

89. La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo XX
María Rosa Olivera-Williams

104. Pruebas de deconstrucción de los modelos hegemónicos de dominación. Transgresión y subversión culturales en *No aceptes caramelos de extraños,* de Andrea Jeftanovic
Giuseppe Gatti Riccardi

119. El léxico de los afectos en las primeras ficciones de Alberto Fuguet
Cristián Opazo

132. Conceptos de *palimpsesto ideológico y yuxtaposición de sentidos* en el drama satírico *El gato de Schrödinger,* de Santiago Sanguinetti
María Soledad Álvez

141. Palabras prestadas: casos de escritura conceptual en América Latina
Riccardo Boglione

165. Tu canon personalizado: plataformas y literatura
Miguel Ángel Dobrich

Reseñas

176. Habla el huérfano
Diego Recoba

178. La oscuridad de las luciérnagas
Sandra Escames

Editorial

Escrituras contracanónicas en Iberoamérica, siglos XX-XXI

La entrega Año XI - #29 de este nuevo número temático de revista [*sic*] llega a sus lectores en doble formato, en papel y en soporte digital, a través de las plataformas de APLU. Los virajes contracanónicos se inician con el viaje de un escritor que firma Hugo Achugar. Su figura es, a la vez, una serie contrastante de papeles que lo sitúan en el centro de la referencia académica como profesor y ensayista, y en el margen de la escritura como poeta, como voz narradora de una autora llamada Juana Caballero, como investigador de *falsas memorias* que narran mentiras verdaderas. O sea, un montevideano *poeta camaleónico* quien, al respecto de la naturaleza disidente de las identidades fijas postulada por John Keats (justo a 200 años de su muerte), acota: «No estoy disociado, sino que soy muchos yo». Y es quien, a la manera de *Don Quijote de la Mancha*, reitera: «Yo sé quién soy y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia». De ahí, tal vez, su insistir en que el apellido debe pronunciarse: *Achugár*. Es también el escritor que publicó hace dos años (setiembre, 2019) un libro desmarcado de género literario (novela fracasada, astillas de ensayo, viaje delirante, etc.) el cual, en consonancia a una díscola naturaleza que a veces se apodera de su pluma o teclado, ha tenido la escasa recepción crítica que, en su momento, suelen merecer los textos anticanónicos. No obstante, en la sección final de esta entrega puede leerse una lúcida reseña en la que Diego Recoba apunta:

> Es curioso y saludable el libro de Hugo Achugar *Habla el huérfano* (2019), pues se trata de un intento de desmontar y exponer el mecanismo de poder de la hegemonía y el canon desde el propio núcleo; ya que, si bien Achugar se ha caracterizado por tener discursos que se han apartado del centro hegemónico, su periplo vital lo ha llevado a formar parte del propio centro de poder, académico, estético y político. Así que este gesto puede leerse como una bomba desde dentro, un disidente que cuenta los secretos, alguien que rompe con la *omertà* del poder.

Volviendo al inicio del viaje, Achugar presenta un contrartículo arborescente como un poema, metadiscursivo como una puesta en abismo, autorreferencial, pero a modo de una autoficción, (auto) paródico de la (propia) escritura academicista, en fin, dislocado de compostura canónica. Si viaja en submarino, según confiesa, es para mejor evadir los radares que regulan las normativas que esta revista reviste, de ahí que carezca de *abstract* y que las palabras claves naden sueltas por la letra revuelta. Se sabe: Achugar disfruta hacer preguntas que incomodan –lo hace en conferencias y ante audiencias estudiantiles que le agradecerán por generaciones su papel de instigador intelectual–; entre esas una muy seria que aquí plantea: «¿Dónde comienza el documento y cuándo se transforma en ficción?».

Quien, sin saberlo, recoge el guante y da posible respuesta a distancia es Rafael Arce desde Santa Fe, ciudad real y espacio ficcional donde se cruzan, en ocasiones, los múltiples protagonistas de su pesquisa crítico-teórica. Esta indaga en los alcances de esa misma pregunta aplicada a la obra, al archivo y a la disputada biografía de Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Mito comparable en la literatura argentina al de Macedonio Fernández (1874-1952), acota Arce. Significativas resultan las «operaciones» de montaje y desmontaje a que ha sido sometido el «maldito mito» de esta figura cuya obra fue mayoritariamente póstuma: de un total de 1600 páginas, solo publicó en vida un puñado de 100.

El investigador mira del derecho y del revés lo que a partir del establecimiento de esa obra póstuma ha realizado César Aira (albacea, compilador, prologuista, articulista, difusor) y todo lo que se ha polemizado en torno a quién es, en definitiva, el escritor O. Lamborghini: ¿el maldito que fue

en vida o el consagrado póstumo?, ¿el transgresor político o el pornógrafo marginal?, ¿el que Aira postula, o el que, según Elsa Drucaroff ha sido despolitizado por él?, ¿el vanguardista indómito que los críticos de *Babel* (A. Pauls, S. Chejfec) quieren preservar del público dominio domesticado por la «cadaverización» de un «destino de museo»? ¿Y si hay tantos Lamborghini como miradas críticas que diseccionan el *corpus* de su vida y obra? Arce deja tendida la mesa con todo el instrumental a disposición como para que cada lector/a se aventure a resolver el enigma de quién será O. Lamborghini para el siglo XXI: ¿Un porfiado maldito en vías de ser canonizado por la crítica hispanoamericana?, ¿un anticanónico domesticado por los afeites y operaciones del mercado editorial?

Sobre la operatividad de los lectonautas y las plataformas digitales en la conformación de los consumos de bienes artísticos, incluida la literatura, cierra este número un trabajo en el que Miguel Á. Dobrich adelanta aspectos de su tesis de maestría, pero seamos ordenados y no alteremos la canónica temporalidad, los finales van al final.

Sigamos con el novedoso descubrimiento que, desde la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil), Ricardo Machado nos ofrece al presentar a Félix Peyrallo Carbajal (1913-2005). Un *raro* anónimo en su tierra natal, quien a lo largo de años de peregrinaciones fue siguiendo la ruta de otro de su misma estirpe a quien admiró y con quien comparte el nombre de pila: Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916). En este «viaje vertical» el Félix uruguayo es un conferencista sin obra escrita, un intelectual nómade que terminó sus días como un gnómico hacedor de relojes de sol al sur de Brasil. Machado se acercó a su biografía a partir de los informes de los servicios de la policía política (Sistema Nacional de Información, SNI) de la dictadura brasileña (1964-1985), que lo vigilaron durante años por considerarlo un tupamaro. Las fuentes del investigador fueron el Archivo Nacional de Brasil y las cartas enviadas por Peyrallo a Carilda Oliver Labra, poeta cubana con quien mantuvo una extensa relación epistolar. Sus andanzas por el mundo (Chile, España, Francia, Brasil) y sus encumbrados contactos políticos, religiosos y artísticos dan cuenta de una personalidad carismática y misteriosa. El término *vertical*, citado en un epígrafe del artículo, señala una «apología de lo contingente» que Machado toma de la novela *Viaje vertical* (2004), de Enrique Vila-Matas. El otro epígrafe es de *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño. En esa novela el personaje Auxilio Lacoutoure representa en la ficción a una poeta uruguaya que en realidad marcó a Bolaño y a sus cogeneracionales mexicanos. Si la poeta Alcira Soust Scaffo –nacida en Durazno en 1924, residente en México por veinte años, fallecida en Montevideo en 1997– fue «descubierta» como una voz excéntrica que le era devuelta a la cultura uruguaya desde la ficción, el migrante Félix Peyrallo Carbajal (montevideano con documento que lo registra nacido en Melo) es una figura cuya biografía, hasta ahora desconocida para la cultura uruguaya, bien puede ser leída como un personaje de ficción. Dicho de otra manera: la de Peyrallo es una memoria biográfica de archivo que desafía la imaginación de cualquier lector. De hecho, no escribió libros, pero es protagonista de uno titulado *Félix* (2021), desde el cual el historiador Ricardo Machado nos descubre a un personaje cuyo hallazgo seguramente el lectorado literario sabrá apreciar.

En esta saga o estirpe regional de *raros*, Blas Rivadeneira, desde Tucumán, reconfirma a Mario Levrero en un «libertinaje imaginativo» que, a lo largo de toda su trayectoria, lo ubica siempre como un «fuera de lugar». Retoma estudios previos (De Rosso; Libertella) para fundamentar la hipótesis fuerte, y de inmediato asimilable al ingente campo crítico de la narrativa levreriana, de que *Manual de parapsicología* (1979) es un arte poética, solapada en un texto de divulgación científica. Lo propone, a la vez, como eje de una trilogía esotérica. Esta prosigue con *Fauna* (escrita en 1979, publicada en 1987) planteada como transposición ficcional de las tesis del *Manual*, volcadas en relatos de clave policial. Remata la trilogía *El alma de Gardel* (1996), en la que se asiste a «una comunicación entre almas de alcance extraterrestre», dice el autor. Incluir el *Manual* en la obra ficcional de Levrero refuerza al autor excéntrico, e ilumina nuevas zonas de la «política del equívoco» cultivada por este. Rivadeneira, avezado indagador levreriano, percibe que en estos tres libros publicados a lo largo de tres décadas «el halo fantasma de su autor» se autoconfigura como «maestro-sacerdote-médico». Según el *Manual* lo parapsicológico se produce por medio de una «psicorragia» que, en correlación con el término *hemorragia*, se define como una «disociación psíquica que permite la liberación de fuerzas inconscientes». Según Levrero existen mecanismos para inducir la afloración voluntaria del inconsciente; para

Rivadeneira es una idea sustantiva para comprender el «espacio libre» de una poética que concibe a la escritura como trance hipnótico.

«Escribir es una batalla contra la muerte», afirma Daniel Mella (1976), quien al publicar con diferencia de un mes sus dos primeras novelas –*Pogo* (1997) y *Derretimiento* (1998)– se convirtió a sus 22 años en un *enfant terrible* de la narrativa uruguaya.

Despiadado en el tratamiento de temáticas necrológicas, Mella fue la constatación de que a lo largo de los noventa había surgido una poética narrativa en la que el tema del mal y la crueldad eran denominador común: Gustavo Escanlar, Lalo Barrubia, Felipe Polleri, Gabriel Peveroni, entre otros, quedan allí filiados. El escritor más cercano a Mella fue Ricardo Henry (1971), autor del inclasificable *La depilación del ojo* (1993). Si bien el narrador ha reconocido su admiración temprana para con la obra de Mario Levrero, cuando Henry le acercó *El pájaro pintado* (1965/1977) del polaco Jerzy Kosinski (1933-1991), su escritura dio un vuelco. Esa novela fue un «hito decisivo para lanzarse en la escritura de una segunda novela», afirma María de los Ángeles Romero. Su artículo se concentra en lo ominoso de *Derretimiento* que, junto con *Pogo* y *Noviembre* (2000), constituyen lo que el autor, acaso bajo influjo levreriano, denomina la *Trilogía del dolor*. Después de esta, hay trece años de silencio hasta los cuentos de *Lava* (2013). Le sigue *El hermano mayor* (2016), que Romero califica como «obra catártica y emotiva que interactúa con los textos anteriores». La novela confirma una madurez que, a larga distancia de su *Trilogía*, le permite al autor «una mirada reflexiva sobre la génesis de sus primeras obras», dice la articulista, agregando que esto le otorga un punto de vista narrativo que «se actualiza y se incorpora a una dimensión diferente en la mirada retrospectiva».

Un más reciente narrador uruguayo nos acerca la reseña de la primera novela de Sebastián Miguez Conde (1979). El autor viene componiendo un universo de personajes en «situaciones sombrías, dolorosas, shockeantes, que oscilan en un vaivén constante entre el arrebato y la ternura», señala Sandra Escames. A los cuentos de *La raíz de la furia* (2016) se agrega esta novela: *Nadie está muerto mucho tiempo* (2019), uno de cuyos personajes secundarios dio lugar a la pieza dramática *La loca de los jueves* (2019). Sobre la postulación crítica que filia al narrador con el *realismo sucio*, la reseñista toma distancia y señala un desmarque al respecto de los usos léxicos de esa corriente. Escames dice que en la prosa de Miguez Conde lo abyecto y lo miserable, lo grotesco y lo poético operan en un «clima que mixtura lo infame con la ternura y la magia (o casi)».

Maria Eduarda Pedrozo dos Santos Vieira es del nordeste brasileño, y desde esa riquísima identidad cultural proyecta el cuento «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», del libro *Las palabras andantes* (1993), de Eduardo Galeano (1940-2015). A la luz y a la sombra de la díada sarmientina de civilización y barbarie estudia esa narración ambientada en el interior de Pernambuco, periferia de enfrentamientos entre bandidos y la ley del poderoso. El enfoque de la autora actualiza problemáticas que no son solo locales. En su trabajo comparece lo transtextual al presentar articulaciones entre las prosas de Galeano y las *xilogravuras* de Jorge Borges, artista pernambucano que al ilustrar las palabras andantes del uruguayo da a la obra un cariz de literatura de cordel. Galeano, que no es un *raro* ni un maldito, fue, según se mire, un «fuera de lugar», un escritor a quien en determinados ámbitos se le dijo: «No ha lugar». La forma en que su polifacética escritura (crónica, historia, relato, mito, fábula, viñeta periodística) se vincula y se solidariza con las culturas populares de América Latina fue algo que las academias conservadoras no le perdonaron, dejando durante años su obra fuera de los programas curriculares, aunque los estudiantes entraran a las aulas con algún libro suyo, sobado de lecturas, bajo el brazo.

El artículo de María Soledad Álvez completa el repertorio dedicado a obras y autores uruguayos que celebramos se haya producido, sin proponérnoslo, en este llamado temático de [*sic*]. Puede considerarse un buen indicio de que estamos colaborando activamente con la tan necesaria producción de estudios críticos que indaguen y hagan visible la singular literatura de este país en trabajos de alcance internacional.

La autora se focaliza en la pieza teatral *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti (1985), estrenada en Montevideo en 2016 y publicada en el libro *Animalia* (2018). Se presenta como un «drama satírico» que clausura una tetralogía, precedida por la *Trilogía de la revolución* (2015). Según lo declaró Sanguinetti en una entrevista, ese tipo de estructura se corresponde con lo que hacían los antiguos dramaturgos griegos en el marco de las fiestas dionisíacas. Los personajes representados son del ám-

bito futbolístico: dirigentes, jugadores, directores técnicos y hasta mascotas del club interactúan en el vestuario masculino con su lenguaje y sus opiniones sobre de todo un poco, como en la vida misma. El tono sarcástico de esos diálogos atraviesa, según lo estudia Álvez, once variantes de intertextualidad, cuyo humor llega hasta el absurdo. El análisis parte de dos conceptos del propio Sanguinetti: el *palimpsesto ideológico* y la *yuxtaposición de sentidos.* Tomados como principios de composición de sus obras, sirven de sostén teórico para visualizar los mecanismos de composición de sus *collages* de referencias disonantes, así como el montaje de los discursos que sus personajes encadenan. Al finalizar, Álvez confirma encontrarse ante lo que el teórico argentino J. Dubatti designa como artistas-investigadores, aquellos que, más bien raros, articulan, como lo hace Sanguinetti, múltiples saberes sobre su propia labor: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto.

Lecturas de género, afectividad *queer*, corporalidad, sexo y feminismo en miradas diacrónicas y actuales atraviesan los siguientes tres artículos que constituyen una segunda zona de esta publicación, tras una primera que se concentra en *raros* y malditos.

María Rosa Olivera-Williams acomete la narrativa de mujeres latinoamericanas a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando estas se reafirman en la novela. En simultáneo con luchas feministas dan cabida a sesgos contracanónicos de la hegemonía patriarcal. La autora se propone responder una gran pregunta: ¿Cómo se relaciona la novela de mujeres en América Latina con el pensamiento feminista en los países del continente? Para ello demarca tres períodos históricos de avances y retrocesos feministas, y sus correlativas producciones ficcionales. En cada uno refiere obras clave de ese *corpus* y se detiene en algunas. Un ejemplo es la deriva histórica de la novela autobiográfica *Cárcel de mujeres* (1956), firmada por la chilena María Carolina Geel, seudónimo de Georgina Silva (1913-1996). Basada en el asesinato por mano propia de la pareja masculina de la autora, la obra se escribió instigada por Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta), influyente operador literario de la época. El oportunismo sensacionalista de la novela se revistió de un acto de justicia por demostrar la *inocencia* de la autora. Olivera-Williams problematiza la publicación al exponer los motivos que llevaron a Diamela Eltit a reeditar la novela en 2000: «Eltit se centra en mostrar cómo no se puede confiar en la narración en primera persona como voz de la verdad», dice la profesora. En el contexto de la posdictadura chilena, el planteo de Eltit respondía al polémico impacto provocado por dos libros testimoniales de exmilitantes de izquierda quienes, tras ser apresadas, terminaron colaborando con el régimen militar: *El infierno* (1993), de Luz Arce, y *Mi verdad: más allá del horror*, *yo acuso* (1993), de Marcia A. Merino Vega. Por elevación Eltit se propuso demostrar que la manipulación emotiva de una narradora mujer en primera persona puede servir para ocultar la verdad de un crimen que, en el caso de las mencionadas autoras, apuntaba al conflictivo tema ético de la traición política.

Para dos novelas de los ochenta la autora recurre a la *parodia transtextual* de Linda Hutcheon y desde allí analiza la doble parodia de género que acometen *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende (1942), y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel (1950). De género sexual al proponer como heroínas a las protagonistas de sus novelas y de género literario al parodiar el consagrado estilo del *realismo mágico* del masculino *Boom* latinoamericano, especialmente en Gabriel García Márquez. La investigadora interpreta los motivos de una negativa recepción crítica:

> Los primeros críticos descalificaron ambas novelas como malas copias del original. Sus duras críticas se debían a un doble problema. Por un lado, no veían cómo se utilizaba la parodia para feminizar el mundo de sus ficciones, independizándolas del referente original (…). Por otra parte, el éxito comercial de escritoras mujeres era un fenómeno nuevo en América Latina que aquellos críticos no estaban dispuestos a aceptar.

Prosiguiendo con la escritura de mujeres en un Chile actual, el italiano Giuseppe Gatti cala a fondo en dos relatos de la narradora Andrea Jeftanovic (1970): «Mañana saldremos en los titulares» y «Árbol genealógico», pertenecientes al libro de cuentos *No aceptes caramelos de extraños* (2011). La prosa de Jeftanovic se juega en complejos niveles y el agudo análisis del articulista dirige su mirada hacia las formas en que la autora interpela el estatus ficcional asimilado en la posdictadura, así como a las ficcionalidades canónicas del período dictatorial. Gatti muestra que la narradora se propone a conciencia el complejizar, opacar, referir y guiar a los lectores hacia niveles de interpretación contracanónicos. Considera al libro entero como una indagación sobre la crueldad en el ejercicio del poder,

desde el patriarcal instrumento de dominio del Estado-nación. Concluye en que la autora opera «una reconfiguración de las estructuras ideológicas dominantes a través de un discurso de desujeción de las categorías subyugadas».

Cristián Opazo, desde la Pontificia Universidad de Chile, estructura su artículo en un abordaje de tres escenas del relato «Lucas García: una estrella-y-media», perteneciente a la novela *Por favor, rebobinar* (1994), del escritor y cineasta Alberto Fuguet (1963). Es un rescate bienvenido para un autor cuyos trabajos más reconocidos son posteriores a la compilación de cuentos *McOndo* (1996), de la que Fuguet fue artífice. El enfrentarse, junto a otros cogeneracionales del continente, a la hegemonía del *realismo mágico,* tanto en lo estético como en el orden de las políticas editoriales de la época, le dio entonces un aura de parricida. Esta se reactivó con *Sudor* (2016), novela homoerótica en la que dos de sus personajes se inspiran en el más paradigmático escritor mexicano del *Boom*, Carlos Fuentes, y en su hijo.

En este artículo Opazo se concentra en relacionamientos de lenguaje y género (semiótica, lingüística, psicología social) aproximando la mirada de Lucas, el protagonista («un *freak*, pero no un *maricón*», dice el narrador) obsedido por el cuerpo de los *teenagers*. Esa mirada se vincula con la categoría de «cuerpo asténico», taxonomía introducida por el psiquiatra Ernst Kretschmer en 1921, quien tipificó como asténicos a los cuerpos masculinos que, tras el final de la pubertad, aún exhiben largura de extremidades, planicie de tórax, precario desarrollo muscular, con predisposición a la psicosis esquizofrénica. El análisis se detiene en la proliferación de giros excéntricos a la lengua española que se comportan como rasgos distintivos de género. Una jerga etaria que, sujeta al ambiente endogámico en el que actúan esas corporalidades, muestra al idioma inglés como código cifrado que así esquiva los improperios del afuera como susurra los afectos del adentro. En la segunda escena («Me encantaría que la película de mi vida se filmara en usa») se produce la transtextualidad entre cine y literatura. Lucas fantasea con la idea de que alguien haga una película sobre él. Asoman entonces complicidades dirigidas a lectores y cinéfilos desde un personaje que, para exhibir su exceso, activa un sistema de referencias en el que, según se estudia, cita 62 filmes, menciona a 23 actores (la mayoría entonces *teenagers*) y echa mano de anglicismos de uso recurrente: *skateboard*, *bomb*, *camp*, *gore*, entre otros. En la coda de su exposición, Opazo introduce un pliegue metadiscursivo en el que cuestiona las limitaciones de un instrumental crítico que, siguiendo impostaciones de modas académicas, produce ciertas hegemonías en el campo teórico y analítico de la literatura.

Los dos últimos artículos son de amplio espectro. Con conocimiento de lo histórico cultural que precede a sus temas, lo que ambos autores se proponen es instalar de lleno sus reflexiones en el presente. Cada uno en su campo, delinean interpretaciones sobre los (re)cambios culturales y tecnológicos de este siglo XXI. Iluminan, pienso, un horizonte de transformaciones que nos dejan de cara, por asomo y por asombro, ante al futuro.

El investigador Riccardo Boglione –fundador de *Crux Desperationis*, revista de literatura conceptual– produjo para este número una exhaustiva puesta a punto sobre escritura conceptual: qué es, de dónde viene, qué ha producido. Rastrea precedentes, resume los orígenes teóricos en la literatura norteamericana, expone las prácticas latinoamericanas y muestra el impacto con el que el conceptualismo afecta al campo literario desde que despuntó el nuevo milenio.

La actitud de una literatura «no expresiva» y la hoy muy en boga estrategia de «apropiación», planteadas por Craig Dworkin (1969) en 2003, así como el concepto de una «escritura no creativa» de Kenneth Goldsmith (1961) surgen a partir del instrumental tecnológico que el escritor-artista tiene a su disposición en forma personalizada: los procesadores de texto y el Internet de banda ancha. La manipulación sobre el *corpus* de una literatura escrita durante siglos, a la distancia de un *clic* (corta, copia, pega) abre un repertorio infinito de potencialidades: «Nunca antes el lenguaje había tenido tanta materialidad, fluidez, plasticidad, maleabilidad, exigiendo ser manejado activamente por el escritor», afirma Goldsmith, fundador de la archiconocida *UbuWeb*. El reconceptualizar la idea misma de escritura se presenta entonces para estos poetas, editores y críticos desde las prácticas cotidianas y en relación con un lenguaje atravesado por múltiples soportes tecnológicos.

En «Antecedentes» se menciona el significativo caso de Juan Fresán (1937-2004) con su *BioAutoBiografía de Jorge Luis Borges* (1970). Basándose en los siete relatos biográficos de *Historia universal de la infamia* (1935), el artista y diseñador gráfico argentino reescribe con las mismas palabras de ese libro

un octavo relato en el que es posible leer una biografía del propio Borges (dice la leyenda que cuando se lo mostró, el vate respondió: «Yo no soy ningún infame»). En «Contemporaneidad» reúne obras que conforman el disperso e ingente *corpus* latinoamericano del siglo XXI, destacándose artistas de Chile, México y Argentina, y, en segundo lugar, de Uruguay, Colombia y Brasil. Se deja en claro que lo que en estos años se produce en el norte y en el sur no es un ida y vuelta de imitaciones ni influencias, sino una suerte de sincronía con algunos puntos de contacto entre sí. Entre otras «inconclusiones» Boglione establece que el conceptualismo ingresa tardíamente en lo literario, en comparación con la incidencia de hace décadas en las artes plásticas, y que, además de su proverbial distancia con lo emotivo en favor de lo intelectual, «promueve con su constante resignificación de lo *ya hecho*, una perpetua revisión de lo literario como categoría», por lo que está «felizmente condenada a una fructuosa autorreflexión», señala el investigador.

En el IX Congreso Internacional de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay: *Transgrediendo el canon. A la búsqueda de nuevos autores* (2018), esbocé un planteo sobre cómo una cantidad abrumadora de información y de ruido amenaza con hacer invisible el valor estético, que ya parece un anacronismo. Así, inmersos en el flujo arrebatador del consumismo de las redes, lo que triunfa es el canon de lo efímero. Al respecto de esas meras intuiciones, el artículo de Miguel Á. Dobrich aporta datos concretos que ayudan a ver cuánto ignoramos del alcance de las herramientas que utilizamos, o que más bien nos utilizan, diariamente:

> A consecuencia de su diseño, el canon algorítmico es más frágil: se actualiza más rápido. Las obras que lo componen son las más leídas, vistas, escuchadas, compradas, descargadas. Las plataformas requieren de grandes hitos y volumen de catálogo para sumar suscriptores y controlar el *churn*, el índice de deserción. El sesgo a favor de la popularidad, con seguridad empeora aún más las posibilidades de desarrollo literario de los mercados sin masa crítica.

Su investigación, que se abre paso a través de una densa jerga de anglicismos, no solo analiza los mecanismos de estos fenómenos, sino que reflexiona sobre los riesgos y limitaciones resultantes, en esta periferia de la dependencia tecnológica:

> Con la plataformización de la cultura y la falta de desarrollo de infraestructura de la región se está ante el riesgo de que un gran número de editoriales se conviertan en meros proveedores de IP, de propiedad intelectual, para una *app* o una web (…) si a partir de mis hábitos de consumo, es decir, a partir de datos del pasado, me recomiendan qué leer y, en paralelo, la plataforma toma decisiones sobre qué obras adquirir para aumentar su oferta de contenido, la ciudadanía queda ante una práctica y un espacio que atenta contra la novedad. En tal escenario, el canon que empieza a tomar forma, *mi canon personalizado*, perpetuará una literatura de lo mismo.

En tiempos de incertidumbre propusimos el abordaje y la investigación en torno a obras y autores/as que hubieran interpelado el *status* literario, lo establecido: transgresores a conciencia, inconformistas de las formas autocomplacientes o de los mercados rentables. Visualizar en qué géneros discursivos y formas híbridas podrían estar operando parámetros anticanónicos en lo estético y en lo ideológico en las actuales escrituras iberoamericanas arrojó como resultado estos 12 artículos y 2 reseñas. Estas colaboraciones, que bien cumplen y superan las expectativas, provienen de investigadores, profesores y ensayistas de Brasil (en portugués), Argentina, Chile, Estados Unidos, Italia y Uruguay. Hay novelas y dramaturgia, enfoques de género y feminismos, reafirmaciones y descubrimientos de *raros* y malditos, múltiples desfacedores de hegemonías del siglo XX, también conceptualismos y cánones algorítmicos del siglo XXI.

La primera parte de la tarea está cumplida, el resto es suyo, cómplices lectores.

Luis Bravo
Casa Soles, Solymar, 2021

Ensayo, ficción, academia y documento o prueba

Hugo Achugar

Universidad de la República

Essay, Fiction, Academy and Document or Proof

> Mon livre est toujours un: sauf qu'à mesure, qu'on se met à le renouveler, afin que l'acheteur ne s'en aille les mains du tout vides, je me donne loi d'y attacher (comme ce n'est qu'une marqueterie mal jointe) quelque emblème supernuméraire. Ce ne sont que surpoids, qui ne condamnent point la première forme, mais donnent quelque prix particulier à chacune des suivantes, par une petite subtilité ambitieuse (Montaigne, 1963, III, 9, p. 261).[1]

Estoy comenzando estas páginas para una revista –académica y/o literaria– que acepta ensayos. En realidad, es la tercera vez que comienzo, las dos primeras propuestas las deseché. En las primeras ocasiones lo que hacía era escribir en mi cabeza, dejar dormir el proyecto hasta que se deshilachaba y lo descartaba. Al último que tiré a la papelera de mi imaginación lo había pensado titular «La memoria en ruinas»; a partir de un supuesto «chiste» que alguien me hizo en una aburrida comisión administrativa vía Zoom pandémico.

El tema de la memoria en ruinas me quedó dando vueltas, me sigue dando vueltas. Este viaje que ahora inicio, sin embargo, va por otro lado y, eventualmente, terminará una vez más en la reiteración de mis obsesiones por los derrumbes, las ruinas, las demoliciones, las memorias y los olvidos. Debería proceder como indican las pautas de las academias universitarias y comenzar con un *Resumen* que dijera algo como esto:

Este ensayo intenta reflexionar sobre el cambio que Roxana Patiño y Nancy Azucena Calomarde han llamado «ficciones críticas» y que, según las editoras, acompañan un giro particular en la crítica latinoamericana de las últimas décadas. No se trata ya del «giro lingüístico» ni del «histórico», es otro giro que hace equilibrio entre la «ficción y la crítica». Al respecto las editoras o compiladoras plantean su coincidencia con Nicolás Rosa en que: «El discurso de la crítica es la literatura en una de sus versiones: la ficción crítica» (Rosa, como se citó en Patiño y Calomarde, 2021, p. 10); por eso, sostienen que optan:

1 [Mi libro es siempre uno: salvo que a medida que uno se pone a renovarlo, con el fin de que el comprador no se vaya con las manos del todo vacías, me encargo de agregar (como si no fuera más que una marquetería mal unida) algunos ornamentos supernumerarios, los cuales en nada condenan la primera forma, sino que comunican algún valor particular a cada una de las siguientes, gracias a una diminuta sutilidad ambiciosa.]

> Por indagar su potencia creativa, su voluntad de ruptura y de auscultación en los procesos más originales del imaginario que estudia, su resistencia a la consolidación de un saber estable y único que, en su origen, está hecho para la construcción de un saber/poder (Patiño y Calomarde, 2021, p. 10).

Lo que hago en estas páginas es terminar reafirmando lo que me importa: el ensayo crítico, teórico, literario como una apuesta al conocimiento. Porque el ensayo tiene una «potencia creativa», una «voluntad de ruptura y de auscultación en los procesos más originales del imaginario». En cierto modo, es una nueva visita a temas que me acompañan desde hace mucho, pero mucho tiempo; quizás incluso antes de que las ruinas de la vieja biblioteca me sedujeran y comprendiera que la escritura, el pensamiento crítico, la narrativa y sobre todo la poesía eran todos miembros de una misma comunidad. Por eso es, quiero creer, que Stéphane Mallarmé escribió en «Le tombeau d'Edgar Poe» que el poeta, el escritor –al menos algunos lo piensan de ese modo–, debe «donner un sens plus pur aux mots de la tribu» [dar un sentido más puro a las palabras de la tribu] (1914, p. 132). El escritor que escribe poemas, ficciones o eso que desde Montaigne llaman *ensayos* y que muchas veces pueden suponer el recurso de cultivar el uso de «marqueterías mal unidas».

(Hasta este momento había intentado una parodia de los proyectos de tesis o de artículos escritos para revistas arbitradas. Incluyendo las llamadas *palabras claves*: teoría - ensayo - ficción narrativa - documento - poesía. Para luego continuar con lo imprescindible: *Fundamentación y antecedentes.*)

Sé que –lo puesto entre paréntesis– son requisitos con los que debo cumplir y que son imprescindibles en toda práctica profesional académica y quizás lleguen a formar una suerte de subtexto, aflorando por momentos en mi escritura; en otras partes se darán por supuestos como si un radar de lectura los incluyera en el submarino en que navego. Esto porque pienso en un lector o lectora o lectere o lxctxrx, que supongo son los y lxs destinataries de esta revista. (Hasta aquí llega mi saludo a les compeñeres políticamente correctes e inclusives.)

Por más detalles en relación con los antecedentes habría que recordar la genealogía de estas escrituras, que son, al decir de Montaigne, «une marqueterie mal jointe» [marquetería mal unida] (1963, III, 9, p. 261) de anteriores viajes. Muchos de los autores que integrarían esa genealogía han quedado congelados en un pasado propio del canon hegemónico como Pedro Henríquez Ureña o Alfonso Reyes, sin olvidar a Lezama Lima y a José Martí. Pero si las personas que eventualmente estén leyendo lo desean pueden incrementar la lista, criticarla o reducirla a Walter Benjamin o algún otro según sus predilecciones.

Si yo fuera esa persona, es muy posible que mencionara a Luce Irigaray y su discurso femenino errante o en deriva. Al referirse a la fluidez en el lenguaje femenino afirma:

> La mujer nunca habla de la misma manera. Lo que ella emite es fluido, fluctuante. *Desdibujado.* Y ella no es escuchada, a no ser que el significado adecuado (significado de lo propio) se haya perdido. De aquí las resistencias a esa voz que desborda el «sujeto» [la equivocidad con la que juega Irigaray posibilita que pueda referirse a la vez al «tema», H.A.]. Lo que el «sujeto» entonces coagula, congela, en sus categorías hasta que paraliza la voz en su fluir (Irigaray, 1985, p. 112).

Ese discurso a la Irigaray podría ser menospreciado como «un ornamento supernumerario» –al decir de Montaigne (1963, III, 9, p. 261)– introduciendo ahora en mi escritura el intento de evitar la lógica binaria en que me formé.

Decidí abandonar la parodia, aunque tenía unas líneas sobre *metodología y marco teórico*. Es obvio que la metodología es cualitativa e incluye la lectura y análisis de textos de distintas disciplinas. Después de todo, es conocido que la escritura nace de la lectura de escrituras anteriores. ¿El marco teórico? La respuesta es fácil: pura heterodoxia y borramiento de fronteras disciplinarias; además de estar implícito y considerarse una falta de respeto hacia la audiencia o la comunidad lectora explicitarlo. Eso sí, este tipo de trabajo, artículo o ensayo lleva en sí el desafío y el riesgo de ser desechado y expulsado no solo de la ciudad letrada, sino también de la fortaleza académica.

Estas páginas que no se atreven a decir su nombre

Me siento tentado de caer en un lugar común y escribir: «¿Esto no es una pipa académica?». Pero prefiero continuar con otras preguntas, que es lo que siempre hago. ¿A qué contribuye, en la tarea del conocimiento, este tipo de escritura? Hay más, pero las respuestas serán siempre las mismas; no lo sé y no importa. Lo que de verdad hace el cambio es el viaje, la necesidad de pensar, de cuestionar y de cuestionarse uno mismo y al resto que no es silencio ni al griterío insolente de las ocas, como diría don Rubén Darío (aquí tengo que poner la referencia porque parafraseo al poeta y quizás los lectores de [*sic*] no conozcan el texto de Darío al que me refiero, ahí va: «Palabra liminares»).[2]

Todo esto surge de algunas lecturas que me movieron el piso hace muchos años. Nombro las que mi memoria perforada me permite recordar: una fue *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino; otra, *History*, *Rhetoric*, and *Proof: The Menahem Stern Jerusalem Lectures*, de Carlo Ginzburg y también el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin.[3] Debería incluir la poesía de Lezama o la de tantas y tantos poetas que, como Quevedo, han marcado mi vida; o la prosa de santa Teresa, los *Ensayos* de Montaigne, Rubén Darío, Alfredo Zitarrosa, los Beatles, además de Lorca o María Eugenia Vaz Ferreira, César Vallejo, Borges, las letras de muchos tangos, de varias óperas, de boleros o cumbias. De algún modo, estas lecturas o estas canciones escuchadas, por muy diferentes razones, me permitieron conectar los elementos que dan cuerpo a estas páginas. ¿Qué del documento y qué de la ficción recoge mi escritura? En alguna ocasión jugué, al modo de Fernán Caballero,[4] a barajar ficción, documentos –falsos y verdaderos–, memorias ajenas y personales. En otras recurrí a intentar poner en una licuadora distintos tipos de escritura y terminé diciendo –porque hay que usar etiquetas– que era una «escritura del yo». No importa el Huérfano, se quedó arrumbado en el olvido. No hay documento que dijera que eso era literatura.

¿Dónde comienza el documento y cuándo se transforma en ficción? ¿Por qué las vivencias o los fragmentos de unas memorias anotadas en la urgencia de un intento por escapar al holocausto hicieron que Benjamin describiera el hierro de las galerías parisinas, los *flâneurs*, los desafíos de la filosofía de la historia o a la elección del fragmento aforístico? ¿La verdad está en el documento o en la memoria? ¿Por qué el desprecio por la memoria y la celebración de un documento o de una prueba o de una foto que pueden haber sido trucados? ¿Por qué el rechazo hacia la escritura fragmentaria que cultivara Benjamin y la construcción derivativa? ¿Por qué la hegemonía de una racionalidad moderna en estos tiempos de incertidumbres y algoritmos erráticos e injustos?

Las peleas o los debates son muchos. Ginzburg –al analizar la tensión entre retórica, documento y ficción– escapa de la verdad absoluta que tiene el documento o la prueba para los historiadores. O al menos, los pone en tensión.

> En los últimos veinticinco años, la noción de prueba ha sido considerada como un típico rasgo o un símbolo de la historiografía positivista. La retórica ha sido opuesta a la prueba y el énfasis en la dimensión retórica de la historia, para no mencionar la identificación de la primera con la última, se ha vuelto (…) el arma más efectiva en la batalla contra el positivismo que es todavía muy prominente en la profesión de los estudios históricos. El así llamado giro lingüístico debería haber sido etiquetado como un giro hacia la retórica (1999, p. 57).

Las conferencias de Menahem Stern de Ginzburg, que recorren desde la *Poética*, de Aristóteles, hasta los comentarios de Proust sobre el estilo de Flaubert –incluyendo el análisis del «falso documento» que en 1440 Lorenzo Valla investigara con relación a la donación de Constantino–, constituyen la ocasión en que el autor demuestra que la retórica, entendida adecuadamente, se relaciona no solo con el adorno, sino con la comprensión histórica y con la verdad.

---

2 En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/fedc2602-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html). Pueden ver en la bibliografía el número de páginas de la primera edición.

3 Es incorrecto citar de esta manera. Si se puede y es obligatorio, lo corregiré.

4 Cecilia Böhl de Faber (Morges, Suiza, 1796 - Sevilla, 1877). Escritora que firmaba su obra con el pseudónimo de *Fernán Caballero*. Fue hija del hispanófilo alemán Juan Nicolás Böhl de Faber e inspiradora de la vida y obra de Juana Caballero.

Palabras mayores las de *verdad*, *demostración*, *documento* o *prueba*. Mayores y perturbadoras como lo es el mandato de Mallarmé de «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». ¿Por qué son perturbadoras? Quizás porque no sé qué significa «un sentido más puro». La pureza, lo aprendí hace años después de los discursos poéticos o políticos, es una quimera. Nada es simple. Para mí, se trata de otras mecánicas o artilugios.

¿Seducción o documento? ¿Elocuencia o prueba? ¿Ficción o conocimiento? Las respuestas no necesariamente responden a situaciones binarias y hasta pueden incluir eventuales paradojas: ¿la seducción del documento o el documento de la seducción? ¿La ficción del conocimiento o el conocimiento de la ficción?

Es más que posible, probable que historiadores e incluso algunos críticos literarios o culturales ofrecerían respuestas claras y no se molestarían siquiera en considerar la posibilidad de pensar que en una misma frase coexistieran: conocimiento, documento y ficción.

Como sostiene Alan Spitzer (2000) al reseñar las conferencias de Ginzburg, el libro logra trasmitir que: «Mientras que las llamadas fuentes de la evidencia no ofrecen un acceso inmediato a la realidad y la recreación histórica procede de las construcciones del historiador» (p. 218). Para reafirmar su posición cita al mismo Ginzburg:

> La construcción (…) no es incompatible con la prueba; la proyección del deseo, sin la cual no es posible la investigación, no es incompatible con la refutación infligida por el principio de realidad. El conocimiento (incluso el conocimiento histórico) es posible (Ginzburg, como se citó en Spitzer, 2000, p. 220).

La proyección del deseo no es incompatible con el principio de realidad. ¿Cuál realidad? Hace décadas estuve trancado durante meses, al escribir el borrador de un libro sobre Donoso, porque alguien me había preguntado con qué sentido utilizaba el concepto o la noción de realidad. Fue por entonces que comencé a navegar la idea de que todo era una construcción o varias coexistiendo al mismo tiempo. Claro, los hechos, hechos son. La construcción radica en los discursos que dan cuenta de los hechos y de las teorías.

En todo caso, en ese momento no había leído el *Decálogo*, de Onetti. No sabía que el cuarto de los mandatos o consejos del autor decía –tengo en mi mano la hoja de papel manuscrita por el mismo novelista–: «No escriban jamás pensando en la crítica, en los amigos [sin coma en el original] parientes [y agregado posteriormente, también sin coma] en la dulce novia o esposa» (Onetti, 2015).

En esto que vengo escribiendo incumplo, en varias ocasiones, varios de esos mandatos del maestro. Lo que más me interesa del *Decálogo* –especialmente en relación con la proyección del deseo que implica, según Ginzburg, que la investigación sea posible– es el décimo mandato: «10) Mentir siempre» (Onetti, 2015).[5]

El acto de mentir y la construcción de conocimiento son conceptos opuestos, antónimos, antagónicos. La mentira es un pecado. La construcción de conocimiento es un acto justo y necesario.

Con lo cual ahora entramos en cuestiones de ética. No me refiero a las *fake news*, en el mundo en serio –el de la academia, el de la política, el de la generación de conocimiento, el de la comunicación– la mentira o el plagio juegan otro papel. El plagio es inaceptable siempre, aunque haya habido –antes y después de la caída del muro de Berlín– escritores y filósofos que hayan justificado el plagio. Sin embargo, existe algo que es la creación y en la creación –lo que otros llaman «ficción»– para Onetti es «mentira», y eso es lo que pasa en muchos de sus textos. María –mi pareja o esposa o lo que sea «políticamente correcto», si es que la expresión sigue teniendo sentido– me dice: «Mentir, no. Eso es imaginación».[6] Puede ser.

¿El ensayo, al igual que *La vida breve*, miente? Sí y no. Todo discurso, toda escritura que intenta crear implica una *persona* o una *máscara*. Yo no escribo estas páginas. Las escribe ese «yo» que hemos construido a lo largo de los años ustedes y nosotros. Mi ser individual y colectivo. ¿Por qué si

5 Edición facsimilar del manuscrito del *Decálogo* de Juan Carlos Onetti realizada en forma totalmente artesanal por Del Centro Editores, Claudio Pérez Miguez (Ed.), Madrid, junio de 2015. Por si la academia me lo exigiera tengo el ISBN: 978-84-943685-4-7.

6 Lamento, pero APA no previó cómo referenciar los comentarios orales de una pareja. Así que no tengo fuente para incluir. Me creen y si no, mala suerte.

no, me he pasado la vida diciendo que el «yo lírico» no era sinónimo de la persona física o del «yo biográfico»?

Una voz que me acompaña desde hace años me susurra: «mencioná la carta del joven Keats». De pronto el susurro se me vuelve algo más y, en un tiempo que no existe, me descubro buscando la conocida carta de 1818. Encuentro la carta. También descubro la que Woodhouse le enviara a Keats y motivara su célebre respuesta.

Yimon Lo (2018) transcribe lo que Woodhouse dice en su carta: «Met with that malicious, but weak & silly article on *Endymion* in the last *Quarterly Review*', writes to Keats on 21 October» [Habiendo tropezado con el malicioso pero débil y tonto artículo sobre *Endymion* en el último número de *Quarterly Review*, le escribe a Keats el 21 de octubre] (párr. 2) y procede a citar la carta que motivará la respuesta del joven poeta, quien, además del golpe de la reseña de su obra, estaba sufriendo la muerte de su hermano:

> I may have misconceived you,–but I understood you to say, you thought there was now nothing original to be written in poetry; that its riches were already exhausted, & all its beauties forestalled– & That you should, consequently, write no more: but continue increasing your knowledge, merely for your own gratification without any attempt to make use of your Stores [Puede que te haya malinterpretado, pero entendí que tú decías que habías pensado que ahora no había nada original que pudiera ser escrito en poesía; que sus riquezas ya estaban agotadas, y todas sus bellezas anticipadas. Y que tú deberías, en consecuencia, no volver a escribir: sino continuar acrecentando tu conocimiento, solamente para tu propia satisfacción sin ningún intento hacer uso de tus reservas] (Lo, 2018, párr. 2).

Frente a esta carta, vendrá la respuesta de Keats, conocida como «The cameleon Poet», de la que cito solo apenas un pasaje:

> Un poeta es la más impoética de las cosas que existen, porque no tiene Identidad, está continuamente dando forma y llenando algún otro Cuerpo (...), el poeta no tiene identidad (...) es triste confesarlo, pero es un hecho que ninguna palabra que yo jamás pronuncie puede darse por supuesto como una opinión que brota de mi propia naturaleza, ¿cómo podría ser, cuando yo no tengo naturaleza?, (…) pero aún ahora quizás no estoy hablando por mí mismo; sino por algún personaje en cuya alma ahora yo vivo. Estoy seguro, sin embargo, de que la próxima frase es mía [No es mi traducción, sino de la voz que me susurra. Esto lo digo yo y no «The cameleon Poet» ni tampoco la voz]. (Keats, 1848, p. 222).

No estoy seguro de estar de acuerdo con todo lo que afirma Keats, creo que un poeta tiene no solo dos identidades, sino muchas. En cambio, comparto que «aún ahora quizás no estoy hablando por mí mismo; sino por algún personaje en cuya alma ahora yo vivo». No hay nada en mis palabras que pueda ser asociado con algún pensamiento de reencarnación o ideas similares vinculadas a algunas ideas budistas o hinduistas. No estoy disociado, sino que soy muchos yo. O mejor, como se puede leer en el capítulo V de *Don Quijote de la Mancha*: «Yo sé quién soy –respondió don Quijote–, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia» (Cervantes, 2018, p. 35). «If then he has no self, and if I am a poet, where is the wonder that I should say I would write no more?» [Y si entonces él no tiene un yo, si yo soy un Poeta, ¿dónde está la Maravilla en que yo pueda decir yo no volvería a escribir nunca más?], dice Keats casi en la mitad de la carta (1848, p. 222).

No tiene sentido seguir con esto, la insaciable y autoritaria academia me quiere devorar. El viaje no tenía previsto visitar al poeta, que en esa carta afirma: «What shocks the virtuous philosopher, delights the cameleon poet» [Lo que escandaliza al virtuoso filósofo, deleita al poeta camaleón] (Keats, 1848, p. 221). Se trataba de defender el ensayo como un instrumento fundamental de mi identidad. Por eso decido con la libertad que me dan estas páginas, a pesar de la camisa de fuerza de la señora APA, cerrar, alcanzar el *closure*, palabra para la que toda traducción es infeliz. Porque no se trata de un cierre de un par de vaqueros o de la clausura de un negocio. Esto es eso que tiene un plus.

Basta ya. Este ensayo que ahora decido que termine estas páginas para una revista –académica y/o literaria– que acepta ensayos, lo está escribiendo un personaje que no soy yo. Este proyecto no va a terminar en el basurero de mi imaginación. Desconecto la computadora. Miro el cielo nublado

de esta tarde que va a camino a mutar en una noche de invierno. El viajero ha decidido que el submarino se sumerja en el lodo de la costa que me espera para salir a caminar antes de que la lluvia nos alcance.

Es hora de despedirme. *La memoria en ruinas* me está seduciendo y debo comenzar las páginas acerca del olvido, de lo que ya no está, de lo que se me olvidó no sé qué ni de quién hablaban estas palabras.

Referencias bibliográficas

Cervantes, M. de (2018). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Brontes.

Darío, R. (1896). Palabras liminares. En *Prosas profanas y otros poemas* (pp. VII-XVI). Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.

Ginzburg, C. (1999). *History*, *Rhetoric*, and *Proof: The Menahem Stern Jerusalem Lectures.* Hanover: University Press of New England.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Nueva York: Cornell University Press.

Keats, J. (1848). Brief an Richard Woodhouse. En R. Monckton Milnes (Ed.), *Letters, and Literary Remains, of John Keats* (Vol. I, pp. 221-223). Londres: Edward Moxon. Recuperado de http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1818_keats.html

Lo, Y. (30 de octubre de 2018). *The Feeling of Not Feeling: Keats, Woodhouse, and the Poetical Character*. The Keats Letters Project. Recuperado de https://keatslettersproject.com/category/correspondence/to-richard-woodhouse-27-oct-1818/

Mallarmé, S. (1914). *Poésies* (8.ª ed.). París: Nouvelle Revue Française.

Montaigne, M. de (1963). *Œuvres complètes. Édition de Maurice Rat et Albert Thibaudet. Introduction et notes de Maurice Rat* (Collection Bibliothèque de la Pléiade, n.º 14). París: Gallimard.

Onetti, J. C. (2015). *Decálogo*. Madrid: Del Centro Editores.

Patiño, R. y Calomarde, N. A. (2021). Introducción. En R. Patiño y N. Calomarde (Eds.), *Ficciones críticas: escrituras latinoamericanas contemporáneas* (1.ª ed., pp. 9-15). Córdoba-Villa María: Eduvim.

Spitzer, A. (2000). Carlo Ginzburg (1999), History, Rhetoric and Proof. *Rethinking History*, *4*(2), 217-220. DOI: 10.1080/13642520050074867

Primero morir, después publicar. Archivo, edición y canon en la obra de Osvaldo Lamborghini

Rafael Arce

IHUCSO (CONICET-UNL)
CEDINTEL-FHUC-UNL[1]

Resumen

La mayor parte de la obra de Osvaldo Lamborghini fue publicada póstumamente. El establecimiento del texto, llevado adelante por su amigo y albacea, César Aira, ha ocasionado una serie de discusiones y polémicas en torno al escritor y su obra. La vida de Lamborghini, cuya leyenda se construyó con base en anécdotas, ha sido también objeto de controversias. La biografía publicada por Ricardo Strafacce en 2008 culminó un proceso de normalización iniciado en 1988 con la primera edición de *Novelas y cuentos*. La posibilidad de que lectores contemporáneos lean su obra y conozcan su vida es, también, el riesgo de integración cultural que significa la canonización y la institución de una obra y una vida relacionadas con la experiencia de la vanguardia y el mito del escritor maldito.

Este artículo recorre algunos episodios polémicos en torno a la publicación de sus obras y de su biografía. La problematización de una versión «oficial» o «autorizada», tanto de la obra como de la vida, ha ocupado mucho a los críticos. No obstante, de estas discusiones, trataremos de considerar lo que pueda ser útil para una consideración específicamente crítica. Nuestra hipótesis es que la lectura de Aira, dispersa en ensayos, prólogos y notas de compilador, es inseparable de su trabajo con el archivo y, de algún modo, funciona como la clave de su construcción.
PALABRAS CLAVE: vanguardia - escritor maldito - biografía - obra póstuma - vida y obra.

First die, then publish. Archive, edition and canon in the work of Osvaldo Lamborghini

Abstract

Most of Osvaldo Lamborghini's work was published posthumously. The establishment of the text, carried out by his friend and executor, César Aira, caused a series of discussions and controversies around the writer and his work. The life of Lamborghini, whose legend was built on anecdotes, has also been the subject of controversy. The biography published by Ricardo Strafacce in 2008 culminated a normalization process that began in 1988 with the first edition of *Novelas y cuentos*. The possibility that contemporary readers read his work and know his life is also the risk of cultural integration that means the canonization and institutionalization of a work and a life related to the experience of the avant-garde and the myth of the accursed writer.

This article covers some controversial episodes around the publication of his works and his biography. The problematization of an «official» or «autho-

1 Este trabajo se inscribe en el marco del Marie Sklodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (RISE TRANS ARCH). Financiado por la Unión Europea/Programa Horizon 2020 (Grant Agreement 872299).

rized» version, both of the work and of life, has occupied critics a lot. However, from these discussions, we will try to consider what might be useful for specifically critical consideration. Our hypothesis is that Aira's reading, scattered in essays, prologues, and compiler's notes, is inseparable from his work with the archive and, in some way, functions as the key to its construction.
KEYWORDS: avant-garde - accursed writer - biography - posthumous work - life and work.

Osvaldo Lamborghini nació en Buenos Aires en 1940 y murió en Barcelona en 1985. Antes de los 30 años, publicó un relato breve, *El fiord*, que contribuyó, junto con una extravagante vida personal, a forjar su leyenda. Poco conocida fuera de su país, su obra resulta crucial para la literatura argentina del último medio siglo, y, aunque actualmente parece haber un consenso en cuanto a su importancia, todavía suscita discusiones e incluso suspicacias. El predominio del mito (solo comparable con el de Macedonio Fernández), que durante mucho tiempo se impuso sobre la valoración de la obra, explica que se haya escrito sobre su vida una de las más ambiciosas biografías, en un país en el que el género es inusual.

Hoy puede leerse a Lamborghini en las ediciones de Random House Mondadori. Los cuatro volúmenes de su obra literaria cuentan con alrededor de 1600 páginas: *Novelas y cuentos I*, *Novelas y cuentos II*, *Poemas 1969-1985* y *Tadeys*. A eso habría que sumarle los siete tomos del *Teatro proletario de cámara* (edición de lujo publicada en Barcelona en 2008 y no reeditada), dos textos en coautoría (*Palacio de los aplausos*, con Arturo Carrera, y *Una nueva aventura de Irene Adler*, con Dodi Scheuer), *Osvaldo Lamborghini inédito*, compilado por Néstor Colón y Agustina Pérez en 2019,[2] y la obra plástica, heterogénea y multiforme. De esta obra considerable, Lamborghini publicó menos de cien páginas y produjo más de la mitad en sus últimos cuatro años de vida, incluido su viraje final hacia la plástica en sentido amplio: el difícil de catalogar *Teatro proletario de cámara* y la elaboración de libros artesanales intervenidos. Esas pocas decenas de páginas que publicó en vida fueron algunos textos sueltos en revistas y tres libros: *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980).[3]

En 1988, la editorial barcelonesa Del Serbal publicó *Novelas y cuentos*, compilado, transcripto y prologado por César Aira, amigo personal de Lamborghini, que lo había elegido como albacea. Esa edición difiere de la actual *Novelas y cuentos I*. El prólogo que escribió Aira suscitó una serie de polémicas. El texto, que significativamente se suprimió en las ediciones definitivas de los cuatro volúmenes, forma parte de una constelación de ensayos sobre Lamborghini que constituyen una verdadera lectura de la obra. El hecho de que Aira haya establecido el texto y, simultáneamente, haya hecho su propia lectura, ha sido la causa de que algunos consideraran, por escrito o entre bambalinas, que la obra de la que disponemos actualmente es un invento de Aira. En general, la afirmación no es una mera descripción, sino que se formula en términos de una crítica: la versión de Aira fue un modo de posicionar su propia obra, despolitizó la obra de su amigo o incluso cometió graves errores en el establecimiento de los textos. Se ha hablado de *operación* y también de *affaire*.

Para quienes gusten de intrigas críticas, afortunadamente hoy se dispone del Fondo Osvaldo Lamborghini, domiciliado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con manuscritos y trabajos plásticos, digitalizados y de consulta libre, con los que se pueden contrastar los textos y trascendidos que armaron las diversas polémicas.[4] Por el contrario, aquí examinaremos de esas intrigas lo que sea productivo para una discusión teórico-crítica. Pues una obra que se editó en su mayor parte póstumamente implica el problema del archivo y del establecimiento del texto de un modo que no lo hace una editada en vida. En efecto, que el compilador sea un escritor importante como Aira agrega al problema cuestiones suplementarias. No obstante, más allá de eso, hay que despejar de entrada cualquier supuesto positivista: si hubiera sido otro el compilador, no se habría obtenido un original,

2 Ediciones Lamás Médula, Buenos Aires.
3 Para precisiones sobre la edición de sus textos en vida, ver Astutti, 2001, pp. 71-72.
4 Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-osvaldo-lamborghini).

ya que todo establecimiento implica una versión. Los lectores deberíamos comenzar por agradecerle a Aira la posibilidad de acceder a la obra de Lamborghini y reconocer la labor que ha llevado a cabo; es mucho más fácil, desde luego, señalar las erratas (que las hay), cuando ha sido otro el que se tomó el trabajo.

La segunda vez que se habló de *operación* (ya veremos más abajo la primera) fue para hacer referencia a la publicación, en 2008, de *Osvaldo Lamborghini*, *una biografía*, de Ricardo Strafacce, y el libro *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, compilado por Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove. La biografía, muy sustentada en el testimonio de Aira, puede ser considerada por los suspicaces como complementaria de esa invención de un determinado Lamborghini. De nuevo, no interesa aquí tanto la intriga, pero sí valorar la versión de la vida propuesta por Strafacce (que, además, hace una lectura de la obra) y la construcción de lo que Aira llama *mito personal* de un escritor, en este caso, el mito que él mismo contribuyó a volver tangible y que abarca tanto la vida como la obra (o, más que abarcarlas, las vuelve indiscernibles).

Intrigas

Cuando Lamborghini muere en 1985, su vida constituía una leyenda urbana, casi exclusivamente porteña, de circulación oral. Las anécdotas se conocían mejor que los textos. El nomadismo, el alcoholismo, el desempleo, los excesos daban al personaje rasgos de escándalo, lo que era coherente con sus textos, en los que la pornografía se describía en una lengua poética deudora del más refinado modernismo. Germán García –que había sido amigo de Lamborghini y había fundado, junto con él y con Luis Gusmán, la revista *Literal*– recibió dos invitaciones para escribir una necrológica, pero los mismos diarios que hicieron la solicitud rechazaron el texto. Era previsible: García había roto con Lamborghini en 1975 y habían tenido un reencuentro desafortunado en Barcelona el mismo día en que este arribó en 1981 (Strafacce, 2008). En 1986, García publicó, en la revista *Innombrable*, «La intriga en Osvaldo Lamborghini», en la que cuenta el destino de su malhadada necrológica, y cita una frase de Borges: «No hay cosa como la muerte pa' mejorar a la gente» (2003, p. 44). El texto comienza así:

> Lo conocí a finales de 1968, poco después de publicar Nanina. Yo era entonces notorio, Osvaldo Lamborghini era inédito y llegaba de un oscuro pasado político –peronista, más bien de derecha– donde algunas veces el escenario había sido el Sindicato de Prensa y el compinche Pedro Barraza (asesinado durante el gobierno de Isabel Perón) (García, 2003, p. 43).

Más abajo agrega:

> Cuando lo conocí estaba en lo que por aquella época se llamaba un brote: lo soporté días en mi casa, le conseguí una analista que a los pocos días lo pasó del diván a la cama. Fue a otro analista, pero no lo soportó. Después otro. En algunos años el psicoanálisis fue objeto parodiar –y creo que la relación entre la parodia y el odio es algo más que un juego de palabras– (p. 45).

Dos años después, Aira escribe el célebre prólogo, en parte, para contestarle a García y para relativizar la leyenda urbana que hacía de Lamborghini un personaje deleznable, perverso y paranoico, políticamente equívoco, homosexual o bisexual, excesivo y repelente. Como el mismo Aira lo señaló después, él exageró en sentido contrario para compensar. Desembarazado de su carácter coyuntural (motivo por el cual fue suprimido en las ediciones definitivas), el texto no podía más que causar malentendidos. Junto con la edición misma provocó, entre otras, las heterogéneas reacciones de los escritores de *Babel* a fines de los años ochenta (Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec y Milita Molina [esta última, más bien, fue una reacción a las otras reacciones]) y la iracunda réplica de Elsa Drucaroff, «Los hijos de Osvaldo Lamborghini», en los noventa. Como el prólogo de Aira fue mucho más difundido que la paradójica necrológica de García (recién en 2003 se reeditó en *Fuego amigo: cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*), es muy plausible que Drucaroff no conociera este elemento coyuntural y leyera el prólogo fuera de contexto (algo a lo que todo lector, por otra parte, tiene derecho), lo que explicaría, en parte, su reacción.

Para volver a las citas, sugerir que Lamborghini era un peronista psicótico de derecha podía molestar a quienes seguían siendo sus amigos.[5] Tanto más por cuanto quien lo sugiere es un prestigioso psicoanalista que fue compinche en la vanguardia de los sesenta y setenta, y que fustigaba la estética realista de los escritores de izquierda y rechazaba la demanda de compromiso político encarnada en escritores como Rodolfo Walsh. Además, la intertextualidad del psicoanálisis, común en los textos literarios de esa vanguardia, parece ser leída en Lamborghini como una mera parodia burlona, lo que resulta entre simplificador y revanchista. Aira lo aclara en una entrevista posterior:

> Ese prólogo fue un intento, bastante torpe debo reconocerlo, de reivindicación. Cuando murió Osvaldo, sus ex compañeros de ruta lanzaron una campaña de odio, difundiendo toda clase de anécdotas truculentas y pintándolo como un bruto, un borracho, un estafador, cosa que no se habrían atrevido a hacer en vida de él. Me pareció una bajeza, aunque perfectamente consistente en resentidos que habían abandonado la literatura por impotencia, se habían hecho psicoanalistas, estaban infatuados con su respetabilidad, aunque en el fondo debían de saber que su éxito era un fracaso y que, a pesar de esa campaña preventiva de difamación, su destino de comparsas del genio ya estaba decidido (Valdés, 2015, p. 141).

El ensayo (disfrazado de prólogo) constituye una lúcida lectura de la poética lamborghiniana y está escrito recuperando (e intercalando con anécdotas y descripciones) la relación personal. Se puede discutir la torpeza o la pertinencia de la ocasión (un prólogo), también, desde luego, la lectura de la obra. Pero no parece recomendable pasar por alto la cuota de contestación que tiene el texto, so pena de malinterpretarlo. En todo caso, para una cabal discusión de la lectura de Aira, es necesario poner en serie este ensayo con otros del autor, el más importante publicado en 1987 (y recopilado en libro este año), «De la violencia, la traducción y la inversión», así como el prólogo al *Teatro proletario de cámara*, el ensayo escrito con ocasión de la muestra plástica en el MACBA de Barcelona[6] y todas las notas de compilador. En la entrevista, Aira afirma: «Desde hace mucho, desde siempre, en realidad, planeo y postergo escribir un libro sobre él, hacerle la justicia crítica que no ha tenido» (Valdés, 2015, p. 139). Lo cierto es que el conjunto de los textos que escribió sobre Lamborghini ya boceta ese libro postergado.

El afán desmitificador de Aira lo lleva a afirmar en el prólogo:

> Osvaldo era un señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Su conversación deslumbraba invariablemente. Nadie que lo hubiera tratado así fuera unos minutos dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; no sólo en eso se parecía a Borges: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, iluminadora. Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya no parece existir) por las mujeres y respetado como el más grande escritor argentino (1988, p. 16).

Claramente, Aira contesta en un solo párrafo varias leyendas, muchas de ellas maledicentes (o, mejor, expresadas en forma de maledicencias): el desaliño de Lamborghini (consecuencia de su vida errática y su enfermedad alcohólica), su presunta locura, su diletantismo como lector (algo que también señala García [2003, p. 44]), su carácter de intrigante y su homosexualidad. No obstante, Aira no dice nada sobre ese «oscuro pasado político» de su amigo. ¿Es deliberado? Pues, lo veremos, el prólogo no omitirá cuestiones políticas. Sin embargo, cuando se trata de la vida del escritor, la desmitificación no dice nada sobre ese pasado remoto, que es anterior a la amistad (Aira conoce a Lamborghini en 1971).

---

5 «Con más ligereza que culpa, y por algunas de las razones que acabamos de conjeturar, Lamborghini había defendido demasiadas veces el gobierno de Isabel Perón de modo que, como hemos visto, cuando las bandas auspiciadas por el delfín de la Presidente José López Rega irrumpieron en la vida cotidiana hubo quien lo señaló, con la paranoia propia del momento, como alguien ligado a ciertos personajes de la derecha más siniestra y hasta como un posible delator» (Strafacce, 2008, p. 425).

6 Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/osvaldo-lamborghini).

Figura 1. César Aira y Osvaldo Lamborghini. Foto: Beatriz Muicey (Strafacce, 2008)

Un año después, en las páginas de la revista *Babel*, Alan Pauls mostrará, con motivo de la aparición de *Novelas y cuentos*, cierta ambivalencia. Por un lado, celebrará la edición de textos desconocidos; por el otro, parecerá lamentar la transformación de una obra secreta, para iniciados, en una pública. Lamborghini, un secreto solo conocido por un puñado de privilegiados, corre riesgo de convertirse en institución: «*Novelas y cuentos* puede inaugurar la cadaverización de Lamborghini o, lo que es lo mismo, su digno y silencioso destino de museo» (Pauls, 1989, p. 5). Esta lamentación se compensa con un viraje ensayístico en el que Pauls da una elocuente lectura de Lamborghini a la vez que demuestra su intimidad: menciona las primeras ediciones y los relatos publicados solo en revistas (inhallables hoy), se refiere a las erratas de la edición y termina citando un inédito de Lamborghini (se trata de *Tadeys*), en un alarde de conocimiento directo del manuscrito que no retacea vedetismo. Como lo dice Agustín Conde de Boeck en un minucioso análisis de este *affaire*:

> *Babel* parecería añorar aquella circulación restringida y, aunque expresa la duda morbosa de cómo podría trasladarse la delicadeza de la superstición generacional a una recepción ampliada, flota también el miedo a los nuevos lectores, a la banalización, a la violación del aura (2018, p. 20).

En un texto posterior publicado en *Página/12*, Pauls contará su propia anécdota con el autor de *El fiord:* «Yo vi personalmente a Lamborghini una vez, una mañana, en una pequeña librería de la avenida Santa Fe, y lo que más recuerdo de ese encuentro es su mano blanda y húmeda» (2003, párr. 2). Con alguna ingenuidad (o con ingenuidad impostada), Pauls se pregunta cuál de los dos Lamborghinis es el auténtico, si el de García o el de Aira. A su modo, Strafacce, que suscribe en gran parte el retrato elogioso de Aira, le contestará con el mismo episodio, permitiendo conjeturar que una versión no tiene por qué ser inconciliable con la otra. Lo interesante es que el relato, pintoresco, se escribe sobre la base del testimonio del mismo Pauls: cuando tenía 22 años, hizo llegar a Lamborghini, a través de un librero, un manuscrito. El joven escritor había ya leído con admiración *El fiord* y

Sebregondi retrocede. Lamborghini, que en ese año de 1978 trabajaba como empleado en la librería del intermediario, solía quedarse bebiendo con el dueño y en ocasiones no se acostaban a dormir, de modo que abrían temprano el local. Una de esas mañanas se presentó Pauls a conocerlo:

> Desaseados, sudorosos, arrastrando las palabras, ni bien lo vieron entrar le hablaron de su texto, que Lamborghini aprobó aunque con el reproche de que tenía «demasiados que», crítica que al principio el joven supuso se refería al carácter excesivamente «sintáctico» de ese trabajo pletórico de subordinadas y que, después, interpretó como una forma de desdén. Antes de que él pudiera requerir precisiones sobre la objeción o, al menos, cruzar alguna palabra más con ese escritor que admiraba, Lamborghini y Roldán habían empezado a hablar entre ellos como si lo ignoraran pero en voz suficientemente alta como para que él que, de a poco, se había deslizado hacia las mesas de exhibición, escuchara la interrogación chabacana en la que estaban enfrascados (*«¿Qué hacer cuando uno se despierta con la pija parada?»* [entrevista a A.P.]) (Strafacce, 2008, p. 557).

Aunque en el relato de Strafacce falte esa «mano blanda y sudorosa» (de alcohólico), la anécdota, que era el género discursivo en el que se traficaba ese «maldito mito» (como se titula el texto de Pauls), la corrobora y la verosimiliza. Ahora bien, Pauls es el primero en habilitar, no sin sutileza, la conjetura de que el Lamborghini airiano es en realidad una forma disfrazada de la autolectura o de posicionamiento en el campo literario:

> Yo, por mi parte, confieso que ambas versiones oficiales me inspiran lecturas levemente desviadas: la de Aira, que hace hincapié en la obra de Lamborghini, la leo en realidad como una variante peculiar del autorretrato (el autorretrato de Aira) (2003, párr. 2).

En este segundo texto, escrito con motivo de la edición argentina de *Novelas y cuentos* en Sudamericana (Pauls la considera una repatriación de los restos de Lamborghini), llama la atención la imparcialidad para con las dos versiones oficiales. Tal vez esa imparcialidad derive de la ambivalencia que le había generado antes la edición barcelonesa de *Novelas y cuentos*: el mito del maldito, con lo antipático que puede tener para los amigos, sería más adecuado a una lectura revulsiva de la obra. Así lo entiende, aunque su valoración sea muy distinta, Sergio Chejfec en el número siguiente de *Babel*. Poniendo en cuestión el valor de esta obra, Chejfec se muestra contundente:

> El fenómeno O. Lamborghini exhibe aristas sumamente particulares, aunque posee la desventaja de construirse a partir de mecanismos conocidos: no otro es el recorrido que transitan los denominados artistas de vanguardia (1989, p. 21).

Chejfec discute no solo la lectura de Pauls, sino también la pertinencia del mito para la valoración de la obra. La vida de Lamborghini (la que constituía, entonces, su anecdotario) es para Chejfec convencional porque reedita clisés de los *denominados* (con esa palabra toma distancia) «artistas de vanguardia»: atormentados, geniales, incomprendidos, excesivos, polémicos, escandalosos. Chejfec (1989) parece también aludir de modo indirecto a Aira: «Prólogos, reseñas y comentarios son instrumentos ideales para convalidar o inaugurar tradiciones y genealogías; todos abrevan en el campo lábil de la opinión» (p. 21). Pauls, por el contrario, valora el mito del maldito porque, aunque haya que pagar el precio de la maledicencia, constituye el retrato de un artista que es uno con su obra. En efecto, el retrato de Aira, desmitificador (aunque el silencio respecto del oscuro pasado político sea sugestivo), quitaría gran parte de lo revulsivo de la obra. O, mejor, aunque la obra no necesite de ningún retrato, elogioso o maledicente, para resultar revulsiva, es *más interesante* si el personaje parece expresarla cabalmente: si lo escabroso de sus textos puede encontrarse en el relato de la vida del escritor, parece pensar Pauls, tanto mejor. Lo que explicaría, de paso, su propia anécdota.

La operación Lamborghini

Años después, Drucaroff hablará sin ambages de la «operación de mercado» (1997, p. 145) que algunos escritores (los «hijos») han llevado adelante con Lamborghini. Concretamente, su objetivo polémico es el prólogo de Aira. Drucaroff plantea dos cuestiones: por un lado, la despolitización que

la lectura de Aira opera con la obra, en una suerte de ejercicio formalista cuya argumentación puede parecer compleja, pero resulta «una "reflexión semiótica" voluntariosamente trivial y perfectamente arbitraria» (1997, p. 150); por otro lado, el retrato normalizador que el compilador hace del escritor, convirtiendo un sujeto revulsivo por contravenir las normas sociales en una persona respetuosa de la armonía familiar. Drucaroff, además, señala una incoherencia en Aira: aunque su posición en ensayos y entrevistas es la de una defensa de la autonomía literaria, no se priva de mezclar la vida y la obra cuando se trata de su amigo y maestro, asumiendo el género de las memorias para leer los textos literarios.

Las objeciones pueden ser atendibles. No obstante, el planteo se realiza con una argumentación endeble. Primero, porque Drucaroff apela de entrada a otros testimonios, a los que cita de entrevistas personales, contrastando ingenuamente, como lo hiciera Pauls, dos versiones contradictorias; y lo hace, para peor, con largas citas que en ocasiones incluyen proposiciones que, lejos de sumarles argumentos, parecen más bien contradecirlas. Segundo, porque, con la misma arbitrariedad que señala en Aira (la adjetivación de *semiótica* para caracterizar la lectura del prólogo mejor pasarla por alto), hace descansar su interpretación en una cita de *Sebregondi se excede*, como si con esta sola se pudiera leer toda la obra. Por último, porque también lee sesgadamente el texto de Aira, en el que hay elementos para hacer una lectura política de Lamborghini (solo que esta lectura, claro, no es la que Drucaroff pretende, pero ella no la confronta, sino que la soslaya para achacarle la tesis de la despolitización).

La cita de Lamborghini que sirve para confrontar con Aira es la siguiente:

> Mi lengua de estropajo después de la Comuna. Ya nada que decir. Después del 24 de marzo de 1976, ocurrió. Ocurrió, como en *El fiord*. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico (2013, p. 175).

Si retomamos el análisis que hicimos más arriba, en el que Aira contestaba punto por punto las maledicencias de los antiguos camaradas, la estrategia de Drucaroff ya se puede adivinar: si dejamos de lado el «marxista» (recordemos el «peronista de derecha» de García), la locura, la drogadicción, el alcoholismo y la homosexualidad constituyen, para Drucaroff, afirmaciones de un rebelde que se opuso, con su vida y con su obra, a la sociedad de su época. Nótese que lo que en García es maledicencia en Drucaroff es valor y, como el mismo Pauls, parece necesitar cierta cohesión entre la vida y la obra. Convertir a ese personaje revulsivo en un hombre respetable, como hace Aira, es coherente con la lectura despolitizada de su obra. Dice Drucaroff:

> ¿Qué operación textual hace Osvaldo Lamborghini en *Sebregondi se excede,* al construirse en primera persona como sujeto de la escritura? Decimos, a partir del fragmento que acabamos de citar: Osvaldo Lamborghini *define un sujeto para la represión, un cuerpo apto para ser desaparecido por loco, por homosexual, por marxista, por drogadicto, por alcohólico* (1997, p. 147).

Su lectura, entonces, filia la obra lamborghiniana en la constelación de los textos de resistencia a la dictadura cívico-militar. Esta interpretación, posible, se hace con argumentos por lo menos tan arbitrarios como los de Aira. Bastaría con recordar que «El niño proletario» (un relato de violación, tortura y asesinato contado desde la perspectiva del victimario), salvo que se lo lea como una denuncia de la violencia fascista (una conjetura difícil de sostener o que, en todo caso, requeriría un gran arte en la argumentación), así como muchos otros textos de Lamborghini, impiden un cierre hermenéutico como el que Drucaroff, fundamentada en una cita perfectamente arbitraria, hace de Lamborghini un escritor socialista comprometido con la causa de la revolución.

No obstante, si dejamos de lado el problema de la arbitrariedad, hasta la misma interpretación de Drucaroff parece discutible. Lamborghini dice: en 1976, yo era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, y después del golpe de Estado seguí siendo lo que era. Nada cambió. Lo que ocurrió, ya había ocurrido con *El fiord*. Esta lectura es tan viable como la contraria. Es, en suma, reversible.

Sería baladí meterse en detalle con los argumentos para valorar la homosexualidad, el marxismo y el alcoholismo, pues caeríamos en la trampa de la «auténtica versión».[7] García, cuyo epílogo a *El fiord* (firmado entonces con el seudónimo de Leopoldo Fernández y recogido en *Fuego amigo*) inauguró la vertiente crítica del intertexto psicoanalítico (en la que mucha crítica ha abrevado), diagnostica (coherente con Deleuze y Guattari, quién lo hubiera dicho) una paranoia de derecha, para proponer una lectura del significante lacaniano. No es casual, en este sentido, que sea el primero en subestimar los elementos políticos del texto. Aunque ese silenciamiento se explica, en gran parte, por el clima político enrarecido en el que se publica la novela. García reduce la dimensión político-coyuntural de *El fiord* (colectiva) a una impugnación autobiográfica (individual, psicológica). Esto es coherente, pues a un paranoico de derecha le corresponde una lectura de la obra que reduzca lo político a un síntoma. Para el punto de vista de Chejfec, la lectura de Pauls es igualmente coherente, ya que una vida estereotipada de escritor vanguardista corresponde a una obra que puede ser de lo más transgresiva, pero que anula en sí misma su carácter revulsivo al volverse asimilable, en tanto se codifica como transgresiva. Por último, Drucaroff pretende la homogeneidad entre un Lamborghini revolucionario y un personaje («sujeto textual» lo llama) para quien el alcoholismo, la homosexualidad y el nomadismo constituyeron elecciones de rechazo a las convenciones sociales (y no un conjunto de avatares que le hicieron la vida dolorosa, como lo es, por otra parte, cualquier vida).[8] Aunque de modos distintos, e incluso opuestos, los tres presuponen no solo la correlación entre vida y obra, sino, lo que es más objetable, una *verdad* de la vida y de la obra: un *original*.[9]

Pero Drucaroff agrega un elemento nuevo. Aira pretende aclarar que la ficcionalización de las relaciones familiares de Lamborghini era parte de su sistema formal y que en la realidad mantuvo relaciones afectuosas con los miembros de su familia. Drucaroff tilda esta nueva desmitificación de burguesa y conservadora, lo que sería coherente con la defensa de la posición política del «sujeto» homosexual y desocupado (la holganza lamborghiniana como una oposición a la explotación capitalista, así como su macedoniano rechazo a publicar). El compromiso con la causa de la revolución requeriría un rechazo de esa construcción social burguesa que es la familia. Tal vez este argumento resulte un poco más persuasivo, incluso parece operativo para discutir la reducción psicoanalítica del texto lamborghiniano. No obstante, sigue siendo comprensible esa «obligación algo incómoda» (Aira, 1998, p. 15) del compilador-albacea: muerto el escritor, la publicación de textos tan revulsivos, en los que las referencias políticas se mezclan con las familiares, de un modo impúdico y desprejuiciado, podía en efecto incomodar a quienes se sintieran involucrados (seguramente Aira piensa en el hermano, el poeta Leónidas Lamborghini, aunque no solo en él). Sin embargo, lo que importa es la valoración que Drucaroff hace de esta presunta impugnación de la familia (en la homosexualidad y el nomadismo), porque resulta coherente con la posición de un sujeto revolucionario.

Este argumento será retomado, aunque de otro modo, por Omar Genovese. En «La invisibilidad de lo escrito», afirma que *Tadeys* fue publicado por Aira con el orden de los capítulos alterados: el que era el uno, se estableció como dos, y viceversa. Además, Aira habría cambiado también el título original, *Vomir*, nombre del protagonista de este segundo capítulo que en realidad sería el primero. Genovese sostiene que pudo ver el manuscrito a comienzos de los años noventa. ¿Por qué Aira alteró el orden de los capítulos? Pues bien, el capítulo 2, que en realidad debería ser el uno, termina con un ensueño opiáceo de Taxio Vomir, autor de un tratado científico sobre los tadeys, que alucina la

---

7 Uno esperaría que los testimonios contradijesen a Aira categóricamente. Sin embargo, se cita, por ejemplo, a Oscar Steimberg: «No era elegante. Era desvaído para vestir y pobre. No sé si tuvo o no relaciones homosexuales. Era descuidado con su cuerpo, en la última época en que lo vi había engordado. Yo siempre lo vi con mujeres, aunque también vivió solo una vez, en un hotel de Congreso. Era bastante monógamo, su relación con Paula fue bastante larga» (Steimberg como se citó en Drucaroff, 1997, p. 154). Las citas de Drucaroff, entonces, tanto sirven para discutir con Aira como para corroborarlo.

8 Luis Gusmán escribirá después en un texto sobre el que volveremos: «Y lo hice con una distancia en que la interrupción de la amistad –acaecida muchos años antes de su muerte– fue un buen pretexto para ocultar la pena que me embargó cuando me enteré de que ya no estaba entre nosotros; por los tiempos pasados, por los tiempos por venir, al menos como escritor, porque sabía de su dolor de vivir» (2008, p. 33).

9 «Consumía diariamente, es cierto, combinaciones excesivas de barbitúricos y ansiolíticos pero no era estrictamente un "drogadicto". Tampoco era "marxista"… (…). Tampoco era loco Lamborghini. Era, sí, un bebedor empecinado… (…). El 24 de marzo de 1976 Lamborghini no era loco pero durante alguna borrachera podía parecerlo» (Strafacce, 2008, p. 425).

aparición de un Jesucristo homosexual. Aira, paradigma del escritor perfecto, hijo de una buena familia, educado, culto, persona intachable, sin excesos, tal vez por mojigatería pueblerina prefirió *alejar* ese Jesucristo homosexual, poniéndolo más cerca del final que del comienzo de la novela (Genovese, 2006).

El gesto de Genovese, deliberadamente polémico y estilísticamente exasperado, resulta de una franqueza y una picardía admirables. Como Drucaroff, dirige sus dardos a la respetabilidad de Aira, pero le endosa el valor de la institución familiar, del que deriva su apreciación acerca de la mojigatería. El argumento, empero, no resulta muy persuasivo. Esa mojigatería pueblerina tendría que –directa y definitivamente– haberle impedido a Aira leer y trascribir todos los textos de Lamborghini en los que trabajó. Manifestarla solamente posponiendo la aparición del Jesucristo homosexual parece algo excesivo para adjudicarla nada menos que a una alteración de los capítulos (dejemos de lado una presunta mala fe del compilador y atribuyamos a su mojigatería la elección [inconsciente] de ese orden). Porque lo cierto es que tal inversión es, en efecto, plausible. Primero, porque el mismo Aira habla de inversión. Dice en la «Nota del compilador»: «El texto, tal como quedó encuadernado en las tres carpetas, invierte la sucesión de los hechos» (2012, p. 9). Genovese se ocupa especialmente de esta afirmación: ¿cuáles son esos «hechos» cuya sucesión se invierte? Pero, extrañamente, deja escapar lo mejor del argumento, porque trata de demostrar que las referencias temporales de *Tadeys* son fluctuantes (algo que, por otra parte, señala el mismo Aira), razón por la cual ninguna permite corroborar el orden que propone el compilador. Parece más sencillo y persuasivo señalar otra cosa: Aira se estaría refiriendo a la inversión del orden temporal de la historia de *Tadeys*, que empieza con «la infancia de Seer Tijuán» (2012, p. 9). Sin embargo, la segunda parte transcurre veinte años después: Dam Vomir es su protagonista y Tijuán, su secretario, apenas aparece al comienzo del capítulo. Si el orden invierte la cronología de la historia, entonces Genovese tendría razón: el segundo va primero, porque empieza por lo más reciente, la juventud de Tijuán junto con el poderoso primer ministro (aunque se remonte hasta la Edad Media, donde el antepasado de Dan Vomir sueña con el Jesucristo homosexual), sigue con lo que pasó veinte años antes (la infancia de Tijuán) y termina con lo más alejado en el tiempo (el descubrimiento de los tadeys por parte del cura Maker). Esta conjetura no solo volvería verosímil el presunto título original, sino que también explicaría una suerte de prólogo que, según Genovese, no estaba en la versión manuscrita que él pudo ver. Estos pocos párrafos pueden ser leídos en la edición definitiva como una introducción a la segunda parte. Empiezan con la frase: «Escribir una novela» (Lamborghini, 2012a, p. 117). Se trata de una ficcionalización del acto de escritura muy típica de Lamborghini. Curiosamente, es la única de esta extensa novela. ¿No es verosímil pensar que esa especie de prólogo es no solo del segundo capítulo, sino de toda la historia? Otro argumento para dar sustento a la tesis de Genovese: pegado al capítulo de los Vomir, el prólogo señalaría el comienzo de la novela y corroboraría ese otro orden de los capítulos.

Tal vez Aira contestaría que no es importante, que el orden no altera *Tadeys*. El orden es reversible. Examinaremos esta conjetura más abajo. Por el momento, nos interesa subrayar el modo en el que la argumentación de Genovese recuerda, aunque en otro sentido, la valoración de Drucaroff. Genovese discute directamente las decisiones de Aira como compilador. No obstante, puede decirse que, al contrario de Drucaroff, no defiende una verdad de la obra, sino la posibilidad de otro orden que la firma del compilador estaría desautorizando. Tal vez exagera (también él). Como compilador, es legítimo argumentar para defender una serie de decisiones sobre los manuscritos. Si esa autorización desautoriza otro orden posible, parece un efecto inevitable: Aira puede leer el texto de Lamborghini como reversible en sus ensayos, pero no puede hacerlo como transcriptor. Es una cuestión de elocución. Como compilador no se puede decir: lo ordeno así, pero podría ser de otro modo. Es necesario, acaso fatal, no autorizar, sino *justificar* un orden. Si Aira insiste en esa justificación es porque sabe las dificultades que presenta el manuscrito. Esa justificación *no desautoriza* otro orden: lo que lo desautoriza, más bien, es que esa justificación sea parte de la nota del compilador. De nuevo, el problema radica en no distinguir la lectura de Aira (el ensayo) de los architextos del compilador (prólogo, epílogo, notas). Tal vez Aira, al confundirlas en ese poco afortunado (y genial) prólogo, dio pie a que, cuando le salieran al cruce, sus polemistas, a su vez, se autorizaran a confundirlas.

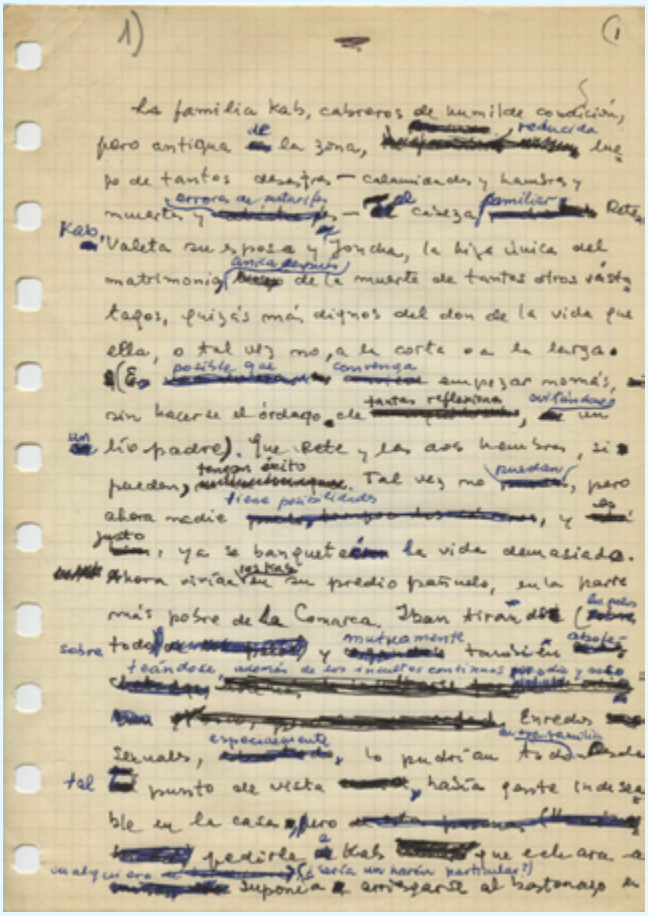


Figura 2. Primera página del manuscrito de *Tadeys*. Fondo Osvaldo Lamborghini

La operación se completaría en 2008. La biografía de Lamborghini y el citado libro de ensayos son precedidos por anuncios en tapas de suplementos culturales de gran tirada. Diego Peller, ante la foto de Lamborghini como tapa en la revista *Ñ* (suplemento cultural del diario *Clarín*), parece sentir la misma incomodidad que Pauls ante la primera edición de *Novelas y cuentos.* Pero estamos, esta vez, frente a una verdadera apropiación de la cultura oficial. Peller (2016) utiliza también la palabra *operación* (no sabemos si habiendo leído el texto de Drucaroff), pero esta vez para apuntar a la instalación de Lamborghini en un canon que trasciende el contexto argentino: *Y todo el resto es literatura* intentaría «universalizar» al «más argentino de los escritores argentinos» (Aira, 2021, p. 100). Para lograr esto no solo hay que conectar su obra con la tradición occidental, sino también minimizar la importancia de lo histórico-político, que lo encierra en una clave limitada a una sola literatura nacional. Peller precisa que la biografía de Strafacce asume un tono neutro (aunque su actitud sea taimada) que parece equidistante de las dos versiones oficiales. Pasa por alto, no obstante, la complicidad entre Strafacce y Aira, que puede deducirse perfectamente de la importancia del testimonio de este último. Pero es cierto el tono deliberadamente neutro que no pretende una versión oficial de la vida, sino una posibilidad. Aunque Peller señala la conveniencia de la aparición simultánea de los dos libros (y la orquestación periodística que los anunció), valora de manera muy diferente uno y otro. Su juicio sobre *Y todo el resto es literatura* es lapidario. No obstante excesivo en algunos de sus momentos y encarnizado en otros, sus argumentos son bastante consistentes: los ensayos –escritos en su mayoría por profesores y críticos académicos, y cuyos coordinadores trabajan en universidades estadounidenses–, pese a las afirmaciones contrarias, constituyen en efecto un conjunto de artículos más académicos que ensayísticos. Como gesto, contribuye, mucho más que la edición de Aira de 1988, a un posible efecto de canonización. Más allá de que se esté de acuerdo o no con la valoración de Peller, es elocuente el modo en el que señala que el libro se presenta con ciertas pretensiones, pero en realidad cumple otras.

De modo sorprendente, el chisme continúa, cuando parecía llegado el momento de separar para siempre vida (biografía) y obra (ensayos sobre Lamborghini). Uno de los textos del libro es el de Luis Gusmán. Los compiladores lo colocan al comienzo y Peller no deja de interrogar esa decisión. Es el único texto no académico y que vuelve sobre el retrato del escritor. Ni por su tono ni por su estilo es cohesivo con el resto del libro, pero probablemente los compiladores no hayan podido rechazarlo una vez solicitado (no era, esta vez, una necrológica). Gusmán combina la lectura, el elogio y la maledicencia en un texto por lo menos confuso o elusivo. Escribe desde el punto de vista del viejo amigo, pero describe con precisión la «paranoia» de Lamborghini (2008, p. 34). No obstante, se refiere varias veces al prólogo de Aira, aunque parece no darse por aludido. Es posible que el plural de Aira en la entrevista sea equívoco («viejos camaradas» que «se hicieron psicoanalistas»): ¿lo incluye a Gusmán o solo es un recurso retórico para apuntar a García? Sea como fuere, no puede compararse el testimonio de Gusmán al de García, pues aquel, por lo menos, resulta más contradictorio en cuanto a la antigua amistad rota, con sus cariños y sus rencores. Como mínimo, hay que decir que se muestra más amable, más cuidadoso, sin escatimar algunas críticas. Por lo que Strafacce señala una paradoja en la actitud de Lamborghini para la época de la ruptura:

> [Aunque] el sentimiento de Gusmán parece más afectuoso y más sincero, después de la pelea Lamborghini le conservó el encono para siempre, mientras que durante muchos años trataría de justificar, a veces de modo algo infantil, los descomedimientos de los que lo hacía objeto García (2008, p. 394).

Resulta significativo que en la segunda «operación», en la que la biografía puede liberar a los críticos de la tarea de ocuparse de la vida, se vuelva a colar un texto que regrese sobre las intrigas. Pero dejando de lado los detalles, podemos considerar que el 2008 cierra un proceso que empezó veinte años antes. La obra está establecida, las versiones han sido puestas en su lugar por la biografía y la academia estadounidense (el canon occidental) le abre generosamente las puertas a la obra. El maldito es tapa de *Ñ*. Si hubiera estado vivo, podría haber sido, como Borges en los años setenta, tapa de *Gente*.

De la operación a la lectura

«De la violencia, la traducción y la inversión» es el primer ensayo de Aira sobre Lamborghini. Su conjetura central la volveremos a encontrar en sus otros textos. Es una lectura de *Sebregondi retrocede*, pero sus hipótesis pretenden generalizarse. Aira parte de un avatar que implica, de nuevo, la cuestión del original y la edición. *Sebregondi retrocede* fue escrita originalmente en verso y el proceso de prosificación que sufrió el texto se debió a un pedido del editor. El libro de poemas se convirtió en una novela que incluyó, además, como el tercero de sus cuatro capítulos, el relato «El niño proletario». Borgianamente, Aira afirma que la prosificación mejoró el original. Strafacce ensaya otra hipótesis para la transformación. Lamborghini tenía dificultades para publicar (si hay algo que refuta la biografía es el presunto rechazo a la edición) porque sus textos eran muy breves (*El fiord* tuvo que ser «engordado» con un epílogo, que además debía «certificar» que *eso* era literatura). Sus compañeros de vanguardia tenían éxito con sus novelas (García con *Nanina* y *Cancha rayada*, y Gusmán con *El frasquito*), mientras que *El fiord* había circulado casi secretamente. Para Strafacce, la conjetura de Aira sería una mitificación más, que convierte el problema de la edición en un tema de la obra: *Sebregondi retrocede*, como novela, era tan discontinua, errática y fragmentaria que no reunía los requisitos para ser una obra vendible. Pero a Lamborghini se le presenta la oportunidad de dar un libro a Ediciones Noé para la colección Narradores del Arca. La conjetura de Strafacce es la siguiente: Lamborghini tenía un libro de poemas y un relato. «El niño proletario» era un texto perfecto, pero tenía la desventaja de ser más breve que *El fiord*. Era escandaloso, revulsivo, como *El frasquito*, que había sido un éxito. Lamborghini, entonces, se decide a prosificar el libro de poemas para poder intercalar ese relato y publicarlo, algo que se le dificultaba de otro modo (Strafacce, 2008, pp. 266-267).

En el apéndice de *Novelas y cuentos II* el lector puede leer la versión primitiva. Para Aira, este avatar en apariencia azaroso tematiza un fenómeno intrínseco a la obra: la virtual reversibilidad o transmutación entre prosa y verso. Los textos incluidos en la primera versión de *Poemas* (1980), así

como los de la definitiva, utilizan el verso libre y poseen momentos narrativos. La prosa, por su parte, a menudo abunda en rima, estribillos, asonancias y muchos otros recursos propios de la poesía:

> La «prosa cortada», esa manera de llamar a los versos según su disposición espacial, nombraba también una inversión genérica que parecía estar al principio de todo. (…) los poemas narraban prácticamente en todos los versos y la novela rimaba y ritmaba su prosa (Strafacce, 2008, p. 144).

Es decir que «la diferencia entre verso y prosa es sutil, pero real» (Aira, 2021, p. 99). Aira habla de «traducción», sin definir la palabra, pero utilizándola con una plasticidad que parece evocar el uso borgiano.[10] El verso es para Lamborghini «prosa cortada» (2013, p. 48), mientras que la prosa puede ser la cristalización de una amalgama poético-narrativa. Es decir, los textos de Lamborghini inscriben en sí mismos, virtualmente, su reversibilidad, volviendo tangible el proceso que los invertiría. El avatar de *Sebregondi retrocede* tematiza un proceso virtual de toda la obra. Si lo pensamos a partir de ese avatar, podemos conjeturar que Lamborghini *forzó* el texto al prosificarlo. Esa virtualidad de la fuerza, inscrita en todos los textos, constituye la violencia que los vuelve ya otros, su revés: «Una traducción siempre virtual, y que obtiene de su falta de realidad tangible la violencia que hace viable sus resultados» (Aira, 2021, p. 99). ¿Por qué utilizar la palabra *traducción?* Porque este sistema de reversibilidad o de trasmutación puede operar en varios tipos de pasajes. La violencia, como principio formal, se traduce temáticamente en sadismo. He aquí, entonces, el origen formal de una omnipresencia temática, la violencia, fundamentalmente política y sexual.

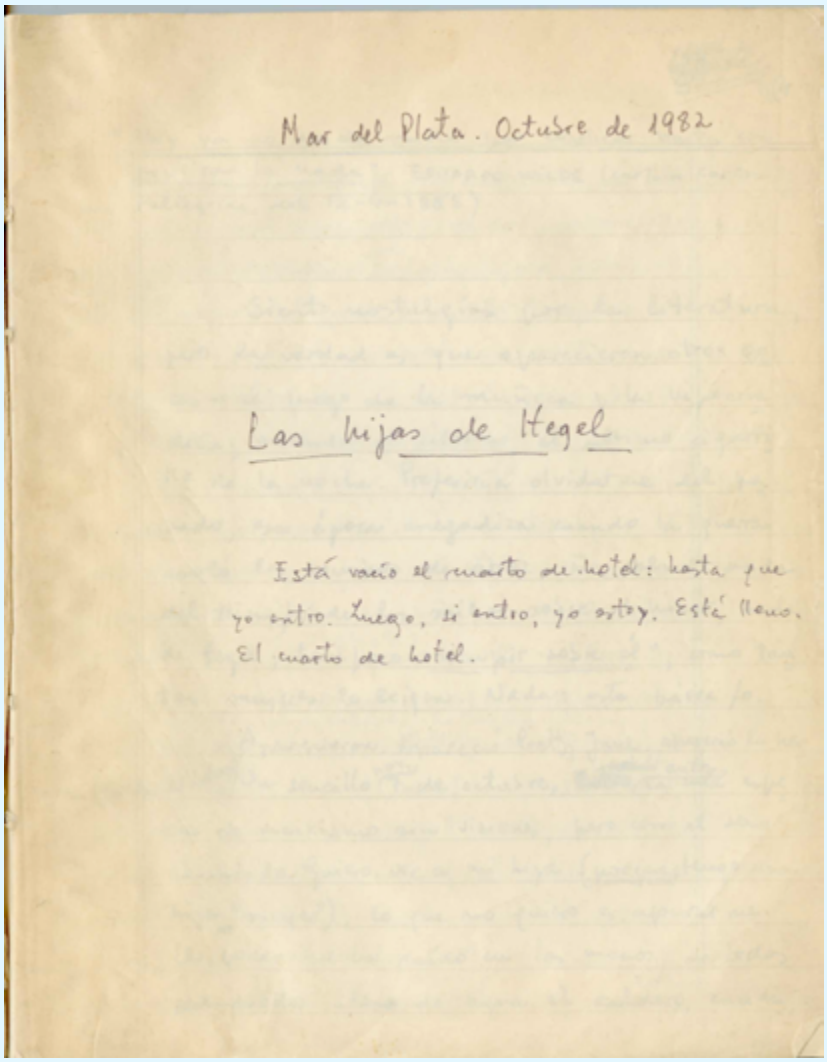
En el prólogo, esta conjetura de la traductibilidad virtual y generalizada se complejiza. No obstante, sigue siendo la matriz de la lectura: «Ese nacarado de perfección tan suyo podría explicarse quizás como efecto de una traducción virtual: ni prosa ni verso, ni una combinación de ambos, sino pasaje» (Aira, 1988, pp. 8-9). Considerado *El fiord*, la traductibilidad se inscribiría en el peculiar uso de la alegoría, pues esta se arranca (con violencia) de su sentido vertical, paradigmático, y se la fuerza a funcionar horizontal, narrativamente, en el continuo de la novela: «La puesta en escena de este continuo, del que es parte el pasaje del verso a la prosa, y la transexualidad, y, yo diría, *todo*, en la obra de Lamborghini, es la literatura misma» (Aira, 1988, p. 11). No se entiende por qué Drucaroff no se precipitó sobre este pasaje. ¿La transexualidad es otra tematización de la reversibilidad? Más abajo Aira dice: «Muy a la inversa de Hegel, para Osvaldo la realidad culminaba en las mujeres, y en la clase obrera» (1988, p. 12). La referencia al filósofo no es incidental. Más arriba, Aira se había referido a la novela *Las hijas de Hegel* como una «curiosa Aufhebung en proceso» (1988, p. 11). Más abajo todavía: «Pero en el mismo movimiento en el que el obrero se hace sindicalista, el hombre se hace mujer. He ahí el avatar extremo de la transexualidad lamborghiniana: "Yo quisiera ser obrera textil, pero para llegar… a secretaria del sindicato"» (1988, p. 12). La cita es de *Las hijas de Hegel*. Hay una referencia más:

> Osvaldo conocía a Hegel a través de Alexander Kojève, a cuya interpretación adhería a la vez que no se tomaba muy en serio (…). Pero también había leído a Hegel y la última vez que lo vi, el día que se marchaba a Barcelona por segunda vez, tenía en las manos las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (Aira, 1988, p. 13).

Tal vez sea legítimo violentar, a su vez, el texto de Aira. Es cierto que atiende al procedimiento, pero eso es común cada vez que escribe sobre literatura. Traductibilidad y reversibilidad son dos modalidades de la misma inversión virtual, lo que es verso puede traducirse a prosa, pero, también, lo que es verso pudo ser antes prosa (la célebre «prosa cortada»). En la «Nota del compilador» de *Novelas y cuentos II*, a propósito de los póstumos *El pibe Barulo* y *El cloaca Iván*, se afirma: «A diferencia de Proust, en quien todos los personajes terminan siendo homosexuales, en Lamborghini todos terminan *empezando* como homosexuales, lo que establece una topología narrativa imposible» (Aira, 2013, p. 306). Si Lamborghini invierte a Hegel, en el sentido de que la realidad culmina en las mujeres y en la clase obrera, y si Lamborghini se lleva a Barcelona las *Lecciones de filosofía de la historia*, Aira no lo señala por capricho, ni tampoco para seguir afirmando su heterosexualidad. La insistencia de Lam-

10 Nos referimos al ensayo *Los traductores de Las mil y una noches*, en el que Borges (2008) desdeña ocuparse del problema del original y elogia, por el contrario, la infidelidad creativa del traductor.

borghini en la historia política argentina y en la sexualidad no convencional, cuyo signo común es la violencia, encontrarían en la inversión de Hegel una matriz común. *Las hijas de Hegel* es una *Aufhebung* en proceso porque las contradicciones en Lamborghini no se resuelven, no necesitan resolución, ya que la traductibilidad generalizada las incluye como otro avatar. El peronismo, que en su vertiente sindical constituye, para la época de Lamborghini, el acontecimiento de la Resistencia, tampoco resuelve las contradicciones. La figura de Augusto Timoteo Vandor, que Aira considera una persistencia operativa al sistema formal, personaje alegórico en *El fiord* (asesinado, curiosamente, el mismo año en que el texto se publica),[11] encarnaba, en efecto, esa paradoja (es decir, esa contradicción disuelta antes de que se la formule como tal): un *peronismo sin Perón*. Esto es, comprender al peronismo como un *movimiento*, un sistema de reversibilidad y de traductibilidad generalizada (de ahí los motivos de la lealtad y la traición, la izquierda y la derecha, la estatalidad y las bases, lo alto y lo bajo, la distinción de Evita y lo plebeyo del pueblo). Aira proporciona los elementos para esbozar una lectura política del texto, porque la obra de Lamborghini es también una lectura del peronismo. No se necesita ningún voluntarismo del crítico que la aborda: desde que esta se ocupó profusamente del fenómeno peronista, tratar de conjeturar acerca de esa versión es ya prestar atención a la política del texto.


Mar del Plata. Octubre de 1982

Las hijas de Hegel

Está vacío el cuarto de hotel: hasta que yo entro. Luego, si entro, yo estoy. Esté lleno. El cuarto de hotel.

Figura 3. Primera página del manuscrito *Las hijas de Hegel*. Fondo Osvaldo Lamborghini

11 «Como si cumpliera su destino, *El fiord* había salido bajo el imperio del Estado de Sitio decretado tras el asesinato de Vandor, uno de sus "personajes", ocurrido apenas un mes antes de la publicación, el 30 de junio de 1969» (Strafacce, 2008, p. 190).

La distancia que separa a Lamborghini de Kojève es la misma que separa la interpretación marxista de una que bien podríamos llamar peronista, por lo menos en los términos de Lamborghini. El pasaje que para Drucaroff es trivial es el momento en el que Aira explica que antes de la traducción está la representación, palabra cargada si la hay. Aira, ladinamente, la reduce a su significado sindical, el gremialista representa a la clase obrera argentina. Ya en el ensayo anterior lo había adelantado:

> La clase obrera argentina, la única dotada con cualidades de «real» para O.L., era en su sistema un objeto privilegiado de representación (creo que más bien debería decir «sujeto»). Tanto que paradójicamente dejaba de existir tras la figura de su representante, el sindicalista (Aira, 2021, p. 101).

Aira no entrecomilla las palabras por azar. No se puede comprender la dimensión política del texto lamborghinano si no se hace comparecer la experiencia peronista. Pues la reversibilidad del hegelianismo no tiene la forma de un marxismo (que también es universalista), sino de un peronismo travestido, evitista, plebeyo. En efecto, «real» no es, para Lamborghini, la Idea, como en Hegel, sino la clase obrera argentina. Si la realidad culmina en las mujeres y en la clase obrera es porque el sujeto hegeliano es, a la inversa, universal, esto es, masculino y propietario. Lamborghini traviste a Hegel. Ese sujeto para la represión y la desaparición no sería, mal que le pese a Drucaroff, ningún sujeto, sería un objeto. En Lamborghini, el sujeto es colectivo y femenino, proletario y canalla, delictivo y desocupado. Nunca es objeto de violencia o, si lo es, siempre puede darse vuelta (es reversible): en la estela de Sade, es siempre sujeto, ya sea porque ejerce la fuerza, ya sea porque disfruta el sometimiento, ya sea porque la víctima puede volverse victimario.[12] Es siempre orgiástico *(El fiord)*, festivo, comunitario, pues no pretende abolir ningún orden, sino *transgredirlo*. Del mismo modo, el texto no quiere suprimir la diferencia entre prosa y verso, sino transgredirla, subrayarla en su reversibilidad.

Agrega Aira: «La Argentina lamborghiniana es el país de la representación. El peronismo fue la emergencia histórica de la representación. La Argentina peronista es la literatura» (1988, p. 12). Hegelianamente, el peronismo, sugiere este fragmento, es la emergencia de la conciencia histórica argentina. Como fenómeno histórico-político, puede no ser del interés de Aira. Pero lo que importa no es la historia (universal), sino el mito (particular). Aira afirma en sus ensayos no solo la necesidad de seguir vindicando la nacionalidad en el caso de las literaturas llamadas periféricas, sino incluso la ventaja de una literatura como la latinoamericana, cuyo rechazo a la universalidad resulta una potencia. En este sentido, el peronismo es un mito específicamente argentino, que contribuye a la creación de una particularidad absoluta. Peller considera esta cuestión cuando carga contra el libro de ensayos que pretende universalizar a Lamborghini: ¿se puede hacer abstracción de los elementos *coyunturales* de la obra sin que se pierda algo esencial?

En el prólogo de Aira están, para quien quiera desentrañarlos, los elementos para una lectura política de Lamborghini. Pero es necesario, como decíamos más arriba, separar las afirmaciones del compilador de las conjeturas del ensayista. La transexualidad lamborghiniana, poco abordada por la crítica, lo vuelve un probable precursor de los feminismos *queer* y trans. La reversibilidad genérica descompone la normalización heteronormativa, lo que tiene efectos políticos. Es cierto que tanto la discreción de Aira como la insistencia de Strafacce en afirmar la heterosexualidad de Lamborghini pueden contribuir a restarle potencia revulsiva a ese mito personal que incluye tanto al escritor como a la obra.[13] Pero no hace falta cargar las tintas; después de todo, son hombres de otra generación. La

12 Hasta «El niño proletario» Aira lo considera una inversión fabulesca: «Ese experimento de prosa original que es "El niño proletario" en el universo no original sino traductivo de *Sebregondi retrocede* es por tanto un experimento en representación. Los niños imaginarios toman el papel de adultos reales, como podrían hacerlo los animales en una fábula» (2021, p. 100).

13 «No era homosexual. Su elección amorosa recayó inevitablemente en mujeres y juzgaba con desdén, a veces con desprecio, esa fijeza sedentaria tanto o más nítida que la homosexualidad. Tampoco podría caracterizarse este aspecto de su personalidad con una categoría tan problemática como la de "bisexualidad". Lamborghini deseaba, a veces, como cualquier hombre, ser mujer. La diferencia residía en que, ni en esto ni en casi ninguna otra cosa, ese deseo se quedaba, prudente, en estado de latencia imaginaria, sino que podía alumbrar esos pasajes al acto favorecidos por la desinhibición extrema que un alcoholismo extremo aportaba y que lo llevaría a autodenominarse "Lord Acting out"» (Strafacce, 2008, p. 426). Da la impresión de que el biógrafo vuelve, en el caso de Lamborghini, algo patológico su paso al acto, al relacionarlo con el alcoholismo. Pero si nos movemos en los términos de su

obra de Lamborghini no solo nos permite, sino que nos exige, a los críticos, el ejercicio de esa violencia de la que habla Aira.

Primero publicar, después escribir

En el caso de Lamborghini, la historia de sus obras publicadas parece plantear, ya lo vimos, la cuestión del manuscrito y el original como constitutivas de su poética. *El fiord* fue publicado en un sello apócrifo y acompañado de un epílogo «casi tan extenso como el propio relato» (Strafacce, 2008, p. 158), el ya referenciado ensayo de García, *Los nombres de la negación*. El motivo fue el juicio que habían sufrido García y el editor, Carlos Marcucci, a causa de *Nanina*, con cargos por obscenidad. La ratificación de la condena volvió reacio a Marcucci, quien fue convencido por García para publicar igualmente *El fiord* con un sello falso, venderlo con contraseña en una sola librería y escribirle un prólogo (finalmente fue epílogo) también protegido por un seudónimo (Strafacce, 2008, pp. 151-160 y 185). Posteriormente, Gusmán tuvo un éxito de ventas con *El frasquito*, tan escandaloso como los otros dos (aunque *El fiord* los superaba en radicalidad experimental) y después el libro fue, como tantos otros, prohibido durante la dictadura.[14] Lamborghini deploró la circunstancia: los libros de sus amigos, inferiores, tuvieron un éxito de venta que *El fiord* no tuvo, aunque sobre este no recayó condena alguna, como sucedió con *Nanina*, ni fue prohibido después, como *El frasquito*. De ahí la frase de Gusmán: «Los libros de Osvaldo circulaban de una manera casi secreta pero no clandestina» (2008, p. 40). *Poemas* sufrió innumerables pruebas de galera y una verdadera historia de intrigas entre el autor y su paciente editor, Rodolfo Fogwill, que, visionario, lo aceptó para su sello Tierra Baldía. El paradigma de este problema fue, como se analizó más arriba, *Sebregondi retrocede*.

Otra decisión controvertida de Aira fue incluir textos no revisados por Lamborghini, así como los «Fragmentos» de *Novelas y cuentos II* y, especialmente, los «Borradores y reescrituras» y los «Textos complementarios» de *Tadeys*. Esta elección se justifica, en parte, por el problema mismo del borrador y de lo fragmentario como constitutivo de la obra. La inclusión permite, también, dar conocimiento al lector sobre el proceso y, por qué no, incluir esas otras posibilidades de ordenamiento del archivo y establecimiento del texto. La desventaja es justificar lo que de esa inclusión queda afuera.

En 2019 se publicó *Osvaldo Lamborghini inédito*, que incluye textos y reproducciones de obras plásticas. ¿Cómo tomar esa edición? Carecemos de información sobre este punto. Es probable que se trate de material de aparición posterior y que la publicación, hecha por una editorial porteña, no haya sido refrendada por Aira (tal vez ni siquiera haya conocido su existencia). Una lectura de este libro, que aquí no ensayaremos por cuestiones de espacio, podría sugerir que se trata de notas de poca importancia, los típicos papeles de cajón sin relevancia para la obra. Pero el problema retorna: si Aira incluyó notas de ese estilo en las ediciones finales, ¿con qué criterio los excluiríamos de la obra literaria?

Los problemas de la edición parecen haberse vuelto tema en los textos posteriores a 1981, cuando Lamborghini se va a Barcelona y comienza su etapa más prolífica.[15] La cuestión material del manuscrito, el espinoso tema de la edición de textos escandalosos en épocas de revulsión política, el personaje mismo del editor y la célebre fórmula: «Primero, publicar; después, escribir» (Lamborghini, 2012b, p. 345). Y su radicalización: «Publicar, sin escribir» (Aira, 2008, p. 4). El borgiano gesto de imaginar un género literario, «los inéditos de un escritor póstumo». Escribir esos inéditos desde la posición subjetiva del muerto, escribir póstumamente en vida, en la modalidad testamentaria:

---

argumentación, la perplejidad persiste: ¿cualquier hombre desea a veces ser mujer? Y, más importante: ¿no es la «latencia imaginaria», justamente, lo que hace heterosexual al heterosexual, mientras el paso al acto implica una bisexualidad? ¿Y por qué esta sería una categoría problemática?

14 «Además, *El frasquito* tiene como modelo a *El fiord*. Si se suman en la constelación "El niño proletario" y la segunda novela de García, *Cancha rayada*, los tres escritores ensayan variantes aberrantes sobre la homosexualidad infantil: niño violado en *Cancha rayada*, prostituto en *El frasquito* y violador en el relato de Lamborghini» (Strafacce, 2008, pp. 257-260).

15 «Los contratiempos que sufren o se inventan los escritores con sus editores, potenciales o reales, son parte del folclore más trillado de la literatura. En Lamborghini estos trastornos se tematizaron, en poemas y relatos, así como en algunas de sus frases gnómicas, que postulaban una inversión del método establecido y aceptado del oficio ("primero publicar, después escribir")» (Aira, 2014, p. 27).

A pesar de la pobreza del período marplatense en términos de «producto», su importancia reside en que fue cuando Lamborghini vislumbró que esa fragmentariedad era un rasgo poco menos que inmodificable en su escritura y entonces, «haciendo de la necesidad virtud», comenzó a construir una poética singular, la poética del manuscrito póstumo, que empezó a pugnar entonces, y pugnaría todavía por algún tiempo, para desplazar a aquella otra sintetizada en la divisa «primero publicar, después escribir» (…) y cuya fórmula sería «primero morir, después publicar» (Strafacce, 2008, p. 551).

Figura 4. Sin título. Dibujo de mujer, técnica mixta, década de 1980. Fondo Osvaldo Lamborghini

También se vuelve tema o problema en su viraje final hacia la plástica. En la construcción de libros artesanales de sus últimos años, puede conjeturarse el gesto de la autoedición. Dice Aira: «Hacía el libro: después se ocuparía de escribirlo» (2008, p. 3). Incluso su retorno a la plástica (mítica práctica infantil, anterior a la vocación literaria)[16] puede pensarse como una puesta en imagen del manuscrito como algo material, una superficie de papel y tinta, una indistinción entre dibujar y escribir, pintar y poetizar, intervenir y firmar un *ready-made*. Una especie de Sade-Duchamp, que deja de describir escenas de sexo y se limita a escribir epígrafes para imágenes pornográficas que recorta de revistas y pega en libros artesanales.

16 «A pesar de que las enseñanzas de su profesora particular no lo hicieron descollar en la escuela, en esos años su entusiasmo por el dibujo tuvo cierta importancia e incluso lo llevó a exponer junto a otros niños en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes un trabajo (se trataba de un retrato de su hermano Leónidas). Esa exposición, que tuvo una moderada trascendencia al punto de que algún diario la reseñó, hizo que Teresa Galeano guardara con orgullo materno los recortes de la nota y colgara el retrato en los comedores de las sucesivas viviendas que fue habitando la familia» (Strafacce, 2008, p. 44).

Lo que podemos considerar la obra completa, si es que puede hablarse en esos términos, plantea el irresoluble problema de la especificidad. En este artículo nos hemos limitado, por cuestiones de espacio y de método, a la obra literaria, dejando esbozado, para un trabajo ulterior, la obra plástica. No obstante, esta misma distinción es de por sí discutible, no solo por la imposibilidad de clasificar el *Teatro proletario de cámara*, sino por la dificultad que presenta la heterogeneidad de eso que reducimos a obra plástica. Para Aira y para Strafacce, Lamborghini fue esencialmente un escritor, y solo secundariamente un artista plástico. O, mejor, Lamborghini fue un artista, como personaje y como escritor, cuya manifestación privilegiada fue la escritura, aunque no la única. Irónicamente, a un escritor maldito, que buscó publicar, se lo reconoce, póstumamente, no solo como un gran escritor, sino también como un artista que merece una edición *boutique* de su obra más escandalosa (porque la pornografía directamente se recorta de revistas y se pega) y una muestra en un importante museo de Europa. Estos avatares, diría Chejfec, también pertenecen al estereotipo del artista de vanguardia, ganado por la cultura cuando ya no vive para disfrutarlo, reduciendo su carácter de impublicable a obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y tal vez la peor.

Referencias bibliográficas

Aira, C. (1988). Prólogo. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos* (pp. 7-16). Barcelona: Der Serbal.

Aira, C. (2008). Prólogo. En O. Lamborghini, *Teatro proletario de cámara.* Barcelona: AR.

Aira, C. (2012). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Tadeys* (pp. 7-11). Buenos Aires: Mondadori.

Aira, C. (2013). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos II* (pp. 305-308). Buenos Aires: Mondadori.

Aira, C. (2014). Las dos fórmulas. En AA.VV, *El sexo que habla: Osvaldo Lamborghini.* Barcelona: MACBA.

Aira, C. (2021). *La ola que lee.* Buenos Aires: Literatura Random House.

Astutti, A. (2001). *Andares clancos.* Rosario: Beatriz Viterbo.

Borges, J. L. (2008). Los traductores de *Las mil y una noches.* En *Historia de la eternidad, Obras Completas I* (pp. 473-494). Buenos Aires: Emecé.

Chejfec, S. (1989). De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini. *Babel,* 10, 21. Recuperado de https://ahira.com.ar/?s=babel

Conde de Boeck, A. (2018). El *affaire* Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en la revista *Babel* (1988-1991). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica,* 44(1), 11-37.

Drucaroff, E. (1997). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. En N. Jitrik (Comp.), *Atípicos en la literatura hispanoamericana* (pp. 145-154). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.

García, G. (2003). *Fuego amigo: cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini.* Buenos Aires: Grama.

Genovese, O. (5 de agosto de 2006). La invisibilidad de lo escrito [Publicación en blog]. Recuperado de https://web.archive.org/web/20160416032641/https://www.nacionapache.com.ar/archives/383

Gusmán, L. (2008). Sebregondi no retrocede. En N. Brizuela y J. P. Davobe (Comp.), *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 33-53). Buenos Aires: Interzona.

Lamborghini, O. (2012a). *Tadeys.* Buenos Aires: Mondadori.

Lamborghini, O. (2012b). *Poemas 1969-1985.* Buenos Aires: Mondadori.

Lamborghini, O. (2013). *Novelas y cuentos I.* Buenos Aires: Mondadori.

Pauls, A. (1989). Lengua: ¡sonaste! *Babel,* 9, 5. Recuperado de https://ahira.com.ar/?s=babel

Pauls, A. (2003, 4 de mayo). Maldito mito. *Página/12.* Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html

Peller, D. (2016). *Pasiones teóricas: crítica y literatura en los setenta.* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Strafacce, R. (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía.* Buenos Aires: Mansalva.

Valdés, A. (2015). Después significa encima. Una conversación con César Aira sobre Osvaldo Lamborghini y la escritura como sistema. *El Estado Mental,* 7, 139-144. Recuperado de https://elestadomental.com/revistas/num7/despues-significa-encima

Félix Peyrallo Carbajal e sua viagem vertical à procura de *los raros*

Ricardo Machado
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Félix Peyrallo Carbajal foi um intelectual nascido em Montevidéu em 1913 que viveu como nômade percorrendo diferentes regiões, especialmente no continente americano, construindo quadrantes solares e proferindo conferências sobre literatura, ciência e filosofia. Apesar de controversas, há informações de que Peyrallo teria feito sua formação acadêmica em Madri, Paris e Stanford e ao longo de sua vida, buscado estabelecer convívio com intelectuais e artistas como Pedro Garfias, Carilda Oliver Labra, Eduardo Galeano, Manuel Bandeira, dentre outros. Peyrallo viveu até 2005, sem escrever uma obra literária e sem destino certo, deixando registros de sua vida dispersos pelos lugares onde esteve. Neste artigo, utilizaremos dos documentos produzidos a partir das investigações feitas pela Ditadura Civil-Miliar brasileira e das cartas enviadas por Peyrallo para a poeta Carilda Oliver Labra em Cuba. Esses registros, ainda que esparsos e fragmentários, permitiram a aproximação com a vida de Rubén Darío. Assim como Peyrallo, o poeta nicaraguense buscou promover encontros intelectuais e viveu em deslocamento ao longo de sua vida, tomando como referência existencial artistas que foram por ele nomeados como *los raros,* cujas crônicas biográficas publicou em livro no ano de 1896. Mesmo não sendo contemporâneos, Peyrallo percorreu os lugares por onde o nicaraguense viveu, tomou sua literatura e a procura por *los raros* como referência para sua própria vida. Este artigo busca problematizar o encontro, ainda que anacrônico, destas duas existências atravessadas pela poesia e pela viagem.
PALAVRAS-CHAVE: *Los raros* - Félix Peyrallo Carbajal - Rubén Darío.

Félix Peyrallo Carbajal and his vertical trip in search of the awkward

Abstract

Born in 1913 in Montevideo, Félix Peyrallo Carbajal was an intellectual who lived as nomad in different regions of America, building solar quadrants and giving lectures on literature, science and philosophy. According to certain sources he attended university in Madrid, Paris and Stanford and sought contact with intellectuals like Pedro Garfias, Carilda Oliver Labra, Eduardo Galeano, Manuel Bandeira, among others. He did not produce a literary work or have a fixed place until 2005. Records of his life are spread over the places he visited. This article focuses on documents and research emerged during the Brazilian dictatorship and correspondence between Peyrallo and Carilda Oliver Labra in Cuba. These records, though fragmentary, shed light upon relationships with Rubén Darío. By searching contact with intellectuals, Nicaraguan poet Rubén Darío also lived in many places during his life and identified as referents those artists he characterised as awkward, whose lives have been transformed in biographical chronicles published in 1896. In spite of the fact that they were not contemporary, Peyrallo lived

in same places as Rubén Darío, referred to his literature and searched his path in *the awkward*. This article intends to analyse the overlapping of these two writers, both characterised by poetry and travelling in spite of its anachronism.
KEYWORDS: *Los raros* - Félix Peyrallo Carbajal - Rubén Darío.

Félix Peyrallo Carbajal y su viaje vertical en búsqueda de los raros

Resumen

Félix Peyrallo Carbajal fue un intelectual que nació en Montevideo en 1913 y vivió como nómada por diferentes regiones, especialmente en el continente americano, construyendo cuadrantes solares y pronunciando conferencias sobre literatura, ciencia y filosofía. Según ciertas informaciones, habría realizado su formación universitaria en Madrid, París y Stanford y, a lo largo de su vida, buscó convivir con intelectuales, como Pedro Garfias, Carilda Oliver Labra, Eduardo Galeano, Manuel Bandeira, entre otros. Peyrallo vivió hasta 2005, sin escribir una obra literaria y sin destino cierto, dejando registros de su vida dispersos por los lugares que transitó. En este artículo, utilizaremos los documentos producidos a partir de las investigaciones realizadas por la dictadura cívico-militar brasileña y de las cartas enviadas por Peyrallo a Carilda Oliver Labra en Cuba. Estos registros, aunque fragmentarios, permiten una aproximación con la vida de Rubén Darío. Así como Peyrallo, al buscar promover encuentros intelectuales, el poeta nicaragüense también vivió en desplazamiento a lo largo de su vida, tomando como referencia existencial a artistas por él nombrados como *los raros*, cuyas vidas fueron transformadas en crónicas biográficas, publicadas en libro en 1896. A pesar de que no fueron contemporáneos, Peyrallo transitó por sitios donde Rubén Darío vivió, tomó su literatura y la búsqueda de *los raros* como un camino propio. Este artículo busca problematizar el encuentro, aunque anacrónico, de estas dos vidas atravesadas por la poesía y el viaje.
PALABRAS CLAVE: *Los raros* - Félix Peyrallo Carbajal - Rubén Darío.

> Talvez tenha sido a loucura que me impeliu a viajar. Pode ser que tenha sido a loucura. Eu dizia que tinha sido a cultura. Claro que a cultura às vezes é a loucura, ou compreende a loucura. Talvez tenha sido o desamor que me impeliu a viajar. Talvez tenha sido um amor excessivo e transbordante. Talvez tenha sido a loucura.
>
> Roberto BOLAÑO *(Amuleto)*

> No fundo, sempre o desejei. Todo mundo quis fazê-lo alguma vez. Todos abominamos o lar confortável, esse domicílio fixo que leva escrito o nome da morte na perfeita tristeza de nossos móveis, na bondade da cama de cada dia, em nossa vida cinzenta de perfeita ordem infeliz.
>
> Enrique VILA-MATAS *(Viagem Vertical)*

A escolha das duas epígrafes deste texto não foi aleatória. Elas dizem respeito à viagem como procura de uma experiência artística estranha, rara. Roberto Bolaño, em seu *Amuleto* (2006), narra a história da personagem Auxilio Lacouture, uma uruguaia, que se lançou em viagem pela América Latina e no final dos anos 1960 estava no México, vivendo na casa do poeta espanhol exilado, Pedro Garfias.[1] Sua vida foi marcada pelos dias que passou trancada no banheiro feminino da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, na cidade do México. Em 1968, no momento em que a universidade foi invadida pelos militares, Lacouture estava sentada na latrina «lendo aquelas poesias tão delicadas

1 A personagem foi inspirada na história verdadeira de Alcira Soust Scaffo (1924-1997), uma uruguaia que permaneceu 12 dias no banheiro da UNAM durante a invasão do exército mexicano no Campus Universitário ocorrida em 18 de setembro de 1968.

de Pedro Garfias, que tinha morrido fazia um ano, *don* Pedro tão melancólico, tão triste da Espanha e do mundo em geral» (Bolaño, 2006). Na história, ela foi a única pessoa que resistiu à ocupação da UNAM.

Não se sabe ao certo o tempo que Auxilio passou no banheiro em meio aos sonhos, delírios e memórias, mas sua passagem é contada, assim como um relógio de sol, pelo movimento da luz da lua e dos raios solares no ladrilho do banheiro. É certo que foi o tempo suficiente para rememorar uma geração de artistas que se entregaram profundamente à poesia e à vida como experimentação artística. A história de Auxílio, é também sobre a vida dos poetas que naqueles anos retomaram o sonho das vanguardas para levá-lo ao seu limite, daqueles que buscavam dissipar completamente as diferenças entre vida e obra, entre poesia e cotidiano.

A outra epígrafe é um trecho do livro *Viagem Vertical* (2004) de Enrique Vila-Matas. Nele, o espanhol conta a história de Federico Mayol, um homem com mais de 70 anos, empresário bem-sucedido, certo de ter feito de sua vida algo respeitável e venerável. Em um dia qualquer, sua esposa de uma vida inteira o informa querer viver sozinha e pede que ele vá embora de sua vida definitivamente. No princípio, Mayol não acreditou, pensa que ela só poderia estar brincando, pois não havia nenhuma novidade detonadora de tal decisão. Sua esposa simplesmente dizia que gostaria de desfrutar sozinha os poucos anos da vida que ainda lhe restavam.

Mayol ficou desorientado como nunca. Foi seu amigo de bar que lhe disse que a situação convinha uma viagem: «enquanto não lhe ocorrer visitar cidades em que nunca esteve, você continuará vivo» (Vila-Matas, 2004, p. 105). No momento que ouviu o conselho, desconsiderou. Mas esta frase passou a martelar sua cabeça: «convém, convém, convém uma viagem» (Vila-Matas, 2004, p. 105). Foi então que o personagem se decidiu por viajar. Não qualquer viagem, ele passa a querer uma viagem definitiva, para perder-se completamente, uma fuga radical, uma forma de exílio em direção ao nada. Uma forma definitiva de adeus ao conforto do lar. O que me interessa neste livro de Vila-Matas é a entrega completa de Mayol à viagem. O abismo é a sua própria vida no jogo com o inesperado. Sua verticalidade está na apologia ao contingente, ao usar do acaso, dos encontros nas ruas, como um método para romper com tudo que parecia até então imprescindível é necessário. Assim, Mayol se converteria em um perito em despedidas. Optei por este prelúdio, para demonstrar a permanência na literatura contemporânea das questões que serão desenvolvidas neste texto. Gostaria que Vila-Matas e Bolaño funcionassem como convite para a viagem vertical à procura de *los raros*.

Em trabalho recente, intitulado *Félix* (Machado, 2021), desenvolvi uma narrativa a respeito da procura dos rastros do intelectual uruguaio Félix Peyrallo Carbajal, que veio a falecer no Brasil, na cidade de Blumenau em 2005, cercado de muitas histórias e venerado miticamente em diferentes lugares do mundo por onde esteve. Ainda que eu tenha dedicado anos à pesquisa, há muitas dúvidas a respeito do seu percurso de viagem e suas atividades. No entanto, entendo que os pontos de escuridão da biografia fazem parte de sua luminosidade, já que tudo indica que ele recorreu a diferentes formas de ficcionalização de sua existência, jogando com a incerteza de seu passado e fazendo do nomadismo uma forma de vida. Neste artigo, pretendo demonstrar que a procura que o levou à sua viagem vertical está associada à busca por *los raros.* Ainda que tenha vivido como intelectual, este uruguaio não se associou de forma estável às instituições acadêmicas ou culturais. Mesmo vivendo como um artista, tudo indica que não publicou sequer uma obra. Em meu entendimento, levou ao limite a possibilidade de viver a vida como obra de arte. Por isso, a forma de retratá-lo é reconhecendo que sua unidade biográfica está no próprio movimento, o que produz uma imagem repleta de zonas borradas.

Possivelmente, a primeira biografia sobre Peyrallo foi escrita pelos agentes da polícia política da Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985).[2] O Sistema Nacional de Informação, conhecido como SNI, procurou estabilizar a biografia desse raro estrangeiro, buscando vestígios do seu passado,

2 Com apoio civil de setores empresariais e entidades ligadas à classe média, o Brasil viveu uma ditadura militar entre os anos 1964 e 1985. No período, todos os presidentes foram designados pelas forças armadas brasileiras e, especialmente, após o ano de 1968, os direitos civis foram amplamente restritos. Para manutenção do regime de exceção, a ditadura criou e aprimorou os sistemas de vigilância dos cidadãos. SNI, DOPS, DEOPS faziam parte dessa complexa engenharia que implicava a vigilância e censura em colaboração com outras ditaduras Latino-americanas e o governo dos Estados Unidos da América. Sobre isso ver: Fico (2001).

narrando os caminhos percorridos, buscando informações sobre contatos pessoais, descrevendo minuciosamente suas noites e sonhos. Mesmo reconhecendo as dificuldades em encontrar uma unidade nas informações, as atividades de Peyrallo no território brasileiro foram tidas como suspeitas, levando a polícia política a visitar locais por ele frequentados, ouvir atentamente suas palestras e buscar depoimentos que se transformaram em dezenas de páginas datilografadas, lidas e relidas pelos agentes da ditadura.

Figura 1. *Félix* (Machado, 2021)

Em meio à papelada, hoje disponível no Arquivo Nacional do Brasil, encontrei diversas cópias de um documento intitulado *Histórico Político*, provavelmente redigido no ano de 1967. Estruturado com tópicos que lembram um currículo profissional, o documento informa que em 1938, Peyrallo teria se licenciado na Universidade de Madri e se doutorado na Sorbonne em Paris. Em 1965, ele teria sido professor da Universidade Católica de Valparaíso, no Chile, e da Universidade de Itajaí, no Brasil. Consta que teria percorrido vários estados fazendo conferências consideradas subversivas já que inspiradas no pensamento comunista de Karl Marx. Ainda segundo a apuração dos agentes, o uruguaio esteve no norte do país com Dom Helder Câmara e em Minas Gerais, levando mensagens de Fidel Castro, em seguida foi para o sul, mas logo depois retornou ao Nordeste onde teria mantido contato com as Ligas Camponesas (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, 26 de abril de 1967, p. 4).

Em outro documento, de 1972, o movimento de Peyrallo continuava sendo acompanhado e registrado minuciosamente. Sua procura por conquistar novos territórios parece tê-lo levado a buscar tutela de religiosos progressistas, fato que garantia abrigo, mas, ao mesmo tempo, levantava maiores suspeitas sobre suas atividades. Naquele ano, o SNI também acompanhava as atividades da Cnbb (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) que estava envolvida na organização de eventos relativos à comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil. A Ditadura se preocupava com o conteúdo do documento intitulado "Reflexão", uma espécie de tomada de posição da igreja contra o governo de exceção. As investigações mostraram que o documento teria sido sugerido por Nelly Allaya, uma uruguaia, tida como profunda conhecedora do Brasil e difusora de ideias consideradas esquerdistas pela polícia política. Ela teria sido responsável por financiar o retorno de Peyrallo ao Uruguai, quando os eventos de 1964 deixaram claro que haveria restrições na circulação de estrangeiros pelo território brasileiro. Além disso, Allaya o teria apresentado para outro religioso cujos

passos estavam sendo vigiados: Dom David Picão (1923-2009), o então Bispo da diocese da cidade de Santos.

Segundo os documentos dos agentes do SNI, o teor das falas do uruguaio não causava surpresa, já que, segundo informações por eles apuradas, o estrangeiro era membro dos Tupamaros, movimento guerrilheiro considerado terrorista pela ditadura brasileira, responsabilizado por ações violentas no Uruguai. Além disso, em janeiro de 1972, acompanhado do Bispo Picão, teria viajado para o Chile com a finalidade de avistar-se com o presidente socialista Salvador Allende, onde se manteria até, pelo menos, agosto daquele ano exercendo a função de assessor de comunicação (Divisão de Segurança e Informação do Ministério dos Transportes, 1 de agosto de 1972).

Ainda que hoje tais informações pareçam pouco verossímeis, os agentes da ditadura recorriam aos repertórios políticos que justificavam a vigilância permanente através da Doutrina de Segurança Nacional, fruto de uma política de exceção. Contraditoriamente, mesmo que desconfiassem do perigo que as atividades do uruguaio poderiam acarretar, não encontraram definições precisas a respeito de suas próprias desconfianças. Minuciosamente vigiado, preso em pelo menos uma ocasião, manteve suas atividades como conferencista e construtor de relógios de sol em diferentes lugares do território nacional.

A documentação demonstra que o seu movimento foi constante, fato que dificultou sua captura: de Valparaíso no Chile a Itajaí em Santa Catarina, de Minas Gerais para o Nordeste, depois saiu do território brasileiro e anos mais tarde reapareceu na região Centro-Oeste, onde suas atividades voltaram a ser investigadas. Peyrallo foi um viajante marcado pela travessia de fronteiras. Como fazia seus percursos por terra, caminhando, de carona, por trem ou de ônibus, precisava ultrapassar as regiões limites dos países. Atravessando regiões de pouca vigilância, subvertia as solicitações burocráticas dos Estados diante da mobilidade dos indivíduos entre os limites. Sua condição de estrangeiro o obrigou a ziguezaguear, avançar e retornar em diferentes momentos para garantir vistos e autorizações de permanência. A dispersão e a ausência de fixidez identitária foram vistas como subversivas pelo regime político autoritário. Para combatê-lo, usava de seu nomadismo como forma política, atravessando territórios e jogando com sua própria unidade biográfica. A Ditadura via algo de perigoso naquele uruguaio. No entanto, ele revelava um perigo que o repertório político dos agentes não parecia ser suficiente de explicar.

No dia 22 de maio de 1967, o delegado de Polícia Eduardo Vaz Paixão se correspondeu com o Tenente Coronel Erasmo Dias. Na carta o delegado observa que o conferencista é uma pessoa de alto gabarito intelectual e «um profundo conhecedor da obra de Rubén Darío, quem pretende imitar enquanto estiver vivo» (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, 11 de julho de 1967, p. 15). A associação com o famoso poeta nicaraguense ganhou pouco destaque, já que foi complementada pelo fato de que no sábado que antecedia àquela correspondência, Peyrallo, «em companhia de pessoa não identificada, compareceu à Pensão Carlinho, completamente embriagado, ocasião em que não foi aceito como hóspede pelo proprietário daquele estabelecimento» (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, 11 de julho de 1967, p. 15).

Além das investigações nos hotéis, um observador à paisana assistiu à conferência realizada no Instituto Histórico e Geográfico da cidade de Santos. O documento "Comentário à parte" traz um relatório bastante completo sobre a conferência e as opiniões do observador. Segundo este, Peyrallo trajava-se «mendigamente» e discorreu sobre a vida e poemas de Rubén Darío, mas teria «extravasado extraordinariamente seus conhecimentos glotológicos, parapsicológicos, paramitológicos e faculdade poética, dando-nos a impressão também de ser um fino doutrinador de ideias e um mito confusioniata (sic)» (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, 16 de maio de 1967, p. 13). Ainda que seja difícil entender exatamente o que o investigador quis dizer com todos estes improváveis ramos da ciência, ao que parece, pretendeu marcar certa excentricidade e estranheza no conteúdo da conferência.

Desse relato, o mais curioso é a grande ênfase dada pelo observador às relações entre a vida de Rubén Darío e a de Peyrallo:

> É a vida de Felix Dariodigo (sic), Felix Carbajal, pretende imitar Rubén (grifo meu), sem trabalhar, vivendo encostado a uns e outros, por traz de suas mirabolantes cenas vais pregando uma doutrina suspeita incentivando a mocidade estudantina do mundo a seguir tal doutrina levando-se unidos para completa e total liberdade (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, 16 de maio de 1967, p. 13).

O investigador percebeu uma potência muito perigosa naquele discurso que, para ele, ainda se apresentava como algo confuso. Curiosamente, seu ato falho na escrita do relato criou uma simbiose de nomes: *Félix Dario digo, Félix Carbajal*. Talvez esse erro manifeste uma aproximação que o próprio Peyrallo pretendia construir em sua biografia e acabou destacada pela polícia política do período. Segundo o anônimo agente, o uruguaio teria dito na conferência que:

> Rubén Darío na Espanha era um vadio e revolucionário fabricando e compondo poemas emocionais e arrepiantes aos cabelos dos braços e quando perseguido pelo governo, estabeleceu-se numa rica mansão na Nicarágua, para posteriormente peregrinar por Uruguai e Buenos Aires, sem trabalhar, mendigando favores, passando fome, para morrer como herói e tornar-se ídolo. Depois o seu corpo fora transladado para o seu país com honras póstumas (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, 12 de julho de 1967, p. 9).

Estas informações sobre a vida de Rubén Darío manifestam que Peyrallo, além de admirador de sua poesia, provavelmente foi um leitor de seus textos autobiográficos. Ou, mais do que isto, fica implícito que tomou a vida do poeta nicaraguense como referência para sua própria existência. A aproximação entre os dois parece ir além do espectador da conferência, pois há no documento muitas outras referências a este respeito. O mesmo dossiê traz, como anexo, um recorte de uma reportagem que, além de alguns dados biográficos, indica que o uruguaio teria afirmado ser um intelectual que corre o mundo buscando a poesia nas próprias fontes, que seria um dos maiores conhecedores vivos da obra de Rubén Darío e teria visitado os locais onde este viveu e trabalhou (Departamento Estadual de Ordem Política e Social, Felix Carbajal falará de Ruben Dario, p. 12).

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL — MODÊLO S.C. 139

FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no pôrto de destino

Nome por extenso FELIX PEYRALLO CARBAJAL. - - -

Admitido em território nacional em caráter Temporario. (temporário ou permanente)

Nos termos do art. 7 letra A do dec. n. 7.967, de 1945

Lugar e data de nascimento Montevidéu, 23 Setembro 1913.

Nacionalidade Uruguaia Estado civil Solteiro.

Filiação (nome do Pai e da Mãe) Felix Peyrallo e Rosa Carbajal de Peyrallo. - -

Profissão Prof.de Literat.

Residência no país de origem Colonia esquina Rio Negro-Mdeu.

	NOME	IDADE	SEXO
FILHOS MENORES DE 18 ANOS			

Passaporte n. 25.270 expedido pelas autoridades de Consulado Uruguai em Santiago(Chile) na data 27 de dezembro de 1954.

visado sob n. 47 (Quarenta e sete). - - - - - - - - - -

ASSINATURA DO PORTADOR: Felix Peyrallo Carbajal

Consulado Privativo do Brasil em M E L O - Uruguai 28 de novembro de 1957.

O CONSUL:

NOTA—Esta ficha deve ser preenchida à máquina pela autoridade consular, sendo as duas vias em original.

Figura 2. 28.11.1957. Félix Peyrallo Carbajal. Cartão de Imigração, Uruguay - Brasil.

Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío

Nascido na cidade de Metapa (hoje cidade Darío) na Nicarágua em 1867, Félix Rubén García Sarmiento, ao lançar-se na carreira como escritor, passou a assinar usando o pseudônimo de Rubén Darío. Com este nome tornou-se referência exemplar e inaugural da literatura moderna na América de língua espanhola. O prestígio como poeta, somado à fama de homem sedutor, socialmente exitoso, fascinado pelos paraísos artificiais e pelas mulheres, fez dele um grande viajante. Esteve durante a maior parcela de sua vida em permanente deslocamento e foi nesta condição que produziu suas obras mais expressivas. Teve ampla produção literária e jornalística e recorreu a uma escrita autobiográfica em distintos momentos. Foi por meio desta escrita que estabeleceu relações normativas entre sua existência e sua produção artística.

Ainda em vida, foi celebrado como introdutor do Modernismo na América Latina. Inovou pelo seu cosmopolitismo extremo, de modo que sua vida e obra estão ligadas com a constituição de uma cultura letrada e seus trânsitos entre a América e a Europa (Montaldo, 2013). Félix García Sarmiento inventou Rubén Darío no silêncio das bibliotecas enquanto ganhava intimidade com os parnasianos e simbolistas franceses e estudava com afinco os clássicos gregos; depois, sob a eloquência e o barulho dos telégrafos e máquinas de escrever das redações nos jornais, manteve-se interessado nos pequenos acontecimentos e nas grandes mudanças de seu tempo. Por intermédio de seus textos na imprensa, especialmente no *La Nación* da Argentina, pôde fazer uma eventualização do cotidiano, ao mesmo tempo que promovia sua obra poética e a literatura daqueles que admirava. Inventou-se em seu deslocamento pelas novas estradas de ferro e rotas de navios a vapor, buscando pontos de luz com maior intensidade, o brilho da aventura artística e política da virada do século XIX. Em cidades como Buenos Aires, Madri, Nova Iorque e Paris, as capitais da vida moderna, o poeta formou uma rede de sociabilidade através da circulação em instituições culturais (ateneus, círculos literários) e encontros boêmios em cafés e bares. Relações estas que seriam mantidas por uma intermitente escrita epistolar que o conectava com outros autores, críticos, editores e leitores (Guiraldo, 1943). Além disso, sua modernidade se expressava em seus textos através de uma atitude reflexiva sobre o moderno, principalmente, a respeito do lugar ocupado pelo artista na sociedade. Em um mundo marcado pelo positivismo e pelo materialismo, o nicaraguense fez de seu caminho uma celebração, por vezes, quase religiosa, da arte e do artista como aquele capaz de dar sentido à existência.

Um artista como ele é resultado de um mundo em que a cultura gráfica dos periódicos e a escrita puderam circular pelo mercado cultural e pelas correspondências através da afirmação de uma nova sociedade marcada pela palavra e pela narrativa noticiosa do cotidiano. O livro, o periódico e a caneta foram os dispositivos capazes de criar esse mundo de literaturização da própria vida. Assim, emergiram lugares de exaltação da arte através da promoção de um estilo de vida que se constituía em uma comunidade cosmopolita das letras.

Rubén Darío, segundo ele mesmo (1991), cresceu sem ter clareza a respeito do destino de seus pais. Criado por um tio-avô, conhecia seu pai biológico, mas o tinha somente como um tio, um ente familiar, sem maiores ligações afetivas. Em sua autobiografia, descreve o estranho encontro, quando jovem, com sua mãe biológica, uma mulher chamada Rosa Sarmiento –que desapareceu no mundo, sem manter contato com o filho–. Apesar disso, desde cedo passou a ser visto como menino prodígio, pois já aos três anos sabia ler.

Assim como as leituras, as viagens ganharam centralidade em sua vida, já que ainda jovem buscava se afastar do provincianismo à procura de paisagens da cultura. Poeta púbere, aos 14 anos publicou seus primeiros textos na imprensa nicaraguense. Seu reconhecimento logo o levou para Manágua e León, de onde partiria para uma vida-viagem cujo retorno definitivo só se daria pouco antes de sua morte, na cidade de León, em 1916. Viajou por grande parte da América Central e Caribe (Cuba, Panamá, Costa Rica, Guatemala, El Salvador) e visitou por três vezes Nova Iorque. Por dois anos morou no Chile onde, em 1888, publicou *Azul…* (Darío, 2010) e ganharia prestígio para viver por cinco anos em Buenos Aires como correspondente do jornal *La Nación*. Da Argentina pôde conhecer o Uruguai de Lautréamont e de seu amigo Amado Nervo. Visitou Lima no Peru e no Brasil esteve duas vezes, sendo marcante sua participação na delegação nicaraguense durante a Conferência Pan-Americana de 1906. Sua atividade como correspondente do *La Nación* abriu caminho para viajar para Paris e se fazer presente na Exposição Universal de 1900, experiência que depois se

transformaria no livro *Peregrinaciones* (1901). Também morou na cidade de Madri onde sua cobertura das consequências da guerra hispano-americana de 1898 se transformou no livro *España Contemporánea* (1901). Sua residência europeia permitiu traçar seu texto sobre o mapa do continente: Londres, Viena, Budapeste e Roma (cidade que visitou várias vezes); também esteve na Áustria e Hungria. Da Europa viajou ao norte da África, onde escreveu a respeito de Marrocos. Dos encontros, paisagens, espetáculos, dos entusiasmos com o que havia de moderno e o pessimismo frente às multidões dos turistas, transformou em crônicas suas percepções e sentimentos daquilo que viveu.

Em diferentes momentos, o poeta recorreu à escrita autobiográfica, mas foi especialmente nos livros *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1913) e *Historia de mis libros* (1916) que explicitou sua visão de uma vida entregue a um desregramento artístico e existencial. Neles apresenta a literatura como sentido para o movimento no território e, através dela, dá visibilidade a elementos externos, próprios de uma existência literária.

Por isso, o interesse de Rubén Darío pela biografia dos artistas que amava: aqueles que fizeram da própria vida uma obra, aqueles que se entregaram à literatura, mesmo que para isso tivessem que caminhar à beira do abismo. Ele chamava de *los raros* a artistas como Edgar Allan Poe, Ibsen, Leconte de Lisle, Paul Verlaine e Conde de Lautréamont, e sob esse título publicou em 1896 um livro de ensaios biográficos em que retratava sua relação de amizade –ou mediada pelas leituras– com esses artistas. Recorrendo à escrita biográfica, apresenta 19 artistas como exemplos de criadores inconfundíveis, anormais para a sociedade burguesa e utilitarista. A primeira edição de *Los raros* (Darío, 1920) foi publicada em Buenos Aires e teve grande repercussão em toda a região do Rio da Prata, consagrando-o como intelectual modernista e transformando o livro em um guia para a nova estética da juventude hispano-americana. Havia neles uma sacralização do profano, uma rebeldia social, um novo lugar para artistas que flertavam com a loucura, com uma vida ao mesmo tempo degenerada e aristocrática, apaixonados pela beleza, odiando o vulgar, o medíocre e desdenhando triunfos fáceis (Arellano, 1998, pp. 35-55).

Os ensaios biográficos de *Los raros* retratam uma vida sedutora que emergia nas cidades modernas no final do século XIX, recorrendo à narrativa da vida boêmia em suas extravagâncias (esbanjamento, pobreza, morbidade, paixão desenfreada); aos símbolos da boemia (juventude, ousadia, transgressão, morte solitária), às suas práticas (consumo do café, o álcool, vida noturna) e em seus espaços (bares, cafeterias, círculos literários e nas cidades modernas em meio às multidões) (Darío, 1920).

Mas a procura pela raridade já se fazia presente em sua obra juvenil *Azul...*, publicado quando tinha somente 21 anos (Darío, 2010). Trata-se de um livro composto por pequenos contos, poemas em prosa e verso, que foi exaltado como um marco do modernismo americano justamente por se apropriar de forma original da tradição francesa, parnasiana e simbolista, colocando-a em circulação no continente americano. *Azul...* é marcado pela preocupação em discutir o *ser* artista e os caminhos necessários para sê-lo. O *poeta*, sinônimo de artista, aparece como narrador ou personagem central em dez dos treze textos do livro, gesto que ilustra sua vontade de inscrição do artista como centro do mundo poético. As histórias deste livro constroem uma concepção autônoma da arte, em que o poeta é ao mesmo tempo um ser iluminado e pária da sociedade. Rubén Darío conta nele a fábula de um sátiro surdo que não ouve a beleza da poesia de Orfeu; de gnomos que desconhecem a história feita de sangue do verdadeiro rubi; de um rei burguês que vive em um palácio repleto de obras de arte, mas não reconhece o poeta maltrapilho; da ninfa que não crê na existência de sátiros e centauros; de uma menina que ganha luz em seus olhos somente após o encontro com um fauno; de um poeta boêmio que se suicida para libertar o pássaro azul que vive em sua cabeça e do poeta que transforma imagens em textos.

Félix Peyrallo Carbajal

Segundo os documentos do Registro Civil uruguaio, Félix Peyrallo Carbajal, nasceu no dia 23 de setembro de 1913[3] na cidade de Montevidéu, filho de América Carbajal de Peyrallo (1882-1921)

3 A data de nascimento de Peyrallo foi durante muito tempo controversa. Há diversos documentos que informam que ele teria nascido ano de 1905, de modo que em 2005 chegou a ser comemorado o seu centenário, e até mesmo sua lápide no cemitério de Lages (SC) no Brasil indica este ano. No entanto, os documentos do SNI, assim como seu registro no Registro Civil encontrado na cidade de Montevidéu indicam o ano de 1913 como sua data de nascimento.

e de Félix Peyrallo (1882-1933),[4] irmão de Isis América Peyrallo[5] e Félix Orlando Peyrallo (provavelmente falecido ainda criança). A morte prematura de sua mãe deixou o jovem Peyrallo sob tutela do pai, um prestigiado músico e teósofo, diretor de coral e membro do *Centro Enciclopédico*. Em 1933, com o falecimento do pai, após receber a herança familiar, teria partido para Espanha em busca de formação intelectual e artística.

Mas como grande parte de sua vida, mesmo dados biográficos elementares carregam ainda muitas dúvidas. Em diversas entrevistas, Peyrallo informa que seria filho único, nascido no ano de 1905 e sua mãe, falecida no parto, se chamaria Rosa Carbajal –mesmo nome da mãe de Rubén Darío, uma coincidência no mínimo curiosa já que na certidão de nascimento e outros documentos indicam o nome de sua mãe como América Carbajal de Peyrallo.[6] Essa inconsistência já seria relevante suficiente para associarmos à profunda ficcionalização da existência, como também a vinculação direta a referências da biografia do poeta nicaraguense. Mas, para minha surpresa, ao fichar detalhadamente os documentos, o desafio biográfico se complexificou ainda mais.

Seu percurso de vida também se revela contraditório. Em diferentes documentos é comum encontrar o seguinte itinerário: juventude em Madri onde teria se formado em Letras na Universidade Complutense e convivido intensamente com artistas da vanguarda espanhola como García Lorca, Salvador Dalí e Pedro Garfias. Depois, teria concluído Doutorado em História na Sorbonne, em Paris, mas a guerra teria forçado sua migração para os EUA, onde estudaria História das Ciências em Stanford. Mais tarde, com o encerramento de sua herança, se deslocaria para o México e passaria a dar conferências, viajando em direção ao sul do continente americano.

No entanto, há registros de conferências suas na Costa Rica e outras passagens pela América Central ainda nos anos de 1940. Além disso, em reportagens em jornais mexicanos nesse período, ele informa um itinerário formativo completamente outro: teria estudado na Universidade de Montevidéu, onde também se tornaria professor, cuja carreira teria abandonado para ser conferencista itinerante pela América Latina.

Em 1949, de passagem por Cuba, Peyrallo tomou contato com o livro *Al sur de mi garganta* (1949) e seguiu até a cidade Matanzas à procura da autora do livro, a então jovem poeta, Carilda Oliver Labra (1922-2018). Logo que a conhece, declara seu amor à poesia e à poeta matanceira, mas ao causar distúrbios na cidade acaba abandonando Cuba, mantendo com ela um pacto epistolar por décadas. Tudo indica que em seguida esteve na Nicarágua onde aprendeu a construir quadrantes solares, atividade que passa a realizar complementarmente às conferências. Depois, vive no sul do

4 Félix Peyrallo, pai, nasceu em Montevidéu em 18 de maio de 1882 e foi um destacado músico uruguaio. Atuante na vida intelectual de sua época, foi aluno de Luis Sambucetti (1880 - 1926), dirigiu distintas sociedades musicais e publicou com frequência em revistas literárias e filosóficas. Seus interesses giravam em torno ao ensino musical, literatura e filosofia e, sobretudo, teosofia. Filho de Vicente Peyrallo e Magdalena Costa, Félix foi casado com América Carbajal de Peyrallo e viveram em Montevidéu na rua Defensa n.º 1678. Após o falecimento de sua primeira esposa, casou-se novamente com Dora Bogarin com quem viveu seus últimos anos. Faleceu em 8 de abril de 1933 e foi velado na sede da *Sociedad Orquestral del Uruguay*.

5 Isis América Peyrallo (1912-2000), nasceu em Montevidéu no dia 05 de fevereiro, seu nome provavelmente foi dado em homenagem ao famoso livro de Helena Blavatsky –Ísis sem véu–, admirado pelo seu pai. Após o casamento com o jornalista argentino Oscar Bárcena Echeveste, passou a ser conhecida como Isis Bárcena Echeveste e radicou-se na cidade de Assunção no Paraguai onde realizaria sua carreira musical. Entre 1948 e 1955 atuou como pianista e diretora de cena *do Gran Ballet Latinoamericano* com o bailarino Joaquín Pérez Fernandez, percorrendo diversos países da Europa, América do Sul e Norte da África. Entre 1960 e 1984 foi diretora do coro do *Ateneo Paraguayo*, participando em festivais em Valparaíso (1965) e Mar del Plata (1975).

6 Segundo consta na certidão de nascimento: «Félix Peyrallo de treinta y un años de edad, de estado casado, de nacionalidad oriental de profesión músico y vecino de esta sección declara que en día veinte y tres del mes de setiembre a las nueve de la mañana nació una criatura del sexo masculino que es hijo legítimo del declarante y su esposa América Carbajal, oriental de veinte y cuatro años (…) y que a la expresada criatura se le ha puesto el nombre de Félix». CERTIDÃO DE NASCIMENTO. 30 de setembro de 1913. Peyrallo, Félix. Montevidéu. Registro Civil de Montevidéu. Em outros documentos oficiais e jornalísticos, voltaria a aparecer o nome de sua mãe como Rosa. Aliás, é recorrente encontrar em reportagens o fato de que sua mãe teria falecido durante o parto no nascimento de Félix, ainda que a data mais provável do óbito seja somente 1921, quando Félix completou oito anos de idade. Segundo consta na documentação, América Carbajal faleceu aos 28 anos de congestão pulmonar crônica no dia 30 de julho de 1921, deixando sob tutela de seu esposo Félix Peyrallo seus dois filhos legítimos, Félix e Isis. Também informa que América era filha de Alfredo Carbajal e María Bonnafos de Carbajal. SUCESSÃO de América Carbajal de Peyrallo. Livro 25. Folha 432. N. 1169. Montevidéu. 17 de agosto de 1922. Justiça Civil

continente americano, especialmente no território brasileiro, sendo conhecido como gnomonista, construindo dezenas de relógios de sol, em diferentes cidades brasileiras. Após os anos 2000, passou a residir com alguma regularidade em um lar de idosos na cidade de Blumenau (SC), onde faleceu no dia 03 de agosto de 2005.

Hoje, grande parte do que se sabe sobre Peyrallo deve-se a sua intensa troca epistolar com a poeta cubana Carilda Oliver Labra, objeto de meus estudos em outra publicação (Machado, 2021). Aqui, neste artigo, interessa destacar que em meio a uma escrita epistolar fragmentada, marcada pela dispersão, solidão e encantamento amoroso, ele demonstra grande entusiasmo pelo livro *Azul…*

Tudo indica que as leituras que realizou o levaram ao constante deslocamento pelo mundo, tomando o nicaraguense como caminho em direção a uma constelação de artistas raros que influenciaram sua forma de existência. Peyrallo ocupou o lugar do poeta incompreendido, estranho, transgressor, apaixonado à procura de encantamento poético. Mas, apesar da radicalidade de sua dispersão, o uruguaio não estava alheio aos espaços culturais e às redes de sociabilidade intelectual. Necessitava promover encontros para esmerar seu repertório e garantir a manutenção de suas conferências. Em Santiago do Chile foi direto a Valparaíso, a cidade de *Azul…*

> Se acabaron las caminatas mi Carilda. Sobre ruedas llegué a Santiago, bebí un café, y sobre ruedas al mar. Hace tres horas que ando. Pasé por una exposición de acuarelas. Revisé dos librerías. Mañana iré a la casa - las casas - que habitó Rubén. Y a nadar, y a comer pescado. Carilda = te quiero. Saludos para tu tribu (Peyrallo, F., 19??, Carta sem informação 02).

Peyrallo pretendia encontrar as casas onde Rubén Darío viveu em Valparaíso. Anteriormente, em 1941, havia estado na Nicarágua em busca dos lugares investidos de sua memória. Curiosamente a passagem por esse país não é acionada por nenhum poema ou evento da vida do poeta, mas por um *affair* com a educadora feminista Josefa Toledo de Aguerri, conhecida como Dona Chepita:[7]

> La besé a doña Chepita. Doña Chepita ¿70? en Managua. Estábamos con Santiago. Qué cosas - hablé de Bécquer = Tres fechas = éxito - lo recuerdo bien. Mi primera visita a Nicaragua ¿1941? Doña Chepita ya era una reliquia que dirigía la Escuela Normal. (Peyrallo, F., 17 de janeiro de 1953).

Peyrallo buscava manter sua rede de relacionamentos com intelectuais e artistas. A cada região que chegava, precisava encontrar seu lugar como intelectual viajante no espaço criado por artistas modernistas. Desde então, não somente nos textos como aqueles de *Azul…* em que o artista-peregrino, o poeta-marginal, eram possíveis de serem vividos. Ele precisou tecer e retecer uma rede de contatos ligados à cultura letrada buscando estabelecer vínculos com escritores, artistas, professores, políticos que tivessem interesse em seu repertório, já que era preciso encontrar aqueles que o admirassem e que fossem seduzidos pelo personagem que vivia. A cada cidade procurou os lugares onde os boêmios se encontravam, estabelecendo relações e articulando possíveis conferências. Encharcava-se com a estética do intelectual marginal, solitário, por vezes incompreendido, que estava marcado no seu próprio corpo, na sua fome, na sua forma de vestir e até de falar. Essas redes foram sendo construídas passo a passo, reaproveitando o passado, a memória dos seus encontros, os registros de suas atividades. Enquanto Rubén Darío fez uso das transformações modernas no campo da arte para ficcionalizar/literaturializar sua própria vida, Peyrallo optou por fazer de sua vida obra, tornando-se personagem de si mesmo. Buscou viver como o Orfeu diante do Sátiro surdo ou como o poeta peregrino diante do Rei burguês narrado pelo nicaraguense. Levou a ficção ao limite e inverteu as regras daquilo que a experiência moderna da literatura produziu.

Em uma carta de 1952 enviada para Cuba desde a cidade argentina de Córdoba, Peyrallo manifesta seu amor por *Azul…*, amor pelo seu autor e a relação da obra com o Chile e Buenos Aires.

---

7 Doña Chepita, como era conhecida Josefa Toledo de Aguerri (1866-1962), foi uma prestigiada educadora e precursora do feminismo na Nicarágua. Criadora e colaboradora de revistas feministas como *Revista Femenina Ilustrada* (1918-1920) e *Mujer Nicaraguense* (1929-1930), também foi autora de dezenas de livros de ensaios, narrativas de viagens, temas pedagógicos e feminismo. Declarava ser Cervantes e Rubén Darío, respectivamente, seu prosista e poeta predileto. A historiadora Victoria Gonzáles-Rivera desenvolveu estudos a respeito da trajetória de D. Chepita. Ver: González-Rivera, 2005.

Parecia exaltado por se dar ao luxo de reler o livro no vale paradisíaco que para ele trazia à tona a vida do jovem poeta no Chile e de suas noites de boemia no México com o poeta Pedro Garfias.

> Chile, mi Chile querido ¿Que pasará? ¿Qué fecha es hoy? Chile, Chile maravilloso! Qué bueno es vivir, Carilda. (…) Rubén en Valparaíso. ¿Te dije alguna vez que adoro a Rubén? Tenía 20 años cuando llegó a Valparaíso. Valle paradisíaco. Relee Azul... Carilda, Reléelo. Yo, tu Félix, me voy a dar el lujo de releer Azul... en el proprio Valparaíso.
> (…). Yo sé mucho de Rubén, casi todo, Carilda. A Pedro le gustaba, cuando estaba borracho ya, oírme hablar de Rubén. Porque Azul... no es [incompreensível]; es porteño. Daré una conferencia en Valparaíso. Tema = Azul... es obra porteña (Peyrallo, F., 7 de fevereiro de 1952).

Em seguida, enumera de forma desordenada seus conhecimentos sobre o poeta nicaraguense. Peyrallo parece querer provar sua proximidade com ele e orgulhoso de sua memória, estabelece as relações da poesia de Rubén Darío com Eduardo Poirier (1860-1924), Paul Groussac (1848-1929) e Pablo Neruda (1904-1973):

> Emelina no es Rubén, es Poirier El Canto Épico a las Gloriosas de Chile es dinero de Varela. Las rimas y contrarimas de Rubén Darío y Rubén Rubí es Los Colores del Estandarte, Paul Groussac (grifo meu). Azul... es Valparaíso. - qué barbaridad, Carilda, mi memoria = me acuerdo de todo = podría ahora, en este momento, hablar horas de Rubén en Valparaíso. Pero para hablar eso todo mi gesto de Rubén llegando, de Rubén mestre. ¿Sabes que Pablo adora a Rubén? Aún no conoces - creo - a Pablo. Es serio de miedo (Peyrallo, F., 7 de fevereiro de 1952).

Nesse trecho Peyrallo chega a fazer uma consideração a respeito da obra de Rubén Darío. Sugere que Carilda Oliver Labra deveria desconsiderar *El canto épico a las gloriosas del Chile*; em oposição, deveria valorizar as rimas e contrarrimas de *Azul...*, "Colores del estandarte" e "El rubí". "El canto épico" trata-se de um premiado poema do concurso promovido pelo empresário Federico Varela (1826-1908) em que Darío exalta o combate naval de Iquique, dedicado ao presidente do Chile, Manuel Balmaceda (1840-1891). Como não poderia ser diferente, é um poema laudatório, exaltando glórias dos militares chilenos. Além disso, Peyrallo se refere à novela *Emelina* (1887), escrita em parceria com Eduardo Poirier também para concorrer a concurso. Trata-se de um texto muito criticado, por ser muito convencional e, às vezes, até ingênuo. Em defesa de Rubén Darío, informa para Carilda Oliver Labra: *Emelina* é Poirier. Ou seja, *Emelina* não deve ser considerada como parte da obra de Rubén Darío.

Através dessas posições, Peyrallo apresenta certa profundidade no estudo do poeta nicaraguense. Essas considerações, juntamente com aquelas que informam sua busca pelos lugares onde viveu no Chile e na Nicarágua, confirmam a reportagem anexada no dossiê produzido pela polícia política brasileira: o uruguaio nômade investiu suas forças para promover o encontro com a vida e a obra do poeta que amava.

Ainda nesse mesmo excerto da carta, Peyrallo associa o nome do poeta a uma joia rara: *Rubén Rubí*. Mas *Rubí* também é o título de um conto de *Azul…* bastante conhecido. Nele, Rubén Darío narra uma história a respeito do nascimento de uma pedra preciosa, o rubi. Segundo o conto, num palácio esplendoroso e subterrâneo recheado de ouro e pedras raras, habitavam gnomos, artífices da pedraria e de joias. Até que um gnomo, chamado Puck, trouxe a notícia de que um sábio de Paris foi capaz de elaborar um rubi artificial. Como amostragem, ele teria roubado uma joia de uma dama e mostra diante dos outros gnomos. Estes, ao observarem a joia artificial, passam a desprezá-la. Diante da situação, o gnomo mais velho passa a narrar a história de como surgiram os rubis. Segundo ele, há muito tempo, quando gnomos se envolveram em uma grande greve, estava entre eles o gnomo narrador que quando jovem descobriu a superfície da terra onde tudo era alegria, vigor e primavera. Lá avistou um grupo de mulheres e se encantou profundamente pelo seu frescor e beleza. Então raptou uma linda donzela, levou para as profundezas e a converteu em sua amante. Na gruta sua cativa vivia como uma deusa, rodeada de luxo e ouro. No entanto, ela amava um homem da superfície e desde as profundezas da terra lhe enviava seus suspiros para que ele pudesse ouvi-la.

Certo dia, o gnomo dormiu após horas de trabalho escavando na rocha. Só despertou com os gritos de sua amada que tentara fugir através de um buraco aberto, mas, infortunadamente, acabou

destroçada entre as pedras. Seu corpo foi completamente mutilado e seu sangue acabou inundando completamente o recinto, de modo que as rochas de diamante que estavam expostas se fizeram vermelhas. A mulher morreu nos braços de seu raptor e os diamantes se transformaram em rubi. Após ouvirem a história do velho gnomo, os outros passaram a desprezar ainda mais o rubi artificial fruto do trabalho do artesão humano. No final da narrativa, Puck em seu murmúrio expressava a relação entre a terra e a mulher:

> ¡Porque tú! ¡Óh madre Tierra! Eres grande, fecunda de seno inextinguible y sacro, y de tu vientre moreno brota la savia de todos troncos robustos, y el oro y el agua diamantina y la casta flor de lis. ¡Lo puro, lo fuere, lo infalsificable! ¡Y tú, Mujer, eres espíritu y carne, toda amor! (Darío, 2010, p. 81).

Em "El Rubí", esse pequeno conto de rubis, mulheres cativas e gnomos, Darío expressa dois elementos importantes, não somente para a poética, como também a sua vida: o culto ao raro e à mulher. Assim como no conto, os artistas de *Azul…* são como sacerdotes, cujo sentido da narrativa está em demonstrar os objetos de sua obsessão. Os artistas, antes de mais nada, são obcecados pelo seu objeto de desejo, que ao final sempre estão alicerçados em uma forma particular de enxergar a beleza e a vida. Para buscar esses objetos, é capaz de fazer qualquer loucura, viver uma vida abnegada e até mesmo chegar ao suicídio. Nas histórias, a mulher está presente como um objeto estético. Assim como o gnomo, em outras histórias aparece a adoração da beleza ou de determinados elementos da personalidade feminina. A mulher é joia, é objeto de adoração e, às vezes, como no caso de Orfeu (ao ser expulso da floresta), de salvação.

Também os artistas de *Azul…* estão em busca de seu objeto raro ou eles mesmos representam essa raridade. Em um mundo que iniciava experimentar a vida em meios às metrópoles, em que a multidão e a massificação começavam a se impor, a busca por encontrar o raro se transforma em agenciamento poético. Assim como no título do livro de Rubén Darío, a raridade era um elemento a ser encontrado, conquistado, implicando a educação de uma forma de ver o mundo. Aos artistas restava viver uma vida de adoração, como uma religião pagã: um autor, um mestre, uma mulher, uma pedra preciosa, determinada sensibilidade ou dom estético (García, 1995).

Foi dessa obsessão do artista moderno que viveu Peyrallo. Sua vida só pode ser interpretada se lermos as histórias dos poetas-peregrinos de Rubén Darío como a expressão de uma concepção de arte que transformou em seu objeto de obsessão. O poeta nicaraguense foi um dos raros de Peyrallo e, ao mesmo tempo, um dos deflagradores da busca pela raridade no mundo. O amor por Carilda Oliver Labra era verdadeiro, mas era da mesma natureza que a busca anacrônica por encontrar Rubén Darío –um amor necessário para viver seu próprio personagem. Manter seu objeto de obsessão distante poderia ser a possibilidade de ser livre: «estoy enamorado de vos como es bueno estar. Soy rico, libre, sano, bueno me gusta la poesía, aún no he pensado en la forma y destino de mi alma» (Peyrallo, F., 19??. [Carta para Carilda Oliver Labra], carta sem Informação n.º 09).

Em uma carta enviada do Brasil, exalta o fato de amar aquilo que ignora: «Carilda – la tierra de aquí, este mantel, estos 2000 cruzeiros, esta maravillosa vida de estar contigo con lo que ignoro de vos y que nunca sabré» (Peyrallo, F., 19??. [Carta para Carilda Oliver Labra], carta sem Informação n.º 09). Em algum momento, ao enviar uma carta confusa, carregada de sentimentos conflitantes, parece tomar consciência disso, da necessidade da poeta cubana para garantir sua própria vida poética: «necesito creer que estoy enamorado de ti, viajando yo. ¿Qué puedo esperar de ti, y qué me importa?» (Peyrallo, F., 6 de setembro de 1952).

Por último, ainda gostaria de voltar às referências de *Los colores del estandarte* e de Paul Groussac no trecho da carta em que Peyrallo se remete à obra de Rubén Darío. Nascido na França, Groussac foi um importante crítico literário e diretor da Biblioteca Nacional Argentina, editor da revista *La Biblioteca* (mais tarde, sucedido por Borges). Foi nesta revista que publicou um artigo crítico a Rubén Darío, em especial ao livro *Los raros*, acusando-o de confundir os movimentos artísticos e de exagerado afrancesamento de sua obra literária.

Groussac afirma que Rubén Darío teria feito uma má imitação, que o livro só poderia ter sido fruto do contingente já que mistura autores de diversos níveis, desordenando o campo e invertendo hierarquias. Segundo Beatriz Colombi, «por eso Groussac le asigna operaciones de lo pseudo, de lo

falso, paradigma que hábilmente diseminado se condensa en la palabra más injuriosa de la reseña: raté» (Colombi, 2004, p. 23). Rubén Darío, em resposta, publicou em 1896, também no *La Nación*, um longo artigo intitulado "Los colores del estandarte". Mais do que uma mera polêmica intelectual, este artigo tonou-se importante porque a partir da contenda, o nicaraguense expressou com clareza seus posicionamentos em relação à poesia moderna e suas implicações para a vida.

> En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible por seguir gozando en la otra vida (Darío, 27 de novembro de 1896, não paginado).

Em resposta direta a Groussac, reconhece a influência da literatura francesa –seu galicismo mental– sobre sua obra e afirma que a evolução da poesia em língua castelhana só foi possível diante do sincretismo americano. Para ele «España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo» (Darío, 27 de novembro de 1896, não paginado). Via-se como moderno e isto implicava na crítica a escolas literárias e identificações fáceis, feitas por Groussac, dos artistas que lhe interessavam no período. Nem parnasianos, nem simbolistas, nem decadentes, nem naturalistas, o que dizia lhe interessar eram a poesia e a vida e, por isso, não se importava em imitá-los: «¿A quién podré imitar para ser original?» (Darío, 27 de novembro de 1896, não paginado).

Para Rubén Darío, os *raros* não devem ser vistos simplesmente como modelo. Afinal, *raro* é o contrário do normal e o que importa para ele é a busca absoluta pela beleza, seja ela clara, simbólica ou ocultista. Respondia a Groussac mostrando que seu interesse não era simplesmente em estabelecer hierarquia entre os poetas, mas que a modernidade estava na promoção da centralidade do artista no mundo poético. Dessa maneira, os artistas biografados em *Los raros* estão atravessados pela mesma raridade dos seres míticos que compunham *Azul…*

> Si soy verleniano no puedo ser moreísta, o mallarmista, pues son maneras distintas (…) Los raros son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D'Esparbés, da una nota sobresaliente y original (Darío, 27 de novembro de 1896, não paginado).

Peyrallo fez dos *raros* também sua leitura e modelo de existência. Muitas de suas referências intelectuais expressadas em suas correspondências são as mesmas que vinculava a sua própria obra e biografia. Em diversas cartas, retoma a poesia destes artistas, sobretudo aqueles intelectuais do final do século XIX que ressoavam a partir de Paris. Se em resposta a Groussac, Rubén Darío assumia seu galicismo e sua dívida à literatura francesa moderna, de forma semelhante, numa entrevista nos últimos meses de sua vida, Peyrallo definia o francês como sua única pátria:

> Não compreendo o que significa a palavra pátria. Me considero um ser humano mamífero superior e que assim como nasci em um território com tal latitude e tal longitude, poderia haver nascido em outro território com outra latitude e com outra longitude. Isso de ser argentino, uruguaio ou brasileiro para mim é uma estupidez. Uma estupidez filosófica. Um homem como Fernando Pessoa pode dizer «minha pátria é a língua portuguesa». Eu diria um pouco que a minha pátria é a língua francesa, pois é a que mais me agrada, não porque eu tenha nascido na França. Mas a língua da qual me sinto mais próximo é o francês[8] (Peyrallo, F., 2005).

Ao uruguaio, mais que uma obra, interessava-lhe uma nova atitude diante da vida. Se apropriou de *los raros* como possibilidade de viver uma vida trágica, marcada pela potência do falso, pela dispersão, fragmentação e permanente deslocamento. O encontro entre Peyrallo e Rubén Darío, ainda que anacrônico, foi possível pela procura de *los raros* como ponto de luminosidade poética e

8 Entrevista concedida a Claribel Terré Morell. Quando ocorreu essa entrevista Félix já havia vivido muitos anos no Brasil e por isso, mesclava em sua fala expressões em português e espanhol. Diante da necessidade de dar unidade, optei por manter a transcrição completamente em português, traduzindo as palavras ditas em espanhol.

existencial. Levou sua vida atravessando os espaços criados por artistas como Rubén Darío, já que foram eles os responsáveis por colocar o artista como personagem central da poesia, aquele capaz de aprender a ver o mundo para além de suas aparências. Foi essa a visão que permitiu a criação de um espaço fora do comum para o artista moderno, construindo uma autoridade para seu discurso e lugares institucionais para sua fala. A obra de Rubén Darío foi importante para Peyrallo porque é atravessada por estas conexões entre a literatura e a vida que acabaram produzindo aquilo que entendo não só como uma nova poética, mas como uma estética da existência completamente nova. Esse encontro, mediado pela procura e pela viagem, parece ajudar a entender aqueles "poemas arrepiantes dos cabelos dos braços" anotados pelo agente à paisana que não suspeitou ver Peyrallo como parte da obscura constelação de *Los raros*.

Figura 3. 5.03.2021. Ricardo Machado no Cemitério Nossa Senhora da Penha junto o túmulo de Félix Peyrallo Carbajal. Foto: Toninho Vieira. Cultura, Prefeitura de Lages

Referências bibliográficas

Arellano, J. E. (1998). "Los raros: contexto histórico y coherencia interna". In: García Morales (Ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 49-50.

Bolaño, R. (2006). *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras.

Colombi, B. (2004). En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires. In: S. Zaneti (Coord.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1893-1916)* (p. 61). Buenos Aires: Eudeba, p. 61.

Darío, R. (27 de novembro de 1896). Los Colores del Estandarte. *La Nación*, Buenos Aires, não paginado.

Darío, R. (1920). *Los raros*. Madrid: Imprensa de Juan Pueyo.

Darío, R. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Los Talleres de Italgrafic.

Darío, R. (2010). *Azul…* Caseros: Gradifco.

Departamento Estadual de Ordem Política e Social. (26 de abril de 1967). *Relatorio Reservado n.º 58*. Dossiê Feliz Peyrallo Carvajal (n.º 89 748). Arquivo Público do Estado de São Pablo.

Departamento Estadual de Ordem Política e Social. (16 de maio de 1967). Conferência de Félix Carbajal no I.H.G.B.,"Comentário à parte". Dossiê Félix Peyrallo Carbajal (n.º 9679).

Departamento Estadual de Ordem Política e Social. *Pedido de busca de 11 de julho de 1967*. Dossiê Félix Peyrallo Carbajal (n.º 9679). Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Departamento Estadual de Ordem Política e Social. (12 de julho de 1967). *Relatório Reservado n.º 58*. Dossiê Félix Peyrallo Carbajal (n.º 89 748). Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Departamento Estadual de Ordem Política e Social. *Félix Carbajal falará de Rubén Darío* [Recorte de prensa]. In Dossiê Félix Peyrallo Carbajal (n.º 9679).

Divisão de Segurança e Informação do Ministério dos Transportes. (1 de agosto de 1972). *Comunicado sobre Atividades Subversivas no Sesquicentenário da Independência.* Relatório de Investigação sobre Atividades Subversivas. Arquivo Nacional do Brasil.

Fico, C. (2001). *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record.

García, J. (1995). Azul… de Darío: textualización del culto a la belleza. *Caravelle*, 64, 91-100.

González-Rivera, V. (2005). Nicaraguan feminist Josefa Toledo de Aguerri: her life and her legacy. *Diálogos: Revista Electrónica de Historia,* 5 https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=853058 *(1-2)*.

Guiraldo, A. (1943). *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Machado, R. (2021). *Félix*. Chapecó: Editora Humana.

Montaldo, G. (2013). *Rubén Darío: viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Peyrallo, F. (7 de fevereiro de 1952). [Carta para Carilda Oliver Labra]. Acervo particular de Carilda Oliver Labra, Córdoba.

Peyrallo, F. (6 de setembro de 1952). [Carta para Carilda Oliver Labra]. Acervo particular de Carilda Oliver Labra, Córdoba.

Peyrallo, F. (17 de janeiro de 1953). [Carta para Carilda Oliver Labra]. Acervo particular de Carilda Oliver Labra, Córdoba.

Peyrallo, F. (19??). [Carta para Carilda Oliver Labra], carta sem Informação n.º 02. Acervo particular de Carilda Oliver Labra, Matanzas.

Peyrallo, F. (19??). [Carta para Carilda Oliver Labra], carta sem Informação n.º 09. Acervo particular de Carilda Oliver Labra, Matanzas.

Peyrallo, F. (2005). Entrevistadora Claribel Terré Morell, Blumenau.

Vila-Matas, E. (2004). *A Viagem Vertical*. São Paulo: Cosac Naify.

Levrero y una política del equívoco. *El Manual de parapsicología* como arte poética y eje de la trilogía esotérica

Blas Gabriel Rivadeneira

Universidad Nacional de Tucumán
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

En este trabajo proponemos una lectura crítica de la trilogía esotérica de Mario Levrero compuesta por el *Manual de parapsicología*, *Fauna* y *El alma de Gardel*. Sostenemos que el *Manual* funciona como un arte poética que da cuenta de su cosmovisión literaria, de sus procedimientos estéticos y de las condiciones de posibilidad de su obra. Al firmar con su heterónimo literario un libro articulado con los protocolos de un texto de divulgación científica, el uruguayo construye su rareza mediante una política del equívoco. Además, el *Manual* es el eje de otra *trilogía involuntaria*, que denominamos esotérica, donde, con más insistencia que en otros núcleos de su trayectoria, asedian nociones que delimitan lo levreriano. En su proyecto estético la escritura se configura a modo de un dispositivo terapéutico que habilita un estado de trance. El fantasma autoral, como una forma de vida alejada de la alienación social, emerge en ese *espacio libre*. Para Levrero, este contacto con lo trascendente tiene lugar en detrimento del yo cotidiano del artista, lo que implica un riesgo necesario, ya que el resto de las personas pueden acceder a esa realidad ampliada por el Inconsciente a partir del *diálogo entre almas* de la lectura.
PALABRAS CLAVE: Mario Levrero - literatura latinoamericana - Manual de parapsicología - trilogía esotérica - arte poética.

Levrero and a politics of equivocation. *Manual de parapsicología* as a poetic art and axis of the esoteric trilogy

Abstract

In this work we propose a critical reading of esoteric trilogy by Mario Levrero composed of *Manual de parapsicología*, *Fauna* and *El alma de Gardel*. We maintain that the *Manual* functions as a poetic art that accounts for his literary worldview, his aesthetic procedures and the conditions of possibility of his work. By signing with his literary heteronym, a book articulated with the protocols of a popular science text, the Uruguayan constructs his rarity through a politics of equivocation. In addition, the *Manual* is the axis of another «involuntary trilogy», which we call esoteric, where, with more insistence than in other nuclei of his trajectory, he besieges notions that delimit his aesthetic project. In his poetics, writing is configured as a therapeutic device that enables a state of trance. The authorial ghost, as a way of life far from social alienation, emerges in this *free space.* For Levrero, this contact with the transcendent takes place to the detriment of the artist's everyday self. This implies a necessary risk because the rest of the people can access that reality expanded by the Unconscious from the reading defined as a *dialogue among souls.*
KEYWORDS: Mario Levrero - Latin American literature - Manual de parapsicología - esoteric trilogy - poetic art.

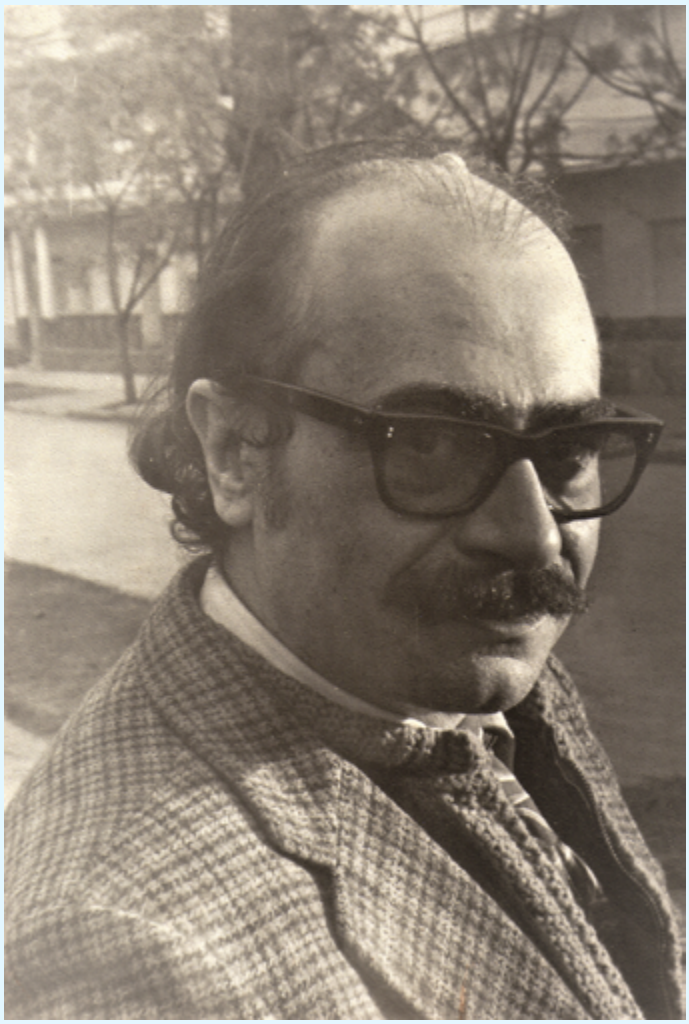


Figura 1. Ca. 1975. Jorge Varlotta de bigotes. Archivo Familiar Levrero.

El mito de origen: la parapsicología

En diferentes intervenciones públicas Mario Levrero asocia su relación con la parapsicología a un origen marcado por la escritura literaria. Por ejemplo, en una entrevista con Carlos María Domínguez, ante la pregunta por el surgimiento de este interés por la disciplina, insiste: «Poco después de empezar a escribir. Me sucedieron cosas muy llamativas, de telepatía, sobre todo, y luego tuve miles de experiencias más de distinto calibre» (Gandolfo, 2013, p. 49). Esta postura fundacional que coloca en un mismo punto de inicio el nacimiento de la escritura literaria –y, por ende, de su fantasma de autor– con la irrupción de experiencias paranormales da cuenta de la relevancia que estas tienen para asediar su obra. En ese contexto la aparición del *Manual de parapsicología* funciona para el uruguayo a modo de un exorcismo, es decir, una explicitación de los procesos internos que movilizan su poética:

> Mi interés por la parapsicología apareció después de empezar a escribir. Al empezar a trabajar con el inconsciente me empecé a mover en otro terreno, y empecé a sufrir trastornos de tipo parapsicológicos, sobre todo telepáticos. Es como que percibía más de lo necesario, lo que era realmente torturante. Eso me llevó a una terapia parapsicológica, y el médico me explicó lo que me ocurría, descartando explicaciones sobrenaturales, lo que me ayudó a reducir la sintomatología. Le fui prestando menos atención y escribir el manual fue como liberarme de eso, otro exorcismo (Escanlar y Muñoz, 1988, pp. 53-54).

El libro, al apropiarse de protocolos de un texto de divulgación científica y rehuir de una matriz narrativa, se coloca en una zona de borde (Gerbaudo, 2021) que hace difícil una localización cristalizada dentro de la cartografía de su proyecto escriturario. De este modo, Diego Vecchio (2016a) señala que la inclusión de un supuesto manual en su obra literaria e incluso la publicación de la primera edición en una revista enfocada a la ciencia ficción sería uno de los tantos equívocos que ocurren con Levrero. Desde nuestra perspectiva, se trata de una política del equívoco y no de un mero error «involuntario», de una ética de escritor que lo lleva a situarse fuera de lugar (Rivadeneira, 2020a). A partir de esta posición (ex)céntrica el uruguayo construye su poética y lugar de autor.

La filiación de Levrero con la vertiente de los raros que realiza Ángel Rama (1972) parte de la constatación y de un intento de domesticación de esa característica excesiva: su libertinaje imaginativo (Rivadeneira, 2020b). Asimismo, más allá de las fundamentadas críticas que realiza Hebert Benítez Pezzolano (2020) a las debilidades teóricas de la categoría *raro* por su pretendida transhistoricidad, es evidente su potencia heurística para plantear una nueva organización del campo literario iluminando otras políticas de la imaginación (Benítez Pezzolano, 2016) alejadas del canon realista. Destacamos la fecundidad de la mesa de montaje (Antelo, 2015) del concepto de Rama y su correspondiente genealogía no solo por su incidencia en la articulación del campo, sino por las múltiples relecturas posteriores como las de Hugo Achugar (2010), que asocia la noción a un espacio de disenso, o de Carina Blixen (2010), quien lo vincula a la idea de extranjería y a la conciencia no diáfana del sujeto que enuncia. En ese marco, sostenemos que el uso de materiales marginados y los equívocos que colocan a Levrero en un constante fuera de lugar configuran su politicidad de raro. La escritura del *Manual* adquiere, entonces, el espesor de un arte poética donde se explicitan procedimientos y una cosmovisión literaria a la vez que se reafirma un lugar de autor que se posiciona en los márgenes.

Luciana Martínez resalta que el uso y la intervención del discurso científico por parte de Levrero «se conecta con el anhelo romántico por reunir mística, ontología, ciencia, estética» (2016, p. 94). A su vez, el uruguayo hace un ejercicio de reciclaje o incluso de coprofagia en el rescate de materiales marginales que reutiliza en función de su poética. Diego Vecchio destaca a propósito el gesto anacrónico que implica la escritura del *Manual* en tiempos en los que la disputa simbólica en el campo de las ciencias del inconsciente es dominada por el psicoanálisis: «El objeto de la parapsicología sería residual, construido a partir de los restos inasimilables por las otras ciencias» (2016a, p. 99). En el marco de un proyecto construido a través de residuos, el carácter particularmente «inclasificable» del *Manual* remarca su dimensión programática. Por un lado, el libro da cuenta de su cosmovisión de la escritura como un dispositivo terapéutico que habilita una instancia de trance hipnótico y la irrupción de una forma de vida alternativa. Por el otro, delimita las condiciones de posibilidad de la lectura de su obra, ya que se explicita su noción a modo de una comunicación entre almas. Para Levrero, el pacto de lectura deviene en un pacto espiritual (Corbellini, 2018) estableciendo un vínculo asimilable a la intensidad de un encuentro sexual (Núñez, 2016) que posibilita el (re)conocimiento de una realidad ampliada, lo que, en sus términos, implica, también, un contacto con lo trascendente.

En este trabajo proponemos una lectura crítica del *Manual de parapsicología* como un arte poética levreriana y eje de la trilogía esotérica, integrada, además, por *Fauna* y *El alma de Gardel*. La inclusión del *Manual* dentro de la obra de Levrero refuerza su lugar de autor (ex)céntrico a la vez que le permite explicitar su cosmovisión literaria. El uruguayo es un escritor prolífico que publica una vasta y variada cantidad de libros, que en gran parte son segmentados en tríadas por la crítica (De Rosso, 2013; Libertella, 2019): la trilogía involuntaria, la policial, la experimental y la luminosa. La delimitación de una trilogía esotérica no ha sido tan atendida debido a las dificultades para abordar un texto como el *Manual*. Sin embargo, entendemos que en esta tríada se concentra su proyecto escriturario y resulta indispensable para el análisis del conjunto de su obra. En este sentido, Ezequiel de Rosso (2013) destaca que solo las series a las que denomina policial y esotérica se mantienen en distintos momentos de su trayectoria. Nuestra hipótesis plantea que estos textos disímiles y alejados en el tiempo –el rioplatense escribe desde 1966 hasta 2004– pueden ser reunidos de manera coherente bajo el halo de su fantasma de autor que se configura como un «maestro-sacerdote-médico» (Rivadeneira, 2020a). La publicación del *Manual* es clave para la construcción de esta figura. El texto funciona a modo de un arte poética que permite delinear este espectro que organiza esta constelación de libros alrededor de una cosmovisión común: la literatura como instancia de trance hipnótico. La escritura

en Levrero es un dispositivo terapéutico que habilita la emergencia de un *espacio libre* que permite otra forma de vida alejada de la alienación cotidiana. En la trilogía esotérica encontramos la explicitación programática de esta poética solapada por la envoltura de un texto de divulgación (el *Manual*) y la transposición ficcional de estas tesis en relatos que asumen la forma de una terapia en clave policial (*Fauna*) y de una comunicación entre almas de alcance extraterrestre (*El alma de Gardel*).

El *Manual de parapsicología*

Figura 2. Cubierta de *Manual de parapsicología* (Levrero, 2010)

El *Manual de parapsicología* se publica en 1979 y el uruguayo decide firmarlo con su heterónimo literario, Mario Levrero. Sin embargo, como parte de su política del equívoco, presenta el libro a modo de un texto de divulgación científica que realiza por encargo del profesor Miguel Torri, representante en Uruguay del Centro Latino Americano de Parapsicología. Resaltamos que no es menor la elección de esta máscara para un escritor que a lo largo de su trayectoria da cuenta de una gran conciencia del funcionamiento de la figura de autor como un artefacto cultural (Rivadeneira, 2020a). En esta operación descarta el uso de Jorge Varlotta, nombre con el que presenta a su yo cotidiano y firma parte de su obra periodística, los guiones de historietas o las letras para canciones. Tampoco utiliza algunos de los tantos heterónimos con los que publica textos humorísticos como Tía Encarnación, Alvar Tot, Lavalleja Bartleby, Ange de la Branche, Sofanor Rigby, entre otros. Desde su primera edición dentro de las colecciones de libros de la revista argentina de ciencia ficción *El péndulo* hasta las más recientes de Irrupciones y Criatura, el *Manual* se sigue publicando en compilaciones literarias e incluyéndose en la obra de Levrero. Lo hace, eso sí, desde una zona de borde (Gerbaudo, 2021) que provoca ciertas vacilaciones en la crítica y, sobre todo, en grandes empresas como Random House a la hora de su comercialización. Sostenemos que, a pesar de esa ubicación periférica, el texto es un arte poética que ilumina todo el proyecto levreriano, como si desde el margen se pudiera aprehender mejor la totalidad.

Diego Vecchio (2016b) postula que los múltiples heterónimos que utiliza el uruguayo le permiten desplegar sus diferentes facetas creativas. Asimismo, esta emergencia de distintos semblantes está asociada a una de las nociones del *Manual*: la prosopopesis. Este concepto refiere al fenómeno de la

irrupción de una personalidad en un sujeto en estado sonambúlico. En el apartado donde Levrero define la prosopopeya la vincula con la literatura fantástica:

> Esta especie de literatura fantástica que acompaña a la afloración de la personalidad disgregada, se presenta en distintos grados de complejidad, desde la invención de pequeños detalles anecdóticos, falsamente biográficos, hasta biografías completas que nada tienen que ver con la vida real del sujeto (Levrero, 2010, p. 23).

Esta relación con la figura literaria del doble, ubicada en la matriz de géneros que atraviesan su obra como el fantástico y el policial, es evidente. De hecho, Levrero acude explícitamente a dicha categoría para resolver el enigma de su novela *Fauna.* Afirmamos, también, que la operación escrituraria fundacional de fragmentar la firma de Jorge Mario Varlotta Levrero en dos se sustenta en la noción de prosopopesis y es clave en la conformación de su poética. Para el uruguayo Mario Levrero, el escritor, es un efecto de la escritura que tiene como condición de posibilidad la existencia del sujeto alienado, Jorge Varlotta, su yo cotidiano, que sobrevive o subsiste en el marco de las presiones de la vida social.

El *Manual* se organiza en tres partes de acuerdo con las diferentes taxonomías de los fenómenos que abarca la disciplina. Además, incorpora tres apéndices, un prólogo y una advertencia que funciona a modo de un instructivo en el que se destaca que, para facilitar la tarea al lector, cada tanto se incluyen unas alertas «invitando a suspender la lectura y cambiar de actividad» (Levrero, 2010, p. 13). Esta particular interacción con el lector fractura la aspiración cientificista del texto y lo asemeja a prácticas de las vanguardias. Junto a su afán clasificatorio, el libro se construye a partir de la delimitación conceptual y el desarrollo de definiciones a la manera de un diccionario especializado.

En la versión levreriana de la disciplina todo fenómeno parapsicológico se produce por medio de una *psicorragia:*

> Palabra cuyo sentido puede deducirse por analogía con *hemorragia*. En esta última hay una *disociación de los tejidos* que permite la afluencia de la sangre fuera de su curso normal. En la psicorragia hay una *disociación* psíquica que permite la liberación de fuerzas inconscientes (Levrero, 2010, p. 25).

Estos fenómenos se producen cuando existe un estado de *trance* en el sujeto, entendiéndolo como un grado de abolición de la conciencia volitiva presente en el sueño, la sugestión o la hipnosis. Asimismo, Levrero destaca que: «El estado de trance y la eventual psicorragia pueden ser provocados, incluso autoinducidos, por medio de técnicas *muy peligrosas* que en Parapsicología se agrupan bajo el nombre de *mancias*» (2010, p. 25). Esta idea, que delimita un mecanismo capaz de inducir la afloración voluntaria del inconsciente, es fundamental en su poética: para el rioplatense la escritura es un dispositivo terapéutico o mancia que habilita la emergencia de un otro, el escritor, que habita en ese *espacio libre.* Levrero define a las *mancias* como «el rito –práctico o simplemente mental– que da al sujeto una sensación de seguridad que le permite entrar por sí mismo en un estado ya sea leve o profundo de trance hipnótico» (2010, p. 25).

La noción de inconsciente que desarrolla el *Manual* «no es fácil ni parece por ahora posible» (Levrero, 2010, p. 18) de definir. Esta característica inaprensible del concepto organizador de la parapsicología que describe Levrero es coherente con su concepción mística (Martínez, 2013, 2016) y lo lleva a delimitar objeto y disciplina tautológicamente: el Inconsciente, con mayúscula y como sustantivo, es la causa habitual de los fenómenos parapsicológicos y la parapsicología la ciencia que los estudia. Este rasgo guarda relación con la idea de escritura del uruguayo en la que deseo y realización aparecen entremezclados o, como resalta Álvaro Fernández Bravo, «desdiferenciados» (2016, p. 21). En su poética el Inconsciente se persigue mediante el dispositivo o mancia que se articula al momento de escribir y, de manera recursiva, se realiza en ese mismo movimiento.

Levrero distingue este Inconsciente con mayúscula de uno con minúscula y como adjetivo que refiere a las «facultades y fenómenos que no dependen de la conciencia» (2010, p. 18) y del subconsciente entendido como los procesos inconscientes que podemos hacer conscientes en forma más o menos voluntaria. Como destaca Vecchio (2016a), el uruguayo se aleja de la concepción freudiana

y hegemónica formulando un inconsciente clase b que construye a partir de la parapsicología, sus lecturas de Jung y restos del imaginario místico. Al respecto, leemos en el *Manual*: «Jung advierte la "consciencia" de "lo inconsciente", y muchas veces prefiere el término *alma*, sin su significación religiosa, para referirse a este "sujeto" que protagoniza la vida llamada inconsciente» (Levrero, 2010, p. 18).

Los trabajos de Martínez (2010, 2013) son fundamentales para el abordaje de la presencia del discurso científico en la obra levreriana. La crítica (2016) destaca otro concepto del *Manual*, la telergía como una noción pertinente para analizar la escritura temprana del uruguayo proclive a la proliferación de dobles. Dicha categoría delimita la relación de ciertos fenómenos extranormales de efectos físicos con la energía fisiológica humana. Describe la capacidad de un sujeto dotado en trance de producir una manifestación del inconsciente a través de la cual provoca en el mundo físico aparentes objetos o personas, espectros que se materializan y simulan autonomía mediante la voluntad o inteligencia inconsciente, que denomina psicobulia o, más específicamente en este caso, telebulia. En las aproximaciones al concepto en el *Manual,* el uruguayo destaca las propiedades curativas a las que se lo asocia y su vínculo con la idea de *fuerza*. Esta fuerza tendría cierta consistencia física y produce «efectos que pueden ser comparados a los de la electricidad y los imanes» (Levrero, 2010):

> La telergía está compuesta por fuerzas complejas, que varían según las circunstancias, produciendo distintos efectos y que se trata de las mismas fuerzas que actúan en el interior del organismo humano; además responden al concepto actual de la transformación de la energía física, que como hemos dicho es una sola y adquiere distintos nombres de acuerdo con la acción que realiza (p. 47).

Martínez (2016) asocia los textos tempranos de Levrero, oníricos y poblados de arquetipos, con la noción de telergía y los contrapone a la escritura como mancia que, de manera lúcida, supo identificar en relación con la etapa final de su trayectoria. Desde nuestra perspectiva, entendemos que el uruguayo configura toda su obra a modo de un dispositivo terapéutico o mancia y en el caso de los relatos diarios de la llamada trilogía luminosa solo explicita dicho proyecto (im)posible. Frente al fracaso por retornar a un modo de escribir perdido, exhuma al yo que enuncia para, en esa operación, (re)construirse y rastrear las huellas del Espíritu que asume la forma de un pájaro del que solo quedan restos (Echeverría, 2008).

En distintas entrevistas Levrero destaca el libro *Psicoanálisis del arte*, de Charles Baudouin. De este retoma la idea de que el arte es hipnosis. En una de estas intervenciones resalta a propósito:

> Lo que se transmite no es la información, sino un contenido que está disimulado y que se te mete a través de un estado de trance. Para mí, hay un hecho artístico cuando hay hipnosis, encantamiento. Por eso estoy en contra de los críticos que desarman los textos, buscan técnicas, explican racionalmente determinados fragmentos. Eso pone distancia, como los prólogos, que hacen que se lea buscando lo que dice en él. Creo que la comunicación directa con el autor, el alma a alma, está en la forma, en el estilo, en la estructura del relato (Gandolfo, 2013, p. 196).

En el *Manual* desarrolla la sentencia de que el arte es hipnosis, pero de manera lateral y disimulada, mediante esta poética y política del equívoco que constituye su rareza. A propósito, destaca a los artistas como sujetos que tienen hiperestesia o exaltación de la sensibilidad:

> Del mismo modo que ciertas mariposas macho son atraídas por la hembra en celo desde muchos kilómetros de distancia, o que un perro entrenado para la caza muestra una sensibilidad olfativa extraordinaria, también un artista suele advertir matices (de color, sonido, etc.) completamente indiferentes para otras personas (Levrero, 2010, p. 19).

De este modo, a lo largo de un libro que adopta la forma de un manual de divulgación, Levrero despliega las condiciones de posibilidad de su propuesta estética. En un apartado, por ejemplo, se refiere al talento inconsciente: «Son muy abundantes los casos conocidos de descubrimientos, invenciones y obras de arte ideados, resueltos, completados o aun realizados totalmente durante el sueño, incluso en estado de sonambulismo espontáneo» (2010, p. 20). En otro segmento, que nos remite

a los ejercicios caligráficos de *El discurso vacío*, se detiene en la psicografía y destaca que: «Se obtiene con cierta facilidad (y siempre con riesgo), entrenándose en independizar la mano que escribe» (2010, p. 40). Estos fragmentos dan cuenta de cómo en el *Manual* Levrero desarrolla su concepción particular respecto a la literatura y el arte, remarcando incluso los medios o técnicas que emplea en la construcción de sus textos: onirismo, trance, disociación del sujeto que escribe con el yo consciente.

No obstante, en el «riesgo» que refiere entre paréntesis en relación con la psicografía se concentra la concepción de la escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Levrero destaca a lo largo del *Manual* el uso de mancias con fines terapéuticos, pero remarca el riesgo que existe en toda forma de manipulación del inconsciente, por lo que debe realizarse «por personas debidamente autorizadas, y siempre bajo la responsabilidad del médico o del psicólogo» (Levrero, 2010, p. 27). Hasta incorpora como uno de los apéndices del libro un apartado titulado «Nociones de psico-higiene» en el que aborda, a partir de consejos, la búsqueda del equilibrio y la armonía psíquica y física. Vuelve a desalentar, entonces, la inducción indebida al trance hipnótico. Sin embargo, dentro del mismo apéndice con las advertencias, señala una condición de excepción respecto al artista en la que explicita una postura estética y ética que hace referencia a su propia relación con la literatura:

> El artista genial, el filósofo o el santo, lo son porque han logrado estimular su Inconsciente; pero lo han hecho por medio de «mancias» apropiadas, técnicas de inducción al trance ligadas a una visión elevada de la realidad y a grandes aspiraciones espirituales. Pagan, también, un precio en salud porque se trata de la ruptura de un equilibrio; sin embargo, la humanidad tiene derecho a pensar que ese precio vale la pena (Levrero, 2010, p. 84).

El artista es un sujeto dotado, en los términos levrerianos. Esta particularidad, empero, no es del todo privilegiada: de hecho, resalta que esta capacidad de evidenciar o producir fenómenos parapsicológicos no está condicionada por el sexo o la inteligencia, aunque es más frecuente entre «los sonámbulos, histéricos, psicóticos y retardados mentales» (Levrero, 2010, p. 24). Además, implica un riesgo. El deterioro del yo consciente y cotidiano, en este caso Jorge Varlotta, es el precio que se debe pagar para la emergencia del fantasma de Mario Levrero como efecto de esa mancia que es la escritura convertida en dispositivo terapéutico y forma de vida. Una apuesta riesgosa que es estética, pero también ética y política, pues implica un rechazo a la vida burguesa organizada a partir del trabajo alienante y un arrojarse abismado al Inconsciente o al Espíritu que, en su perspectiva, resultan intercambiables.

Otra trilogía «involuntaria»

Una muestra de la política del equívoco que practica Levrero en la organización de su obra es su conocido descubrimiento de que las tres primeras novelas que escribe conforman una especie de trilogía involuntaria. Luego de su publicación recién logra reconocer que las une el eje arquetípico de la ciudad. De Rosso (2013) distingue, a propósito, otras trilogías que constituyen series en la trayectoria del uruguayo: la experimental compuesta por *Caza de conejos*, *Ya que estamos* y *Desplazamientos*; la policial, por *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, *La banda del ciempiés* y *Dejen todo en mis manos*, y la luminosa, por «Diario de un canalla», *El discurso vacío* y *La novela luminosa*. El crítico, a la vez, destaca una serie esotérica integrada por *Fauna* y *El alma de Gardel* en la que no incluye el *Manual*, entendemos que debido a los problemas que plantea su falta de espesor narrativo por su estructuración mediante los protocolos de un texto de divulgación científica. En su retrato biográfico sobre Levrero, Mauro Libertella (2019) sí señala esta posible trilogía esotérica que implica la incorporación del *Manual* dentro de esa cartografía organizada en tríadas.

De esta manera, la ubicación del *Manual* ilumina distintas zonas de esta política del equívoco. Se trata, entonces, de un arte poética que asume la forma desviada de un texto de divulgación. Igualmente, puede ser leída como el eje de una nueva trilogía involuntaria, la esotérica, serie de textos en donde expone con más claridad su cosmovisión literaria. En este sentido, Núñez resalta, en el prólogo de la última edición, que el libro es una puerta de entrada en la dimensión Levrero:

> De algún modo, este manual no solo sirve para explorar la obra de Levrero con ojos atentos, sino que tiene la facultad de provenir de ese mundo que escapa a la percepción adormecida de la costumbre, como si este texto se hubiese colado por un portal de otra dimensión: la dimensión Levrero (2019, p. 10).

En una escala mayor, toda la trilogía adquiere este carácter de puerta de ingreso en relación con las otras series. De hecho, *Fauna*, que es escrita en 1979, el año de aparición del *Manual*, tiene de epígrafe una cita de Freud que induce una lectura desviada del médico vienés como simpatizante de la parapsicología: «Si volviera a vivir, me dedicaría a la investigación parapsicológica y no al psicoanálisis» (2012a, p. 11). Vecchio señala con justeza que esta frase, amputada y tergiversada de Freud, no implica una torsión falsa, sino que nos desplaza a esa otra dimensión levreriana: «La parapsicología podría ser definida como el reverso del psicoanálisis, la ciencia del ectoplasma de Freud. O bien, un psicoanálisis de otro planeta, un psicoanálisis de un mundo paralelo al nuestro, la ciencia del inconsciente espectral» (2020, p. 224).

Fauna narra un caso de terapia parapsicológica que se estructura a modo de una investigación detectivesca. Es decir, concentra las dos series que De Rosso (2013) señala como las que más perduran en la trayectoria del uruguayo: la esotérica y la policial. A su vez, coincidimos con el crítico cuando la coloca entre los libros donde predomina lo esotérico, ya que la proliferación de dobles y los enigmas que presenta la novela se resuelven recurriendo a conceptos del *Manual*, más precisamente, la prosopopesis. En *Fauna* los personajes femeninos, configurados como ánimas junguianas tan recurrentes en su narrativa (Corbellini, 1996), se componen a partir de esta noción. El ánima, esa especie de monstruo bifronte que implica la salvación y la perdición y reúne la imagen de la madre y de la prostituta, en este caso adquiere la silueta aparente de dos hermanas: Flora, aniñada y retraída, y Fauna, de desbordante sexualidad. El protagonista, un escritor que trabaja en un quiosco, recibe la inesperada visita de la última, quien le pide que inicie una terapia con su hermana, ya que sabe que tiene conocimientos de parapsicología, pues ha escrito artículos periodísticos sobre la disciplina.

Figura 3. Cubierta de *Fauna / Desplazamientos* (Levrero, 2012a)

En la novela se plantean, entonces, distintas matrices de la poética de Levrero. Por un lado, una economía política de la práctica literaria que se detiene en la materialidad del oficio, en el hecho, por ejemplo, de tener que trabajar de otra cosa, como reverso de la potencialidad de la escritura, esa máquina antropofágica que se puede apropiar de distintas disciplinas o sujetos, la parapsicología en este caso o el psicoanálisis y el Freud del epígrafe, y configurar su propio fantasma. Esta dinámica tiene su operación originaria en la creación de Mario Levrero como efecto de escritura y resultado de la existencia, a modo de supervivencia, de Jorge Varlotta. Por otro lado, la escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. El texto está dedicado a terapeutas entre los que menciona –subrayando este papel del arte– a un escritor como Raymond Chandler y humoristas como Laurel y Hardy. *Fauna* es una terapia organizada en clave de investigación policial. Levrero se vale del método de la sospecha del género, que lo asocia al procedimiento del análisis, para desarrollar su cosmovisión poética. Las hermanas, e incluso el malvado Monsieur Victor, resultan ser la misma persona, quien, a partir de la prosopopesis, adquiere estos diferentes rostros. En el camino de este proceso terapéutico el *objeto contundente* con el que el protagonista ataca al villano es la máquina de escribir.

Si *Fauna* introduce la dimensión Levrero a través de la voz de un Freud fantasmal, en *El alma de Gardel* dicha puerta se construye mediante la invocación de un Gardel de otro planeta. El protagonista, otra vez un escritor, es abordado por un desconocido mientras realiza una investigación en una biblioteca. Este sujeto de cabellos blancos le dice que Gardel ha dejado su alma en sus discos: «El alma de Gardel está en el surco de cada disco, un poco del alma quiero decir, son pedazos que fue dejando por la Tierra, y ahora tendría que reunirlos silenciosamente para poder trascenderse» (Levrero, 2012b, p. 17). Aunque el espectro desea elevarse a un plano superior, la admiración de los que lo escuchan tiende a retenerlo en uno inferior. La historia se complejiza cuando el escritor recibe la visita del alma que resulta ser una fuerza extraterrestre:

> Esta alma que se había encarnado una vez en Carlos Gardel no era un alma común, sino una fuerza que había sido dirigida hacia aquí desde una remota galaxia con la misión de conquistar nuestro planeta. Pero las almas no siempre obedecen las órdenes superiores, y ésta no lo había hecho; utilizó su poder especial para transformarse en un ídolo de multitudes, y después de la muerte de su envoltura carnal se quedó cerca de nosotros y de nuestro plano de existencia como una presencia benéfica, protectora (Levrero, 2012b, pp. 20-21).

Así como en *Fauna* se apropia del método del policial para ficcionalizar una terapia, en *El alma de Gardel* Levrero utiliza un motivo de la ciencia ficción para dramatizar su cosmovisión del arte como una comunicación entre almas. La presencia de Gardel ocupa un rol protector y, de hecho, se preocupa por el protagonista, ya que el hombre de pelo blanco, otro extraterrestre, podría hacerle daño. Esta irrupción fantasmática se manifiesta sin ninguna marca de la identidad terráquea del músico, sino que lo hace como un viento en el marco de ese contacto entre almas que deviene en el cuerpo del protagonista flotando en su cuarto.

La silueta de Carlos Gardel funciona en la obra de Levrero como la imagen del artista que transmuta en mito. En la novela *París* lo encontramos cantando en la ciudad homónima construida a modo de una metáfora (Mondragón, 2006; Montoya Juárez, 2013) que condensa los sueños y las pesadillas de la modernidad. El protagonista indigente (Verani, 1996), característico de sus relatos, descubre en ese texto que tiene alas y asiste al asesinato de lo trascendente (Rivadeneira, 2014) simbolizado en un ángel caído. Jorge Olivera (2011) destaca que a este plano mítico lo complementa una naturaleza ucrónica, ya que el narrador mira por televisión la invasión de Hitler a París o va al concierto de Gardel en el teatro Odeón sabiendo que ha sufrido un accidente y se encuentra, además, con un grupo de rock antecediéndolo. En ese espacio que yuxtapone temporalidades la figura del músico nunca es representada, sino que el protagonista se deja llevar por su voz entonando «Rubias de New York» hasta tener la certidumbre de que no se trata de un engaño, sino que el Mago está allí. Esta voz del fantasma del Mago (re)aparece en *Burdeos*, *1972* distorsionada por efecto de la escucha de la pareja del narrador, Antoinette, a quien le molesta su música. Como señala Núñez, se trata de un ejemplo de hiperestesia indirecta, una noción presente en el *Manual* que explica que el vínculo estrecho entre ambos habilita que «no solo para uno se hagan perceptibles las emociones del otro, sino

que se sugestionen mutuamente los estados de ánimo, estableciendo una situación de comunicación extranormal» (2019, p. 8).

Figura 4. Cubierta de *El alma de Gardel* (Levrero, 2012b)

El alma de Gardel aborda esta comunicación extranormal, de otro planeta, entre almas, para pensar, a partir del concepto de hiperestesia, el funcionamiento de la memoria y la percepción. La novela se articula a través de una serie de intensidades que vincula, por corredores espectrales, un objeto –un paraguas, un libro–, un momento lluvioso, el recuerdo de una mujer y otra mujer del presente:

> ¿Habría reencontrado a Julia si no hubiera reencontrado el paraguas rojo en el cajón de la cómoda? Pero este movimiento hacia Julia había comenzado antes, quizá cuando robé aquel paraguas en la Biblioteca, y me puse a pensar en paraguas, y recordé mi colección de paraguas y me puse a buscarla. ¿Por qué no? Hubo toda una actividad psíquica que finalmente me condujo a Julia por un aparente azar, y esa actividad incluía el interés por un libro visto en una vidriera (Levrero, 2012b, pp. 110-111).

Juan José Becerra (2012) plantea que esta serie de encadenamientos mentales conforman una trama sobre la composición del recuerdo, lo que pone en funcionamiento la narración intensiva propia del uruguayo que se contrapone al carácter expansivo del género novela. Para el escritor argentino, Levrero recorta la experiencia vital y la somete a una práctica de laboratorio a través de métodos de aproximación, como el buceo escópico, para obtener una verdad más intensa. Sostenemos que esta estrategia se corresponde con su cosmovisión literaria expresada en el *Manual* y a la delimitación que realiza del artista. La hiperestesia de estos sujetos dotados habilita este detenerse en pequeños recortes de experiencia hasta penetrar en lo invisible a la vista del resto y en asediar un objeto con una profundidad que lo transforma y traza diferentes líneas de asociación. La dimensión Levrero consiste en ingresar a esa percepción de *otro planeta* que ilumina otros matices del universo aparentemente

conocido, por eso no es extraño que se reivindique como un autor realista, un realista de otra galaxia que convierte todo en literatura:

> El destino de toda cosa en el universo, tal vez incluso el universo mismo, sea convertirse en Literatura. Todo hecho que no se pierde de la memoria, se vuelve Historia o Novela, y finalmente la Historia se lee como Novela (2012b, p. 54).

El *Manual*, en particular, a modo de arte poética y esta trilogía esotérica a la que se integra, a pesar de no ser tan abordados por la crítica como otras zonas de su obra, dan cuenta de manera concentrada de esta dimensión Levrero. Manifiestan las condiciones de posibilidad de sus textos, su cosmovisión, estrategias y figuración de autor. En este sentido, Ricardo Romero (2016), cuando intenta aproximarse a una delimitación de lo levreriano, se detiene en que se trata de una ética y estética de la escritura: «Todo se vuelve literatura porque la literatura es esa búsqueda interminable de lo real, porque esa es la única manera de no perdernos en la hostilidad silenciosa de la vida» (p. 116). No es casual que Romero recurra a diversos fragmentos de *El alma de Gardel* para asediar lo levreriano, ese discurrir escriturario que acaba en el propio Levrero, en su fantasma: «Las personas ya no son personas, son como los colores que utiliza el artista. Y el artista soy yo, y el único espectador soy yo, y el espectáculo comienza cuando yo llego» (Levrero, 2012b, p. 99).

La escritura en Levrero se configura como un dispositivo terapéutico y una forma de vida. Un discurrir que busca una experiencia luminosa, el Inconsciente o el Espíritu y, de manera recursiva, se realiza en la misma práctica. En ese recorte se nos presenta un universo otro, donde los objetos son asediados con mayor intensidad. Esta operación habilita la emergencia de un *espacio libre* respecto a la vida alienada de los adultos y su yo cotidiano, Jorge Varlotta, y permite la emergencia del propio Levrero, efecto él mismo de la escritura.

El autor es un muerto

En la «Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero» el uruguayo realiza una operación similar a la que hace en el *Manual*. El texto asume un protocolo escriturario que rompe con lo narrativo, aunque es incluido dentro de un libro de relatos breves, *El portero y el otro*, y puede ser leído como una segunda arte poética:

> Cuando de tanto en tanto caigo en una «crisis literaria», tengo algún sueño en el cual aparece «El Escritor», una figura imponente, una especie de maestro, grande y oscuro, al cual me acerco; no nos hablamos, él simplemente está allí, en una actitud de contemplación o ensimismamiento, y yo me mantengo a una respetuosa distancia, lo observo. No sucede más nada, pero esos sueños tienen una carga tremenda y sé que en ellos resuelvo algo que me permite seguir andando. Bien, en el sueño no se dice de modo explícito, pero al despertar *sé* que ese hombre es Onetti (Levrero, 1992, pp. 181-182).

Este fragmento, en el que vuelve a ciertos núcleos del *Manual*, da cuenta del espesor de la imagen del fantasma a la hora de pensar la tradición literaria: funciona como un peso, una carga inquietante, pero que, al mismo tiempo, es indispensable para seguir «andando». No se parte de una *tabula rasa*, cada escritor se configura en relación con otros, sus contemporáneos y las siluetas del pasado. A su vez, toda literatura nacional construye un espectro primordial, una especie de *pater familias* alrededor del cual giran el resto de las sombras del sistema literario. Bolaño, en su condición de escritor transnacional o, mejor dicho, polinacional, describe en su obra dos escenas similares al sueño levreriano, pero asociadas a las literaturas mexicana y chilena: el primer caso aparece en *Los detectives salvajes*, el encuentro entre Ulises Lima y Octavio Paz en Parque Hundido donde sin decirse nada comienzan a formar figuras y líneas imaginarias entre sus cuerpos; el segundo, en el relato «Carnet de baile», es aún más similar al de Levrero, ya que se trata de una alucinación en la que la figura de Hitler transmuta en la de Pablo Neruda.[1] La poética de un escritor depende, entonces, de la distancia

1 «48. Hubo una época, felizmente ya pasada de mi vida en que veía por el pasillo de mi casa a Adolf Hitler. Hitler no hacía nada más que caminar pasillo arriba y pasillo abajo y cuando pasaba por la puerta abierta de mi dormitorio

y la forma de las líneas imaginarias que traza respecto al fantasma de la tradición, de la posición en la que ubica su propia silueta en el espacio imaginario del campo. Levrero, que en su autoentrevista destaca sus diferencias con la obra de Onetti, lo identifica como el espectro desde dónde dibujar su propia sombra. Señala: «Es uno de los autores que justamente no tienen "encanto", no te hipnotizan o no te permiten caer en trance; Onetti lleva a su propio crítico incorporado» (1992, p. 181). Como en un juego de espejos, legitima su postura estética casi por la negativa en relación con el modelo: frente a la literatura sin encanto, la literatura como trance hipnótico; frente al realismo crítico, el libertinaje imaginativo.[2]

La recurrencia a figuras espectrales situadas en la frontera entre presencia-ausencia a lo largo de la historia literaria, desde los clásicos grecolatinos, pasando por Shakespeare, hasta la literatura contemporánea, expresa mucho más que un tópico. Se trata de un método reflexivo sobre la práctica de escritura, sobre el funcionamiento del dispositivo. La literatura organiza toda una teatralidad, una puesta en escena alrededor de un muerto, de algo que está y no está, que asedia. Todo autor es un muerto, el fantasma de un nombre, señala Jorge Monteleone (2016) a partir de Agamben, el eco de una voz que nos llega traducida.

El libro *Lo que dicen las mesas parlantes*[3] contiene las «conversaciones» que pudieron entablar Victor Hugo, su familia y amigos más cercanos con espíritus célebres, como los de Galileo, Jesucristo o Shakespeare. Las sesiones tuvieron lugar entre 1854 y 1855 durante el exilio del escritor francés en la isla de Jersey por razones políticas. El texto es casi un manual acerca de los mecanismos literarios: implica una apropiación de la oralidad; una oralidad muchas veces traducida, del más allá al médium –en general el hijo de Victor Hugo, Charles–, del médium a la escritura del autor francés; un diálogo con la tradición –Shakespeare llega a dictar un drama desde el más allá– y una conversación con La Muerte. No es un dato menor que, dentro de los espectros con los que toman contacto, es con este último con el que tienen un mayor intercambio y por el que Victor Hugo, en particular, demuestra más interés. La Muerte hasta le dicta una especie de poética sobre la escritura a lo largo de varias sesiones. Leemos en uno de los fragmentos de esas transcripciones: «Todo gran espíritu hace dos obras en su vida: la obra del vivo y la obra del fantasma» (Monteleone, 2016, p. 59).

Una de las consignas del taller literario de Levrero consiste en anotar, lo más fidedignamente posible y sin pretensión literaria, el relato de un sueño y, en una segunda etapa, sobre la base de ese texto crear uno nuevo borrando los indicios de su origen onírico. En el «Diario de la beca» el uruguayo se detiene en el caso de una alumna que no logra resolver de manera satisfactoria el ejercicio, pero de la que le interesa destacar el contenido narrado: pasa por un cementerio, entra en una casa, ve ciertas cosas y decide volver a la suya; allí nota que sus familiares están hablando mal de ella y que le han desarreglado la biblioteca, por lo que se indigna. Cuando los increpa nadie le responde, todos la ignoran y al final desaparece. Señala Levrero:

> Le hice notar lo obvio, que en ese sueño ella estaba muerta, era un fantasma. No se había dado cuenta; en su momento, ni siquiera su terapeuta le había interpretado el sueño de este modo. Le expliqué a mi alumna la coincidencia con el sueño que yo había recordado y anotado hoy, el de mi velorio, y le propuse que el relato lo transformara en un cuento de fantasmas, contado por el fantasma (2009, p. 63).

Concebir el relato como un cuento de fantasmas donde el narrador es un espectro es la forma más genuina de contar, porque, en definitiva, la práctica de la escritura no es otra cosa que un dispositivo, como las mesas parlantes de Victor Hugo, que procura (re)construir ecos de voces perdidas en algún lugar de la memoria, el Inconsciente, los sueños o el más allá. Los *flippers*, las computadoras, los ejercicios caligráficos

---

ni siquiera me miraba (…) 49. Quince días después Hitler se esfumó y yo pensé que el siguiente en aparecer sería Stalin. Pero Stalin no apareció. 50. Fue Neruda el que se instaló en mi pasillo» (Bolaño, 2010, p. 405).

2 Además, si en Onetti el creador, configurado en personajes como Brausen o Linacero, es un dios en miniatura y con minúsculas que inventa grietas dentro de la miseria gris de la ciudad, en Levrero es un instrumento que escribe en procura de un acontecimiento siempre (por)venir.

3 La publicación, en 2016, por WunderKammer es la primera traducción al español del libro y forma parte de una colección cuyo segundo texto es, significativamente, *Los raros*, de Rubén Darío.

de *El discurso vacío* o la imagen recurrente con el papel de calidad de *La novela luminosa* son metáforas de esta máquina que sutura cuerpo y sombra.

Lo levreriano consiste en asediar cualquier recorte de la experiencia con la intensidad y la autenticidad de este mecanismo que muchas veces tiene poco que ver con la consagración literaria. El uruguayo configura su politicidad al valerse de los restos de disciplinas marginadas como la parapsicología y las teorías de Jung. Compone un Inconsciente «clase b» (Vecchio, 2016a) que escribe con mayúscula y es intercambiable con Espíritu o Yo interior/verdadero para dar cuenta de hacia dónde se dirige esta maquinaria de escritura. Se trata de una posición estética y ética que lo coloca en un lugar (ex)céntrico, «fuera de lugar», que articula mediante los aparentes equívocos y el uso de material residual. En este sentido, no es un hecho menor la firma como Mario Levrero del *Manual de parapsicología*, que funciona a modo de un arte poética dentro de su obra. Un libro que a partir de los protocolos de un texto de divulgación explicita métodos, taxonomías y prácticas que presentan su cosmovisión estética. La incursión de manera lateral en géneros en su momento poco valorados por la crítica como el policial, el folletín o la ciencia ficción expresa una operatoria similar, una voluntad de situarse en la periferia de la periferia. De esta manera, los otros dos textos de la trilogía esotérica se construyen retomando estos elementos: *Fauna*, la ficción de una terapia parapsicológica estructurada de igual forma que un relato policial, y *El alma de Gardel*, una exploración en la percepción y el recuerdo a través de la asociación por hiperestesia en el marco de una invasión extraterrestre.

El programa de las vanguardias históricas de fusión vida y obra es acotado por Levrero, que piensa la literatura como una instancia terapéutica individual. El escritor o artista asume un rol fronterizo con el médico o el sacerdote al entender la escritura como mancia o dispositivo. El costo que debe pagar es alto, las incursiones en la interioridad o el Inconsciente en el momento del trance se hacen en desmedro de un yo cotidiano desgajado, con escasa voluntad. El uruguayo expone esta fractura en su propio nombre: Mario Levrero es una incisión escrituraria de Jorge Mario Varlotta Levrero, una cicatriz en la firma remarca la prosopopesis, el desdoblarse en detrimento de un Jorge Varlotta que sobrevive como puede. En el marco de las lógicas burguesas que organizan la vida social a partir del trabajo, el yo cotidiano rehúye de los horarios y obligaciones de un empleo formal y, aunque fracase en su intento de encontrar el ocio absoluto como condición ideal, en ese gesto, en esa derrota, habilita la posibilidad de la irrupción de Levrero al poner en funcionamiento la máquina de escritura.

Referencias bibliográficas

Achugar, H. (2010). ¿*Comme il faut*? Sobre lo raro y sus múltiples puertas. *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, 17-28. Recuperado de http://journals.openedition.org/lirico/376

Antelo, R. (2015). *Archifilologías Latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.

Becerra, J. (2012). La memoria infiel. *Cuadernos LIRICO*, 7. Recuperado de http://journals.openedition.org/lirico/752; DOI: https://doi.org/10.4000/lirico.752

Benítez Pezzolano, H. (2016). Presentación. Raros y fantásticos uruguayos: tres casos, tres perspectivas. *Revista Landa 4*(2), 166-170. Recuperado de https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%C3%93N%20Hebert%20Ben%C3%ADtez%20Pezzolano%20-%20Presentracion%2020161%20(2).pdf

Benítez Pezzolano, H. (2020). Ángel Rama y los raros: ascenso y desvanecimiento de una categoría. *Telar*, 25, 27-48. Recuperado de http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/493/507

Blixen, C. (2010). Variaciones sobre lo raro. *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, 55-72. Recuperado de https://journals.openedition.org/lirico/394

Bolaño, R. (2010). Carnet de baile. En *Cuentos* (pp. 398-406). Buenos Aires: Anagrama.

Corbellini, H. (1996). Las traiciones del soñante. *Nuevo Texto Crítico,* 16/17, 19-34.

Corbellini, H. (2018). *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Montevideo: Paréntesis.

De Rosso, E. (2013). Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero. En E. de Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 141-163). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

De Rosso, E. (2016). Una profesión sin nombre: límites del género policial en *Fauna*. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 195-202). Buenos Aires: Eduntref.

Echeverría, I. (2008). Levrero y los pájaros. En P. Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero* (pp. 93-102). Montevideo: Trilce.

Escanlar, G. y Muñoz, C. (1988). Levrero o de los modos del hipnotismo. *Cuadernos de Marcha* (33), Año IV, 51.

Fernández Bravo, Á. (2016). El oficio de escribir: consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 17-28). Buenos Aires: Eduntref.

Gandolfo, E. (Comp.) (2013). *Un silencio menos: conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.

Gerbaudo, A. (2021). *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.

Hugo, V. (2016). *Lo que dicen las mesas parlantes: conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*. Girona: WunderKammer.

Levrero, M. (1992). Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero. En *El portero y el otro* (pp. 169-187). Montevideo: Arca.

Levrero, M. (2009). *La novela luminosa.* Barcelona: Debolsillo.

Levrero, M. (2010). *Manual de parapsicología*. Montevideo: Irrupciones.

Levrero, M. (2012a). *Fauna / Desplazamientos*. Buenos Aires: Mondadori.

Levrero, M. (2012b). *El alma de Gardel*. Buenos Aires: Mondadori.

Libertella, M. (2019). *Un hombre entre paréntesis: retrato de Mario Levrero*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Martínez, L. (2010). Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance. En A. Giordano (Comp.), *Cuadernos del Seminario I*: *Los límites de la literatura* (pp. 33-58). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR.

Martínez, L. (2013). Mario Levrero, la ciencia y la literatura. En E. de Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 165-190). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Martínez, L. (2016). Una distancia óptima: mística, parapsicología y termodinámica en Levrero. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 81-96). Buenos Aires: Eduntref.

Mondragón, J. C. (2006). París: Ciudad-metáfora en la obra de Mario Levrero. «Dossier Mario Levrero». *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, 10, 105-114.

Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre: poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.

Montoya Juárez, J. (2013). *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.

Núñez, M. (2016). La biblioteca errante: escenas de lectura en *La novela luminosa* de Mario Levrero. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 11-12, 257-273.

Núñez, M. (2019). La dimensión Levrero. En M. Levrero, *Manual de parapsicología* (pp. 5-10). Montevideo: Criatura.

Olivera, J. (2011). Dos versiones del exilio en París: Mario Levrero y Carlos Gardel. *Revista de Filología Románica*, VII, 331-338.

Rama, Á. (1972). El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya. En *La generación crítica (1939-1969)* (pp. 220-245) Montevideo: Arca.

Rivadeneira, B. (2014). *París* como escenario del crimen. En G. Franco, M. González y P. Núñez (Comp.), *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero* (pp. 28-43). Montevideo: Rebeca Linke.

Rivadeneira, B. (2020a). La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero. *Orbis Tertius*, *25*(32), 110.

Rivadeneira, B. (2020b). Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de «la generación de 1969» al «estremecimiento vacío» en la narrativa uruguaya de la posdictadura. *Telar*, 25, 69-94.

Romero, R. (2016). Aproximaciones a Levrero. Lo levreriano. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero:*

intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura (pp. 113-118). Buenos Aires: Eduntref.

Vecchio, D. (2016a). El *Manual de parapsicología*. Los inconscientes categoría B. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 97-110). Buenos Aires: Eduntref.

Vecchio, D. (2016b). Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero. *Cuadernos LIRICO,* 14, Recuperado de https://journals.openedition.org/lirico/2301

Vecchio, D. (2020). *Fauna/Desplazamientos*: un díptico espectral. En J. L. Nogales Baena (Coord.), *Mario Levrero: i(nte)rrupciones críticas* (pp. 223-236). Editorial de la Universidad de Sevilla.

Verani, H. (1996). Aperturas sobre el extrañamiento. *Nuevo Texto Crítico,* 16/17, 45-58.

Perspectiva crítica sobre os paradoxos de civilização e barbárie em «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», de Eduardo Galeano

Maria Eduarda Pedrozo dos Santos Vieira
Universidad Federal de Pernambuco

Resumo

A discussão levantada nesta análise tem como finalidade apresentar a crítica feita por Galeano à ideia de civilização e barbárie a partir do conto «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», presente em seu livro *Las palabras andantes* (1993). A investigação está direcionada à compreensão que se pôs sobre este lado da América acerca do conceito de civilização e barbárie, inicialmente trazido por Sarmiento (1874). Também nos ancoramos nas apresentações feitas por Pereira (2007), Jahn (2013) e Ramiro (2019), que levantam alguns desdobramentos acerca da temática. A observação da sociedade retratada na obra ressalta questões como a eugenia que, segundo Maciel (1999) e Teixeira e Silva (2017) foi utilizada como justificativa para uma política social de seletividade nos países subdesenvolvidos. A obra em questão é de extrema importância para os estudos de diversas áreas e, embora escrita na década de 1990, ainda apresenta pouca repercussão no campo acadêmico. Logo, chamar a atenção para a sua relevância é imprescindível, pois ela é um objeto de investigações de mundo introduzidas neste lado do continente que podem influenciar o modo como enxergamos nós mesmos e nossa cultura.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária - civilização e barbárie - eugenia - Eduardo Galeano - literatura latino-americana.

Perspectiva crítica sobre las paradojas de civilización y barbarie en «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», de Eduardo Galeano

Resumen

La discusión que se aborda en este análisis tiene por finalidad presentar la crítica hecha por Galeano a la idea de civilización y barbarie a partir del cuento «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», presente en su libro *Las palabras andantes* (1993). La investigación está dirigida a la comprensión que se efectuó, en este lado de América, del concepto de civilización y barbarie inicialmente plasmado por Sarmiento (1874). También nos anclamos en las presentaciones hechas por Pereira (2007), Jahn (2013) y Ramiro (2019), que levantan algunos despliegues acerca de la temática. La observación de la sociedad retratada en la obra resalta cuestiones como la eugenesia que, según Maciel (1999) y Teixeira y Silva (2017), fue utilizada como justificativa para una política social de selectividad en los países subdesarrollados. La obra en cuestión es importante para los estudios de diversas áreas y, aunque escrita en la década de 1990, aún presenta poca repercusión en el campo académico. Llamar la atención sobre su relevancia es imprescindible, pues ella es un objeto de investigaciones de mundo introducidas en este lado del continente que pueden

influir el modo de cómo nos concebimos a nosotros mismos y a nuestra cultura.
PALABRAS CLAVE: crítica literaria - civilización y barbarie - eugenesia - Eduardo Galeano - literatura latinoamericana.

Critical perspective on the paradoxes of civilization and barbarism in «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido» by Eduardo Galeano

Abstract

The purpose of this study is to present Galeano's critique of the idea of civilization and barbarism based on the story «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», which is present in his *Las palabras andantes* (1993). This research aims at understanding the concept of civilization and barbarism originally conceived by Sarmiento (1874). Additionally, the analysis was also based on the works of Pereira (2007), Jahn (2013), and Ramiro (2019), authors who significantly contributed to the discussion of the aforementioned issue. It can be concluded that the society portrayed in the story deals with issues such as eugenics which, according to Maciel (1999), Teixeira and Silva (2017), served as a means to justify a social policy based on selectivity in underdeveloped countries. The above-mentioned publication is extremely important for a wide range of fields of study, and despite having been written in the decade of 1990, it is still given little attention in academia. It is thus crucial to draw attention to it, for it is an object of research that is relevant for our continent and can influence how we see both ourselves and our cultures.
KEYWORDS: literary criticism - civilization and barbarism - eugenics - Eduardo Galeano - Latin American literature.

Palavras iniciais

A escrita de Eduardo Galeano no livro *Las palabras andantes* (1993) traz forte regionalismo por tratar sobre a cultura popular através de crendices e causos.[1] A maioria dos contos do livro trazem em suas temáticas pontos que vão desde o romance até narrativas históricas com teor popular. Tais características nos lembram um estilo literário proveniente da literatura de cordel que é:

> Uma poesia folclórica e popular com raízes no Nordeste do Brasil. Consiste, basicamente, em longos poemas narrativos chamados «romance» ou «histórias», impressos em folhetins ou panfletos de 32 ou, raramente, 64 páginas, que falavam de amores, sofrimento ou aventuras, num discurso heroico de ficção (Curran, 2003, p. 17).

Outro ponto de ligação entre a obra em tela e o cordel é a presença das xilogravuras que não apenas dialogam com a obra, mas que complementam a narrativa. Tais imagens que se apresentam na obra de Galeano também aparecem nas capas de cordel, retratando sempre figuras como «monstros, diabos, demônios, dragões, touros misteriosos, serpente de várias cabeças, bois, aves, enfim, animais diversos, vaqueiros, santos e assassinos, cantadores, cangaceiros» (Diziolli, 2009, p. 55). Ou

1 O gênero discursivo causo em suas peculiaridades aproxima-se do gênero conto popular. Ambos fazem parte da cultura popular brasileira, constituindo-se em resultado, meio e forma de uma dinâmica social. Sendo um gênero narrativo oral como o conto popular, o causo não deve ser confundido com ele, pois tem características próprias que podem ser identificadas na própria comparação entre dois gêneros (Batista, 2007, p. 97).

seja, imagens que levavam o leitor a compreender melhor o escrito, como sendo extensões do próprio texto ou mesmo, um texto em imagem. A caráter de exemplo, trazemos a seguinte xilogravura:

Figura 1. *Las palabras andantes* (1993). Xilogravura do J. Borges.

Percebe-se que as xilogravuras do brasileiro J. Borges (artista pernambucano responsável por todas as imagens presentes na obra) são «uma forma de expressão e um ofício que precisa ser mantido, porque subvertem a tradição, avançam na sintonia com nosso tempo e dão ou tentam dar conta das perplexidades, crenças e anseios de nós que vivemos este tempo» (Carvalho, 1995, p. 157). Baseados nas concepções citadas, e tendo em vista que uma das propostas de Galeano com essa obra foi subverter os paradigmas elitistas aplicados à literatura –paradigmas estes que rotulam obras de arte a partir de grandes histórias com rebuscada linguagem–, podemos entender que a linguagem sutil, porém poética, com textos curtos e que se complementam com imagens é em sua totalidade um verdadeiro afronte aos costumes da elite literária. Nesse sentido, uma obra como *Las palabras andantes* associada ao cordel corrobora a crítica às literaturas elitistas. Ora, o que seriam as xilogravuras senão palavras que andam, pois:

> Estas leituras partilhadas têm suas raízes (…) retomadas num contexto de forte oralidade, onde muitas vezes o texto era dito de cor. Não é o que evidenciam os xilos que recorrem todas ao impresso como desencadeador do processo de transmissão dos saberes (Carvalho, 2011, p. 70).

Esses desenhos não apenas configuram as imagens que falam, como também contemplam uma outra crítica que Galeano faz, que é a quebra de estereótipos entre o popular e o erudito. Até porque, a xilogravura nada mais é que cultura popular em seu estado mais primo. Sendo assim, encontramos uma mistura de popular com o erudito demonstrado nos textos de Galeano, o famoso autor mundialmente conhecido por *Las venas abiertas de América Latina*, misturando-se com a matéria-prima popular.

Percebemos, logo no início da obra, que Galeano fala da importância de uma linguagem simples ao conversar com J. Borges. Contar boas histórias não significa contar histórias grandiosas, pois disso o leitor já está cansado, mas sim contar histórias bem contadas e que o surpreendam.

Embora exista a tendência de menosprezar a cultura popular, a religiosidade, as crendices, as lendas, os causos e as histórias orais em detrimento de uma grande valorização dos clássicos –como *As mil e uma noites* ou a *Ilíada* e a *Odisseia*, por exemplo–, é imprescindível ressaltar que os clássicos derivam da literatura popular, da oralidade, da idiossincrasia e da cosmovisão dos povos antigos. Tendo

em vista este preceito, a escolha do título da obra *Las palabras andantes* nos leva a pensar que a arte da retórica está em constante movimento, não se detém em academias, eloquências, estruturas ou regras. São justamente as formas de interação, os movimentos que as narrativas fazem entre as culturas e as manipulações feitas pelos indivíduos, as que garantem uma boa história.

Ao falar sobre essas palavras que andam, percebemos que o autor ressalta a natureza popular latino-americana, por contar lendas e mitos naturais de diversas regiões do continente, apresentando ao leitor outras visões de mundo que em certas narrativas se entrecruzam. Ao fazê-lo, ele critica justamente a ideia de hegemonia construída em volta da literatura, no sentido de uma desvalorização da própria cultura, reverenciando a cultura do «outro» (Spivak, 2010) –uma cultura estrangeira e europeia–. Neste contexto:

> Universalmente extendido, aparece una problemática aún más turbadora: la de la crítica literaria en Latinoamérica. En su base está la necesidad de articular coherentemente las cuestiones propiamente científicas de la crítica, ya de por sí inquietantes, con una realidad social que no admite la neutralidad de ninguna actividad humana – y menos de aquellas que, como la crítica, suponen una predicación sobre los problemas fundamentales del hombre (Cornejo Polar, 1982, p. 9).

A perspectiva da crítica literária nos dá fundamento para realizar estas análises mais profundas das relações entre homens, cultura e sociedade que Galeano pertinentemente decalca em sua obra. Em detrimento da atual conjuntura do continente latino-americano, tais análises tornam-se fundamentais para compreendermos o passado, modificarmos o presente e transformarmos o nosso futuro.

Breve contextualização histórica

Las palabras andantes foi escrito na década de 1990, na que houve grande agitação de cunho cultural e teórico ocorrendo em todo o território latino-americano. Para entender como aconteceram de fato estas agitações ocorridas nesse momento e sobre as inspirações para a obra aqui analisada, é necessário que façamos um breve panorama do que ocorreu em alguns países nas décadas anteriores aos anos 1990, das crises econômicas, que se mantinham desde os 1980, até as crises democráticas provenientes de alguns ideais socialistas, comunistas e políticas neoliberais,

É importante ter em mente que o início da década de 1990 veio decorrente dos grandes conflitos econômicos e políticos que sucederam nesta parte do continente nos anos 1980. Um período muito difícil principalmente por ser marcado por enormes crises econômicas e descontrole das inflações, fazendo com que, assim, as dívidas dos países acabassem aumentando consideravelmente.

No Brasil, a década de 1980 veio com grande força devido ao movimento de Diretas Já, assim como aprovação da Constituição Federal. Como de costume, uma década acaba por respingar na outra e todo esse aumento de dívida em 1980 foi decorrente das guerras e ditaduras na América Latina nas décadas anteriores. No Brasil, nos anos 1990 –um período em que os países latino-americanos estavam propagando ideias de anticorrupção–, houve o *impeachment* de Fernando Collor, tal processo deu-se pela suspeita e comprovação da corrupção proeminente no governo do até então presidente.

Não muito diferente desse contexto, podemos citar também outros países latino-americanos que vivenciaram realidades parecidas, tais como Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai, Uruguai, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela –juntamente com os Estados Unidos–, sendo este grupo denominado por Operação Condor, que consistiu na união de um grupo de políticos militares com a finalidade de orientar ditaduras que suprimissem o poder político de esquerda. No entanto, esse período ficou manchado por atrocidades contra os direitos humanos, indo desde a tortura, estupro, desaparecimento de pessoas, até assassinatos.

Tais atrocidades direcionam o nosso olhar para a América Latina como um todo, principalmente se levantarmos a seguinte questão: quando exclusivamente se fala de violência, qual a visão de violência para esses governantes em especial?

A história nos leva a concluir que a visão de violência para certo grupo dominante estava focada nos seus próprios interesses pessoais, levando-nos a entender que os atos cometidos pela força governamental ou da milícia nunca se configuraram como violência/barbárie devido a exatamente esse grupo quem determina quais práticas seriam civilização e quais seriam barbárie. Tal poder se

fundamenta em algumas ciências que são facilmente manipuladas por esse poder para transmitir os seus ideais sociopolíticos.

Para além dessas questões, a década de 1990 também se caracterizou como um período de globalização, principalmente com o avanço das tecnologias e informações. Este feito propiciou aumento significativo e enorme expansão no campo das artes e ciências humanas, proporcionado pelo acesso global de informações acessíveis através das redes modernas de comunicação digital. E não muito diferente das outras décadas anteriores, o campo das artes, bem como seus artistas, utilizavam-se de suas armas, ou seja, seus ofícios, para lutar contra as injustiças presentes na sociedade. É neste cenário que ocorre o encontro de Galeano e J. Borges, que trabalharam juntos, não apenas evidenciando estas e outras questões pertinentes à década de 1990 e na realidade do mundo, como também evidenciaram outras tantas temáticas que de igual maneira necessitavam de reflexões atemporais. Eles acabaram assim por produzir uma obra que se tornara atemporal no sentido de que consegue produzir significado para o contexto atual, mesmo depois de tantos anos de sua produção.

Surge daí a questão: como então se deu a união de Galeano e J. Borges? Sabe-se, com base em algumas reportagens brasileiras («Eduardo Galeano e J. Borges», 2015; Siqueira e Lins, 2015), que Galeano visitou o mestre J. Borges no início de 1990. O interesse do autor uruguaio pelas obras do xilógrafo iniciou após ter visto suas pinturas em uma exposição que o autor visitou na cidade do Rio de Janeiro no mesmo ano. Foi exatamente este interesse pelas obras de J. Borges que levou Galeano a Bezerros, uma cidadezinha interiorana de Pernambuco no nordeste brasileiro, para oficializar o convite para compor *Las palabras andantes*.

No início do livro, o próprio autor nos fala de uma forma muito poética, e com riquezas de detalhes, como aconteceu esse encontro de pensamentos entre eles na oficina de J. Borges. Segundo Galeano (1993/2001), as palavras (seus contos) foram não apenas suficientes para levantar o interesse de J. Borges, como também para fazê-lo encontrar-se dentro dessas palavras que andam. E quando pensamos nestas palavras oriundas da oralidade, do encontro de vozes nas calçadas, nas esquinas, nas praças, no diálogo entre culturas distintas, podemos, por fim, compreender o motivo que teve Galeano ao escolher J. Borges para compor a obra tão pertinente chamada de *Las palabras andantes*.

Galeano teve o início de sua trajetória como escritor em publicações jornalísticas. Autor de mais de 30 obras, dentre elas ensaios, poesias, crônicas, narrativas, romances e contos, embora suas obras configurassem tantos gêneros literários, não costumava rotular-se: «Una de las tradiciones, de las costumbres más incómodas para mí, es ese asunto de los géneros, de la división de la literatura en géneros que obliga a encasillar el mensaje escrito» (Galeano, apud Ruffinelli, 2015, p. 135), pois acreditava que seus textos não deveriam se limitar a um determinado gênero já que, ao fazê-lo, delimitaria o seu alcance e sua forma de compreensão.

As temáticas presentes nas obras de Galeano, repletas de críticas, nos direcionam a olhar para sua trajetória como jornalista, escritor, preso durante a ditadura militar, exilado, considerado pelo esquadrão da morte como uma pessoa de alta periculosidade. Diante desta agitada vida, só nos resta pensar que seus textos, para além de qualquer gênero ou classificação, são, em suma, um manifesto. Por fim, o dono de honorários prêmios, terminou seus últimos anos em seu país após o período da redemocratização do Uruguai onde residiu até sua morte em 13 de abril de 2015.

O autor ficou mundialmente conhecido através de seu clássico *Las venas abiertas de América Latina* (1971), uma das suas obras mais difundidas. Contudo, vale mencionar que muito embora esta obra tenha alcançado o clamor dos críticos, segundo a concepção do autor, acabara por ofuscar outras tantas que ele produzira:

> Con Las venas (…) tengo una relación como la de Quino con Mafalda. A Quino lo identifican con ella y él la reconoce como una criatura suya; pero a veces le irrita Mafalda porque *el resto de su obra queda opacada por el prestigio de esa niña terrible*. Con Las venas (…) me pasa lo mismo. Se ha convertido en un libro de enorme difusión al cabo de los años, lo que ha conspirado contra la repercusión que me hubiera gustado ver en obras posteriores [grifo do autor] (Galeano, apud Kovacic, 2015, p. 188).

Nesse sentido, e tomando por base as declarações do próprio Galeano, faz-se pertinente lançar luz a *Las palabras andantes* e, mais especificamente, ao conto «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido».

Um breve traçado sobre civilização e barbárie

«Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido» foi ambientado no agreste de Pernambuco. A voz narrativa nos conta a história de um bandido do deserto e de um desiludido poeta. Eles têm as suas vidas cruzadas por pura ironia do destino.

No início, nos é contada brevemente a vida fatídica de um bandido muito procurado, Firmino, que está em viagem rumo ao agreste de Pernambuco. A narrativa também nos informa sobre o destino cruel de sua família e seus amigos, todos assassinados pelo exército em uma emboscada, tendo o protagonista presenciado a chacina. A partir desse infortúnio, Firmino começou a cair em solidão, a vagar sozinho, seguindo seu caminho, desolado pela perda.

A voz narrativa nos conta sobre alguns eventos que nunca aconteciam no deserto, tais como chover e aparições fantasmagóricas: «Esa noche se descargó la lluvia en el desierto, cosa que nunca» (Galeano, 1993/2001, p. 31). Neste momento da narrativa, o bandido tão temido do deserto começa a ter uma miragem na que luta contra algumas caveiras vestidas de soldado. Ele acredita se tratar de algumas pessoas que retornaram em busca de vingança. A voz narrativa nesta cena nos coloca em uma posição de dúvida entre o real e o imaginário, decorrente de feitos que levam o leitor a se interrogar sobre se os fatos realmente aconteceram ou tratam-se apenas de um devaneio da cabeça do nosso protagonista.

O segundo personagem apresentado no conto é um poeta que decide levar a vida cantando e contando causos e contos sob a orientação de uma *vaca roja* (referente a uma profecia judaica baseada em um dos livros da Torá, relacionada à purificação e à santificação dos impuros). A crença em tais profecias, presente no coração do poeta, aparecia em seus sonhos, levando-o a contar e propagar mensagens: «el desierto será mar y habrá verdor en los pedregales, y quien era de saber sabía que habrá nacer sin morir y todos los días serán domingo» (Galeano, 1993/2001, p. 31). A narrativa leva o leitor a entender que o poeta lutava para purificar as mentes através de seus cantos com a finalidade de levar esperanças para os corações desconsolados.

Em um dado momento na narrativa, o poeta desiludido com seu destino decide mudar as armas com as quais lutava contra as injustiças, passando do canto para a espada, o que em verdade mostra que o poeta não perdera a esperança na sua causa, e sim convertera a sua causa em algo que o foi ensinado como justiça e como inimigo: «Y su espada de madera ya no se alzó para desovar a la serpiente de la tristeza, sino para castigar a los enemigos del orden» (Galeano, 1993/2001, p. 32) servindo apenas como um instrumento manipulável.

Em suas andanças como justiceiro, o desiludido poeta surpreendentemente se depara com Firmino. A expressão e as palavras deste ao se referir ao bandido demonstram bastante admiração e respeito. Em contrapartida, a primeira impressão que Firmino teve do poeta, mesmo estando vestido de soldado, não provocou nenhuma reação agressiva, o que automaticamente nos leva a refletir que atos como este desconfiguram-se totalmente do que tecnicamente se espera de bandidos/bárbaros.

O momento principal da trama se passa quando o poeta pede de forma muito educada para cortar a cabeça do bandido, uma proposta nada comum:

> –Yo quería pedirle un favorcito –suspiró.
> Se pasó un pañuelo por la frente y por los ojos y tartamudamente elevó su súplica:
> –Que me permita usted… cortarle la cabeza.
> Firmino largó la carcajada. Y se rió sin parar, hasta que se le acabó la mucha risa que había juntado desde la remota última vez. Entonces, tosió.
> Después, estiró el pescuezo:
> –Proceda, doctor (Galeano, 1993/2001, pp. 31-32).

O poeta, após a captura do bandido, além de ser homenageado por sua façanha, ganha uma recompensa que acaba doando toda para caridade e desaparece da trama. Acreditamos que este

desaparecimento do poeta depois do seu feito deve-se ao fato de ter percebido que acabara por fazer algo que contrariava diretamente seus princípios iniciais, pois fez justiça utilizando dos mesmos artifícios bárbaros que tanto cantava e contava em suas falas. O corpo do bandido, dividido em dois, foi destinado para lugares diferentes. Do pescoço para baixo foi entregue aos abutres e a cabeça foi levada para os cientistas com o intuito de ser estudada, a fim de fundamentar a hipótese de uma certa linha de pesquisa da época que pregava a ideia de que em alguns indivíduos existam algumas características que determinam o seu futuro, seja ele como um bandido ou não, acabando nosso protagonista como exposição em um museu para cangaceiros.

Encerrada sua trajetória pelos reinos dos viventes, o bandido tenta entrar no reino divino por acreditar que este lugar também pertence aos guerreiros como ele. Chegando lá, para seu infortúnio, ele é impedido de entrar no céu, não devido a suas obras terrenais, mas sim porque sua esposa estava dormindo com todos no reino celeste: «Y tras mucho subir, Firmino llegó a las puertas del paraíso. Y san Pedro no le abrió. Dios en persona mandó prohibirle el paso» (Galeano, 1993/2001, p. 33). Deste modo se encerra o conto, com Firmino parado na porta dos céus esperando que o seu pedido de descanso seja ouvido. Assim, tão qual iniciou, encerrou sozinho.

Neste final, a voz narrativa nos coloca diretamente em uma posição de refletir nesta perfeita ironia feita pelo autor no que diz respeito a que nem todos entrarão no reino dos céus. A história nos conta que: «la mujer de Firmino, que había entrado al cielo por *error,* duerme con todos» [grifo nosso] (Galeano, 1993/2001, p. 33). Observando o substantivo destacado, vemos que o autor evidencia o paradoxo de uma pessoa que não pertence ao reino dos céus, acabou por entrar lá, quando que o próprio bandido não pôde. Porém a narrativa nos revela que o motivo pela sua recusa ao entrar no reino dos céus nunca se deu pelo fato de ser um *bárbaro*, e sim porque convenientemente esta era a melhor solução para os seres celestes, devido a seus desvios de conduta.

A obra em tela tem um toque particular de crítica com conotação real e representativa. Ao iniciar nossa análise, a narrativa primeiramente nos posiciona sobre a figura de um tal temido bandido do deserto, contudo, a visão que nos transmite a voz narrativa sobre ele é justamente de uma pessoa humana, com sentimentos, que já inicia a trama tendo testemunhado o assassinato de sua família e seus amigos a sangue frio. Esses atos desencadearam no bandido momentos de intensa depressão: «Las balas del ejército habían acabado con su mujer y con todos sus amigos, en una emboscada al pie de un despeñadero; y él andaba mutilado de ellos, tristeando en las soledades» (Galeano, 1993/2001, p. 31). Em contrapartida, a voz narrativa detalha um ato notoriamente bárbaro cometido pelo exército.

O breve panorama já denota uma incoerência. Logo no início do texto, a voz narrativa adjetiva Firmino como bandido, contudo, em fala alguma se evidenciam atitudes que o ligassem aos atos denominados como bárbaros. Enquanto o adjetivo atribuído ao que deveria ser civilização está sobre os oficiais, sobre a milícia ou sobre o estado que coincidentemente mutilaram seus amigos e família, colocado em dúvida o conceito de civilização apresentada.

Para melhor compreensão da análise feita, é necessário um breve recorte cronológico do desenvolvimento da dicotomia entre civilização e barbárie. Este sentido nos transporta até os séculos passados, na Grécia, onde surgiram as primeiras linhas de pensamento sobre essa dicotomia:

> Diferente do uso que se tornou senso comum, de associar a barbárie a um adjetivo que hierarquiza povos, culturas etc., seria conveniente lembrar que, para os gregos, criadores deste termo, a barbárie é um estado universal do humano, e inclui, portanto, também a eles (Menegat, 2007, p. 28).

Ainda que os gregos não utilizassem o termo civilização, a ideia inicial era que as sociedades gregas acreditavam que sua cosmovisão/civilização era a melhor, não no sentido de superioridade sobre outras culturas, mas no sentido de ser a cultura que melhor se aplicava à realidade grega.

Apenas no período renascentista é que se desenvolveu propriamente o conceito de civilização: «ela se referia mais a certo gosto dos costumes, isto que se chama comumente de boas maneiras, modos de relacionar-se com o outro em sociedade» (Menegat, 2007, p. 28). É como se a civilização representasse os modos mais sociáveis de lidar com os outros, independente de condições sociais, raça ou gênero.

Os conceitos citados fogem efetivamente do que conhecemos através da crítica feita no texto de Galeano por civilização e barbárie. A forma de pensamento sobre essa dicotomia que mais se assemelha à que tratamos aqui surje no Iluminismo, com filosofias que tinham como vertentes o positivismo e o evolucionismo e algumas mesclas de filosofias alemãs: «Para eles civilização indicava o fenômeno visível na sociedade moderna da crescente autonomia da esfera econômica em relação às outras esferas da vida social» (Menegat, 2007, p. 29).

Essas formas de enxergar o outro em outras civilizações foram desencadeadas principalmente no período de guerras mundiais, o que acabou por converter-se em formas sutis de poder da elite:

> Más bien imperó, hasta principios del siglo XX, un desdeño de los pueblos primitivos que convertía la ciencia en útil ideologema de la expansión colonial europea. El término «sociedades inferiores» se hizo común en el discurso científico; y proliferaron odiosos tratados racistas, como el Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-55) de J. A. Gobineau. La Utopía no era ya una crítica del presente, sino su exaltación, pues la «evolución» del hombre occidental hacía de cada presente un nuevo pináculo de la historia y de la raza (Camayd-Freixas, 1998, p. 21).

Neste novo cenário social em que imperava a tentativa de dominação de culturas sobre outras com o intuito altamente político, somadas a um desdobramento entre a ideia de negar o passado colonial e idealizar o progresso sob a perspectiva europeísta, o termo civilização e barbárie foi revisitado:

> La fórmula «civilización y barbarie» elaborada por Sarmiento sintetizó esa percepción. Una vez más, subsistían dos visiones de América: la civilización era lo europeo en las ciudades; la barbarie era lo indígena, lo mestizo y el pasado español (Camayd-Freixas, 1998, p. 22).

A partir do século XX surgiu uma gritante necessidade latino-americana de desvincular-se desta submissão eurocêntrica. Este movimento teve como fundamento as filosofias de Durkheim sobre o relativismo cultural: «la nueva antropología se tradujo en una comprensión más profunda de la condición latinoamericana» (Camayd-Freixas, 1998, p. 26), somados à etnografia e às visões vanguardistas.

Assim, este lado da América começou por dar as costas a esses ideais hegemônicos, valorizando as culturas mais primitivas. Essas mudanças de perspectiva social sustentaram críticas para uma reformulação aos conceitos aplicados sobre o povo latino-americano, tomados por uma visão do outro europeu. O que nos leva de volta à narrativa, pois o conto de Galeano busca levantar essas reflexões.

Sendo assim, quando o autor em sua narrativa evidencia a morte da família do bandido, a dos amigos dele e a forma cruel como aconteceram, pretendeu evidenciar os vários desdobramentos sobre a barbárie. Ora ela se apresenta sobre a figura do bandido, mal justificado por sua classe social, sua cor, seu nível de letramento, ora se apresenta sobre a figura dos poderosos, dos políticos, do exército, da força governamental, mal justificada em detrimento da ordem e da justiça. Diante desse panorama em que a barbárie não se delimita segundo um critério justo: «A barbárie pós-utópica dissolve as fronteiras entre a selva e a cidade, o centro e a periferia, tornando essas experiências intercambiáveis» (Pereira, 2007, p. 70). É pertinente trazer essa observação entre as realidades pós-utópicas, sendo a pós-utopia denominada pelo autor como o homem da realidade.

No tocante a uma definição contemporânea sobre barbárie, Wolff (2001, apud Pereira, 2007, p. 21):

> Distingue três sentidos de barbárie. Primeiro: sinônimo de brutalidade, grosseria e falta de refinamento; segundo: uma insensibilidade à beleza e ao saber; e num terceiro sentido, seriam fenômenos destruidores e manifestações de desumanidade incontroláveis.

Tomando como norte esta citação, conseguiremos definir o bárbaro sobre uma série de condutas e atos. Observamos explicitamente que há um grande paradoxo entre esta definição de civilização e barbárie e o que nos é representado dentro da narrativa, personificado sobre os personagens do poeta e do bandido, respectivamente. Quando se fala do bandido, é perceptível como o fato de este ser interiorano e pobre automaticamente já o condicionava a uma vida de desumanização proveniente

de preconceitos estruturais sobre esta classe, fazendo com que todos os que se viam fora deste acervo se tornavam *consideravelmente* civilizados. De acordo com Jahn (2013, p. 108):

> A civilização pressupõe o respeito ao outro, a compaixão, a assistência ao mais fraco. A arte sem a compaixão torna-se propaganda de Estado, como o foi no caso dos Nazistas. A arte só é índice de civilização quando ela remete à própria condição humana e a eleva.

Isso significa dizer que a civilização diante deste contexto deveria se apossar de atos de compaixão no intuito de promover meios para dar assistência ao invés segregar o outro, isentando-se de todo e qualquer indício de compaixão. No entanto, na trama, mostra-se que a civilização, ao invés de ajudar o outro, decide simplesmente ajudar a si mesma e seus próprios interesses, atos que foram embasados em algumas filosofias hegemônicas postas no território latino-americano há alguns séculos. A supervalorização de culturas estrangeiras induzia o povo a acreditar em suas falsas verdades sobre o que se entendia por civilizado e por bárbaro (Jahn, 2013).

Encontramos no decorrer do enredo um contraponto com a figura do bárbaro: o poeta, pintado por Galeano como o civilizado. Esse contraste feito pelo autor é a, pois contribui de forma significativa para a compreensão do conceito de bárbaro e civilizado.

A voz narrativa nos conta que o poeta, que outrora passava a vida levando e nutrindo a esperança com o seu cantar e com o seu contar, começou a desacreditar-se: «Eso cantó, hasta que se cansó. El poeta Sabino se cansó de cantar esperando. Y se arrepintió de haber gastado la vida peregrinando entre pobres y jodidos en este infierno de piedra» (Galeano, 1993/2001, p. 31).

A partir desse ponto, o poeta desenvolveu o sentimento de que: «las cosas son como son porque siempre han sido y serán como Dios quiere que sean» (Galeano, 1993/2001, p. 31), tal pensamento levou o poeta a desvincular-se de seus ideais de mudança despertada por seus devaneios provocados por uma *vaca roja*. Devaneios esses que pregavam a inversão do contraste social, sobretudo, uma mudança significativa para as classes mais pobres: «Los perdidos serán los hallados, cantaba el poeta Sabino, y en la tierra brotarán estrellas que humillarán a las estrellas del cielo. Los mudos serán locutores y habrá hospitales sin enfermos donde hoy sólo hay enfermos sin hospitales» (Galeano, 1993/2001, p. 31). Percebemos que essa inversão que cantava o poeta, essas aqui chamada de boas novas, retrata tanto um desejo quanto uma crítica social feita pelo autor.

No entanto, o poeta já desiludido com o fato de nunca ter tido sequer um vislumbre de mudança, esmorece. Contudo, a voz narrativa nos leva a pensar que o poeta, em verdade, não desistiu de lutar contra a justiça, mas que decidiu por mudar as armas com as quais lutava: «Y se pasó al gobierno. Y su espada de madera ya no se alzó para desovar a la serpiente de la tristeza, sino para castigar a los enemigos del orden» (Galeano, 1993/2001, pp. 31-32). O início da citação já demonstra uma mudança de posição do poeta, quando afirma que este passou a servir o governo e sua luta por justiça. Percebemos que, no início do conto, o personagem passa de poeta e cantador para um vão soldado que agora tinha como armas uma espada a fim de lutar não mais contra um sistema corruptível, mas contra os que eram chamados pelo governo de desordeiros.

Contudo, essa representatividade do civilizado pintado sobre o poeta nos mostra um contraponto de que nem sempre o poeta estava do lado da suposta ordem segundo o governo. No entanto, lhe era atribuído o conceito de civilizado. De acordo com Wolff (2004, apud Jahn, 2013, p. 110):

> Civilização não é cultura, mas é a cultura apenas no que esta supostamente tem de mais elevado, ou é a cultura supostamente mais elevada – qualquer que seja o aspecto que se queira valorizar: a socialização, o saber, as relações humanas em geral. Bárbaro, portanto, é o indivíduo, a etnia, a sociedade, a cultura que parece estranha aos valores ao mesmo tempo mais elevados e mais evoluídos da humanidade. Em suma, a oposição entre civilização e barbárie é a oposição entre o Bem e o Mal.

Diante deste argumento, o bárbaro é o Mal, ou tudo o que é marginalizado, discriminado e oposto ao Bem. Em contraposição, a civilização recai sobre o letrado, o do saber, a cultura que se acredita ser a mais elevada, mesmo que ele não esteja diretamente ligado aos ideais dos poderosos, como foi o caso do poeta do início do enredo, causando uma sobreposição de uma cultura suposta-

mente superior a outra, tendo em vista que o conhecimento científico ou esse monopólio do que é certo e bom que se debruça sobre a ciência não são acessíveis a todas as classes.

Tais pressupostos nos servem de base para analisar o que acreditamos ser uma das maiores críticas sociais que o autor pretendeu denunciar na realidade vigente da obra e que, considerando o contexto atual, claramente se trata de uma questão contemporânea proveniente de algumas ideologias hegemônicas que a obra traz.

A definição do termo «bárbaro» construído sobre os menos favorecidos nos levanta o ponto de que este pensamento se deteve durante muito tempo, imposto pelas ideologias eurocêntricas. É exatamente o que nos conta Ramiro (2019, p. 287):

> Nesse momento, é interessante levar em consideração a construção do outro não europeu como o selvagem ou o bárbaro. Partir das figuras do selvagem e do bárbaro pode nos ajudar a melhor compreender a formação do discurso hegemônico e de dominação, constituído pela Europa a fim de relevar seu modo de vida como sendo aquele em que se materializa a civilização.

Ou seja, elitizar o externo, a cultura do outro –europeu/estadunidense– estigmatiza toda uma comunidade em desenvolvimento, nesse caso, o latino-americano. Sendo assim, embasados nos pressupostos da hegemonia, a barbárie está sobre todo o povo pobre, ou iletrado, ou subalterno –como o exemplo do nosso protagonista–, o marginalizado, que mesmo sem se apropriar de qualquer educação ou formação acadêmica, não se submete a atender uma sociedade opressora que segrega e classifica o outro por classes, cor, raça e etnia.

Por outro lado, a civilização se apresenta pela imponência dos grandes, dos poderosos, dos influentes, dos que possuem conhecimento e principalmente dos que se encontram do lado da manutenção da conjuntura que tanto os favorece. Esta relação entre barbárie e civilização se torna um pouco mais clara na seguinte citação:

> Se o Deus cristão criou o homem à sua imagem e semelhança, a burguesia, numa verdadeira cruzada em defesa do capital, quer criar um mundo como cópia de si mesma. Nesse mundo, em que a civilização equivale a rezar pelo catecismo burguês, ser bárbaro equivale a ser não-burguês (Pereira, 2007, p. 18).

Se por um lado temos a burguesia, por outro, temos o proletariado ou subalterno, este pintado como «as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante» (Spivak, 2010, pp. 13-14). Diante desta visão que define o subalterno é que entendemos a escolha de Galeano ao pintar um andante que vaga pelo mundo, e que tecnicamente se abstém das obrigações do sistema de mercado, onde o homem trabalha para seguir sendo um mero produtor de mão de obra barata para satisfazer os interesses políticos e econômicos do país (Spivak, 2010). Quando este proletariado se rebela e decide não seguir este sistema e parte para tentar subvertê-lo, temos o que Jahn (2013, p. 99) chama de anti-herói: «o herói contemporâneo é um anti-herói, ou pelo menos, um herói sem saída, sem final feliz, sem uma realidade que o complete seja na esfera objetiva, seja na esfera subjetiva». Um indivíduo que mesmo tendo alguns desvios de conduta, sacrifica-se em detrimento dos interesses das classes inferiorizadas é quase que uma espécie de Robin Hood, contudo, ora é visto como herói, ora como anti-herói.

Este contraponto nos leva a revisitar as memórias de algumas figuras históricas que se assemelham a esse quadro de anti-herói, como: Zumbi do Palmares, Antônio Conselheiro, Lampião e tantos outros que referenciam este exemplo de resistência ao sistema e que por tal motivo foram igualmente tachados de bárbaros.

É coerente afirmar que este contraste entre bárbaros e civilizados existe em diversas esferas, transitando entre o real e a ficção, abordado em vários textos literários:

> É pela via da reflexão que a barbárie é incorporada pela literatura. A noção é submetida a um tratamento que a sobrecarrega de uma infinidade de outros sentidos, num processo cujo resultado é uma complexificação que torna a noção um prato cheio para o ficcional (Pereira, 2007, p. 23).

Na ficção, os autores utilizam-se da retórica entre civilização e barbárie como um meio para levar o leitor a refletir para além das esferas ficcionais, partindo para a realidade, algo que está bem presente na obra *Facundo* (1874), de Sarmiento, que revolucionou a estética literária argentina por apresentar em seu texto uma nova forma de retórica que conduzia o leitor a questões tanto de cunho social como político. A sua obra foi fundamentada no enorme contraste entre a dita civilização argentina, que estava baseada em algumas cidades que tentavam replicar a todo custo os costumes e os modelos europeus, e a barbárie argentina, transmitida através do homem das cidades para o interior do país, para o camponês, de modo que:

> Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, i sobre todo, de la lucha entre la civilización europea i la barbarie indígena, entre la intelijencia i la materia: lucha imponente en América, i que da lugar a escenas tan peculiares, tan característica, i tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, i orijinales los caractéres (Sarmiento, 1874, p. 32).

É a partir deste pensamento que percebemos que Sarmiento problematiza a relação entre civilização e barbárie e acredita que esta seja uma relação interligada, que por meio deste encontro surgiram as grandes sociedades latino-americanas. Percebemos que esse antagonismo entre o letrado e o camponês de Sarmiento se assemelha ao do poeta e do bandido de Galeano: «La misma lucha de civilización i barbarie de la ciudad i el desierto (…) los mismos personajes, el mismo espíritu, la misma estrategia indisciplinada, entre la horda i la montonera» (Sarmiento, 1874, p. 49). Mesmo as obras tendo mais de um século de diferença, a classificação do bárbaro imposta por algumas ideologias ainda persiste. Temos dois autores de países distintos, com vivências distintas; contudo, assemelham-se no pensamento de que evidenciar essa temática é fundamental para ajudar na nossa construção como povo latino-americano.

Avançando na leitura e análise da obra, a voz narrativa aos conta os movimentos que sucederam após a morte do bandido pelo poeta:

> Sabino cobró la recompensa y la donó a las obras de caridad, en acto público que fue trasmitido en directo por la BBC de Londres. El libro que narró su hazaña se tradujo al inglés, al francés, al alemán y al esperanto, y el poeta Sabino fue elegido Hombre del Año por la revista Times (Galeano, 1993/2001, p. 33).

Curiosamente, esta passagem leva o leitor a duas reflexões. Primeiro, o fato de o poeta apenas ser mencionado até essa passagem e depois desaparecer totalmente da obra nos leva a pensar nessa poderosa engrenagem chamada «ideologias» que manipula tudo e todos para a preservação de suas ideias, o mesmo tipo de manipulação feita sobre o poeta que depois de servir aos desejos desta mesma ideologia, simplesmente perde utilidade e desaparece. Segundo, a forma com a qual Galeano apresenta esses países que receberam a obra onde se narra a história da morte do bandido, seguido pelo destaque que pretendeu dar ao nome da revista, que enaltece o ato do poeta como «homem do ano». Tal evidência denuncia alguns países europeus e os Estados Unidos como principais propagadores dessas ideologias totalmente excludentes, e essa extensa prática que perpetua a divisão entre civilização e barbárie.

Desde o ponto de vista dessa investigação, Galeano critica a manipulação de conceitos e teorias usados a fim de servirem para a manutenção de ideais de grupos supostamente superiores, os que possuem um maior poder aquisitivo, classes, raças ou culturas que se concebem superiores como as apresentadas aqui pela ideologia hegemônica, eurocêntrica com base na utilização dos pressupostos eugênicos para justificar sua classificação. Tais estudos iniciaram nos países europeus a fim não somente de ciência, mas, também como serviço social:

> Os movimentos sociais eugênicos nasceram na primeira década do século XX motivados por alguns fatores. Em primeiro lugar havia, naquela época, uma preocupação com a degeneração biológica ou racial por parte, principalmente, das classes mais altas. Em função disso, a noção de

> que esse processo poderia ser impedido através de cruzamentos seletivos ficava cada vez mais popular. Em segundo lugar, a condição social na Europa, nesse período, era de crise. A Inglaterra, por exemplo, sofria com a intensificação da industrialização e com o aumento do crescimento populacional, se tornando, portanto, um «terreno fértil» para a propagação dos ideais eugênicos numa sociedade fortemente marcada pela miséria do proletariado urbano e industrial (Teixeira e Silva, 2017, p. 67).

Tais ideologias fundamentadas em pensamentos em sua maioria de genomas superiores em detrimentos de outros hegemonicamente considerados inferiores, buscaram incansavelmente explicação epistêmica para subsidiar suas teorias de predisposição genética, promovendo, assim, altas taxas de segregação. No cenário brasileiro, por exemplo:

> Os movimentos eugênicos começaram a se formar a partir de 1910. Nessa época o Brasil era considerado, ainda, um país em formação. Tendo abolido a escravidão em 1888 e aderido à República em 1889, o país possuía muitos problemas sociais como as condições precárias de saneamento, a saúde pública alarmante e uma absoluta negligência em relação à população negra. A exemplo de outras nações, a eugenia tornou-se, rapidamente, a solução para esses problemas na visão das classes dominantes (Teixeira e Silva, 2017, p. 71).

A história continua a nos mostrar vários exemplos de tentativas fracassadas de implementação de políticas baseadas nessa teoria de determinismo biológico com ideais hegemônicos e eugênicos. Inclusive, Teixeira e Silva (2017, p. 75) afirmam que «os ideais e práticas eugênicas continuam presentes hoje, vinculadas à biologia, na genética molecular e nas biotecnologias de reprodução. O que parece persistir com o tempo é a crença ou o desejo ou a ideologia de um determinismo biológico». Essa linha de estudos segue o mesmo princípio da sua raiz epistemológica que determina o futuro do indivíduo a partir de algumas características tanto genética quanto físicas e raciais. Este ponto de exaltar algumas raças em detrimentos de outras utilizando-se da ciência como justificação é uma crítica que Galeano delata em muitas de suas falas:

> *Si el Larousse lo dice...*
> En 1885, Josef Firmin, negro, haitiano, publicó en Paris un libro de más de seiscientas páginas, titulado *Sobre la igualdad de las razas humanas*.
> La obra no tuvo difusión, ni repercusión. Sólo encontró silencio. En aquel tiempo, era todavía palabra santa el diccionario Larousse, que explicaba así el asunto:
> En la especie negra, el cerebro está menos desarrollado que en la especie blanca (Galeano, 2016, p. 72).

O exemplo citado é referente a uma obra literária com grande relevância no campo acadêmico a julgar pelo título, contudo, o Larousse, renomado escritor europeu havia conceituado em seu dicionário que os cérebros negros são menos desenvolvidos, e como a obra em questão era de autoria de um negro, foi motivo suficiente para receber exclusão e desprezo. Com base nessa observação, percebemos o poder que tem a visão do outro –europeu– ao definir os habitantes deste lado da América de modo geral. Somos estigmatizados, até por nossas individualidades físicas. Galeano (1993/2001, p. 33) no conto em tela nos apresenta a seguinte passagem:

> Antes de momificar la cabeza, que terminó en una vitrina del Museo de Cangaceiros, los científicos comprobaron que Firmino había sido un mamífero superior de tipo ectomórfico y perteneciente al grupo brasiliano x anthodermo. El análisis reveló una personalidad psicopática determinada por ciertos bultos en el cráneo, característicos de los asesinos fríos provenientes de las montañas y países escondidos. El destino criminal del sujeto estaba también determinado por una oreja nueve milímetros más cortan que la otra, la cabeza acabada en punta y las desmesuradas mandíbulas con largos colmillos que seguían masticando después de la muerte.

Percebemos como o autor delata essa ciência que classifica Firmino como bárbaro em detrimento de características individuais, como uma orelha diferente da outra, o formato de sua cabeça

ou a mandíbula pontuda. Esse determinismo que até o século vigente nos é apresentado sob uma nova roupagem é:

> A justificativa de romper como atraso, em nome do progresso, ancorados em ideias em que a hereditariedade determina o destino dos indivíduos e numa desigualdade já dada ao nascer pela própria natureza, os eugenistas respaldavam práticas e políticas que iam desde a discriminação e a exclusão até a mutilação dos seres considerados «inferiores» (Maciel, 1999, p. 138).

Vemos a presente crítica aos estereótipos de classe social para com o bandido, que não apenas o classifica, mas também o coisifica. Ele passa a ser um mero objeto de exposição.

Transcorrendo o percurso dos temas que Galeano critica em sua obra entre ideologias eurocêntricas, hegemônicas, pressupostos sobre eugenia e determinismo biológico, o autor ainda denuncia uma outra problemática sofrida pelos países latino-americanos: a xenofobia.

Esta análise nos aponta que a justificativa para qualificar um indivíduo como bárbaro não se detém a somente questões físicas e biológicas, mas também a características de viver em países escondidos: «El análisis reveló una personalidad psicopática determinada por ciertos bultos en el cráneo, característicos de los asesinos fríos provenientes de las montañas y países escondidos» (Galeano, 1993/2001, p. 33). Tendo em vista que este conto foi ambientado no agreste de Pernambuco, e ao afirmar que as ideologias hegemônicas e eugênicas tidas como «superiores/civilizadas» enxergavam o Brasil como um país escondido, pouco visto, ou pouco mencionado, encontramos uma metáfora usada pelo autor para problematizar a definição que envolve países como os da América-Latina.

Ao final do conto nos deparamos com: «la victoria de la Civilización sobre la Barbarie» (Galeano, 1993/2001, p. 33). Esta informação sintetiza a ideia das ideologias eurocêntricas de que apenas o lado «europeu» ou os que se espelham nele –como os norte-americanos– são vistos como civilizados e humanos, independente de suas ações. Em contrapartida, Jahn (2013, p. 107) assevera que «E a própria maneira de vencer a guerra é uma forma exacerbada de barbárie, visto o que é feito dos prisioneiros». Assim, a barbárie também está nos ditos «civilizados», na forma frívola com que eles tratam todos os considerados bárbaros, descriminando todas essas vidas a ponto de tratá-los como números, é sempre o pobre, o interiorano, o humilde, o sem estudos acadêmicos, e que se converte em apenas estatísticas no final da página, anulando qualquer indício de humanidade.

Sendo assim, em «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido» não existe uma diferença entre os civilizados e os bárbaros, pois o autor, minuciosamente, nos faz refletir que a aplicabilidade do termo bárbaro é relativo. Ora ele se aplica ao bandido, ora muito pertinente se aplica ao governo, ao poeta, ao exército, aos países com filosofias hegemônicas e até mesmo à ciência, quando esses atores praticam atos que infrinjam a dignidade e os direitos humanos.

Considerações finais

O sentido de problematizar este tipo de contraste na ficção tem o intuito de levantar reflexões sobre o que aconteceu na realidade. Se rememorarmos alguns fatos históricos, encontraremos um cenário composto por grandes atrocidades aplicadas à população latino-americana, desde o historicamente chamado descobrimento dos povos, passando pelas grandes violências seguindo ideologias hegemônicas e, mais à frente, ditaduras.

É então seguro afirmar que a comunidade latino-americana ainda vive à sombra dos períodos coloniais. Mantemos alguns pré-conceitos sociais cristalizados e replicados, que urgem por serem revisitados com a finalidade de promover uma «consciência crítica do passado para prevenir o futuro da repetição de erros» (Teixeira e Silva, 2017, p. 80).

O estudo da hermenêutica, propiciado pelo meio do viés da crítica literária, evidencia a necessidade gritante que tem um continente que ainda está em constante desenvolvimento, e constituição de si, para tratar temas como o homem, a sociedade e a história a partir dos estudos de seus textos literários.

A obra de Galeano apresenta-nos através de uma didática sutil a possibilidade de nos constituirmos como identidade latino-americana, direcionando-nos a enxergar, através de análises como esta, que não somos o que o outro –o europeu/estadunidense– diz que somos. Não existem teorias

científicas para nos qualificar, não há ideologias que nos classifiquem. Refletir sobre questões como essas, que perpassam mais de dois séculos, é tão relevante quanto necessário, porque mostra que entender o nosso passado como povos latino-americanos é a matéria prima que precisamos para construir o nosso futuro como um território forte e cada dia mais autônomo.

Figura 2. *Fujindo da seca*. Xilogravura do J. Borges.

Referências bibliográficas

Batista, G. (2007). *Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular* (Dissertação de Mestrado, Universidade de Taubaté, São Paulo). Recuperado em http://repositorio.unitau.br:8080/jspui/bitstream/20.500.11874/1633/1/GLAUCIA%20APARECIDA%20BATISTA.pdf

Camayd-Freixas, E. (1998). *Realismo mágico y primitivo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America.

Carvalho, G. (1995). Xilogravura: os percursos da criação popular. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 39, 143-158. Recuperado em https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075/75314

Carvalho, G. (2011). *Xilogravura: doze escritos na madeira* (2.ª ed.). Fortaleza: Museu do Ceará. Recuperado em http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/47498

Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas.* Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Curran, M. J. (2003). *História do Brasil em Cordel* (2.ª ed, 1.ª reimpr). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Recuperado em https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=Jp

bd1Y3dNYwC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Curran.M.+Hist%C3%B3ria+do+Brasil+em+Corde/+Mark+J.+Curran.+%E2%80%93+2.+Ed+1.+Reimpr,+-+S%C3%A3o+Paulo:+Editora+da+Universidade+de+S%C3%A3o+Paulo,+2003.+&ots=4OUScZiKRh&sig=rJnzWYmROdjFdqA2cwGOZrw3fLk#v=onepage&q&f=false.

Diziolli, I. (2009). *Literatura em cordel: Letra, imagem e corpo em diálogo* (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo). Recuperado em https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/14905/1/Irene%20Gloe%20Dizioli.pdf

Eduardo Galeano e J. Borges: um encontro de mestres (6 de maio de 2015). *Sindicato dos Servidores Públicos Federais de Pernambuco*. Recuperado em https://www.sindsep-pe.com.br/noticias-detalhe/eduardo-galeano-e-j-borges-um-encontro-de-mestres/5037#.YQaW4I5KjIU

Galeano, E. (2001). *Las palabras andantes* (5.ª ed.). Buenos Aires: Catálogos (Trabalho original publicado em 1993).

Galeano, E. (2016). *El cazador de historias.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Jahn, L. (2013). Entre o pampa e o mar: questões de civilização e barbárie. *Anuário de Literatura*, *18*(2), 98111. Recuperado em https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p98/25988

Kovacic, F. (2015). *Galeano: la biografía*. Buenos Aires: Javier Vergara.

Maciel, M. (1999). A eugenia no Brasil. *Anos 90*, 11, 121130. Recuperado em https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31532/000297021.pdf?sequence=1

Menegat, M. (2007). A face e a máscara: a barbárie da civilização burguesa. *Pegada Eletrônica*, *8*(2). Recuperado em https://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/view/1638

Pereira, M. (2007). *Fero-cidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo* (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

Ramiro, C. (2019). Civilização e barbárie: sobre resistência e desobediência na América Latina. *Revista Jurídica Luso-Brasileira*, Ano 5, 3, 281-316. Recuperado em http://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2019/3/2019_03_0281_0316.pdf

Ruffinelli, J. (2015). Eduardo Galeano: el hombre que rechazaba las certezas y las definiciones. *Revista Casa de las Américas,* 281, 128-137. Recuperado em http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/281/notas.pdf

Sarmiento, D. (1874). *Facundo ó civilizacion i barbarie.* Paris: Libreria Hachette y Cia.

Siqueira, P., e Lins, L. (13 de abril de 2015). Obra de Eduardo Galeano passa por Pernambuco com trabalhos de J. Borges e Fábio Trummer. *Diario de Pernambuco*. Recuperado em https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/04/obra-de-eduardo-galeano-passa-por-pernambuco-com-trabalhos-de-j-borges-e-fabio-trummer.html

Spivak, G. (2010). *Pode um subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Teixeira, I., e Silva, E. (2017). História da eugenia e ensino de genética. *História da Ciência e Ensino: Construindo Interfaces, 15*, 63-80. Recuperado em https://revistas.pucsp.br/index.php/hcensino/article/view/28063/0

Derretimiento, de Daniel Mella: las oscuras sinuosidades del ser

María de los Ángeles Romero
Consejo de Educación Secundaria

Resumen

La irrupción de Daniel Mella en las letras montevideanas a finales del siglo XX no pasó desapercibida para el público y la crítica tanto nacional como extranjera. Comenzando su segunda década de vida, el joven escritor uruguayo apostó a una narrativa audaz, irreverente, derrumbando tabúes y exponiendo con crudeza un mundo íntimo que pone al descubierto un universo ficcional donde la violencia, el horror, el delirio y la muerte son una constante. La novela elegida para este trabajo actualmente forma parte, en algunas ediciones, de lo que su autor ha denominado la *Trilogía del dolor*.

PALABRAS CLAVE: literatura uruguaya - Mella - estética de la crueldad - violencia y literatura - literatura de los noventa.

Daniel Mella´s ***Derretimiento***: the dark sinuosities of being

Abstract

The irruption of Daniel Mella in Montevidean letters at the end of the twentieth century did not go unnoticed for the public and criticism, both national and foreign. By his early twenties, the young Uruguayan writer showed an audacious, irreverent narrative, attacking taboos and cruelly exposing a fictional universe where violence, horror, frenzy and death were recurring motives. The chosen novel for this work is, in some editions, part of *Trilogía del dolor*, as the same author called it.

KEYWORDS: Uruguayan literature - Mella - aesthetic of cruelty - violence and literature – literature in 1990s.

Figura 1. 2013. Daniel en el patio. D. Mella. Archivo Casa Editorial HUM.

Mella en perspectiva

«Escribir es una batalla contra la muerte». Con esa seguridad que otorga el trabajo reflexivo y consciente sobre el acto de narrar, Daniel Mella define la inevitable certeza que lo acompaña a la hora de ponerse a escribir. Nacido en Montevideo en 1976, escritor, docente de inglés, tallerista y colaborador habitual de *El País Cultural* y la revista *Lento*, enfrenta con sentido epistémico su concepción poética sobre el arte de la escritura y la explicita en «El oficio de escribir. Ciclo de escritores», espacio de encuentros artísticos coordinado por el también escritor y profesor Fabián Severo, en un frío y pandémico junio de 2021 (comunicación personal vía Zoom).

El escritor uruguayo (dos veces premiado por su obra narrativa, que cuenta a la fecha con cinco títulos de novela, uno de cuentos y otro de poesía y prosa) desnuda su quehacer literario en el intercambio virtual que eligió titular *Inspiración y disciplina* en el mencionado Ciclo de Escritores. Lejos de querer mostrarse como un exitoso hombre de letras, Mella hace gala de una espontánea naturalidad que condice con el tenor de su escritura, revelando las claves para lograr un producto literario acabado y contundente como lo son: *Pogo* (1997), *Derretimiento* (1998), *Noviembre* (2000), *Lava* (2013; Premio Bartolomé Hidalgo), *El hermano mayor* (2016; Premio Bartolomé Hidalgo 2017), *Visiones para Emma* (2020), *Inés/María* (2020).

Como también lo ha declarado en numerosas entrevistas concedidas a diferentes medios de comunicación nacionales y extranjeros, Mella revela lo que entiende por literatura, los encuentros y desencuentros con el arte de escribir y sus motivaciones. Concibe la literatura como una manera de sobrellevar la vida, una pulsión interior que por momentos lo obsesiona en forma de sueños recurrentes y recuerdos. También forman parte de ese universo personal de ideas los silencios y las palabras no expresadas en la vida real por temor o compasión hacia el destinatario de estas. En el mundo de las palabras, el escritor procura desentrañar desde las profundidades el valor de lo no dicho en la vida real y esto es, en ocasiones, según él mismo lo afirma, el disparador necesario para dar forma a lo que pugna en la obra por adquirir vida artística.

El temor y el riesgo que supone ese silencio funcionan como alicientes a la hora de escribir. La motivación, entonces, se presenta con la urgencia de explicitar aquello que en la cotidianidad no es posible lograr. Escribir, para Mella, posibilita la materialización de lo no vivido y lo potencia. Escu-

driñar en el interior de sus obsesiones, ser un atento observador del mundo sin perder el foco en los motivos que lo apasionan y trabajar incansablemente para lograr la obra esperada (que, como afirma, muchas veces debe ser entregada al editor para evitar que las inacabables correcciones destruyan lo escrito) son algunas de sus estrategias.[1] Su temprana irrupción en el mundo de las letras uruguayas fue tan explosiva como exitosa, y así es visto desde Madrid:

> La historia de Daniel Mella se cuenta casi siempre más o menos de la misma manera. A los veinticuatro años ya había publicado en Uruguay tres novelas –*Pogo* (1997), *Derretimiento* (1998) y *Noviembre* (2000)–, y lo adornaba, por tanto, la aureola de niño prodigio. También un aire de escritor maldito, en sintonía con el tono duro, frío y violento de su literatura, que remitía a Bret Easton Ellis o al Nick Cave más salvaje. La prensa uruguaya lo había encuadrado en la llamada «generación de los crueles», junto con escritores unos diez años mayor que él, como Gustavo Escanlar, Lalo Barrubia, Gabriel Peveroni o, su amigo y mentor, Ricardo Henry. El futuro de la literatura de la generación posdictadura parecía estar en sus manos. Sin embargo, lo que vino después fue más de una década de silencio editorial (Arribas, 2018, párrs. 1 y 2).

En la década de los noventa, período posdictatorial en el que se operan grandes transformaciones económicas y culturales en nuestro país, emerge un grupo de jóvenes escritores que se hermanan en la violencia que permea sus escritos.[2] Entre ellos, Daniel Mella destaca como una promisoria revelación, y el entonces calificado «niño prodigio» asiste, entre el asombro y el temor, a los ecos de su audaz escritura, al ser invitado a participar del congreso de literatura hispanoamericana en Madrid (1999) a raíz de la publicación y presentación de *Derretimiento* y el cuento «Blanco» en la antología de literatura latinoamericana *Líneas aéreas* de la editorial Lengua de Trapo.

Posteriormente, se aleja voluntariamente del mundo avasallante que vislumbra tras el éxito obtenido, en un silencio que durante una década lo dejará en suspenso para reaparecer en 2013 con el volumen de cuentos *Lava*, que lo vuelve a introducir en el ruedo literario.

Los motivos del alejamiento pueden ser muy variados y de índole personal, pero al menos uno de ellos es explicitado por el autor: el deseo de escribir algo «luminoso», evitando lo que hasta ahora ha experimentado casi sin querer. La oscuridad, la violencia y la desesperanza, instaladas en sus motivos iniciales, deben ceder paso a otra manera de hacer literatura (Arribas, 2020).

Pero, por más que este sea su deseo, una y otra vez descubre que el mundo interior que lo acompaña está más allá de su voluntad. En una nueva etapa después del autosilenciamiento reaparece un Daniel Mella vigoroso, tal vez menos maldito, como suele encasillarse a los escritores que ahondan en el sadismo de la mente humana y sus elucubraciones, y con una veta de espiritualidad que no por eso deja de rondar en sus temas recurrentes: la muerte, los sueños, los recuerdos y el dolor, en el marco de la autorreferencialidad narrativa.

Derretimiento: la génesis

La novela *Derretimiento* fue publicada por primera vez en 1998 por Trilce, y en Madrid, en 1999, lo hará la editorial Lengua de Trapo. Reeditada por Hum en 2007 (2017, 2021) pasará luego a formar parte de *Trilogía del dolor* (que incluye, además, *Pogo* y *Noviembre*), publicada en primer lugar por la editora barcelonesa Comba y en 2021 por la argentina AñosLuz.

---

1 Las afirmaciones aquí expuestas surgen del encuentro vía Zoom organizado por Fabián Severo en el denominado «El oficio de escribir. Ciclo de Escritores», que se llevó a cabo los días 17, 18, 24 y 25 de junio de 2021, del que participaron Daniel Mella, Marcia Collazo, Gustavo Espinosa y Mercedes Rosende.

2 Con lúcido acierto la docente y periodista Ana Inés Larre Borges (1998, p. 14) denomina «generación de los crueles» a este grupo de narradores uruguayos de fin de siglo. La juventud de sus integrantes y la crueldad de sus obras eran la marca registrada que los aglutinaba. Reconoce una comunidad en torno a las imágenes y representaciones del mal en Ricardo Henry, Daniel Mella, Álvaro Buela, Rafael Courtoisie, Ana Solari y Felipe Polleri. Esta literatura emergente, en un país que intentaba acomodarse a los nuevos patrones globales de la posmodernidad, desafiaba la tradición y requería nuevos abordajes críticos. Óscar Brando (1998) también incursiona en el desafío intelectual de encontrar un parámetro conceptual acertado para estas nuevas escrituras de fin de siglo.

Figura 2. 2021. Cubierta de *Derretimiento*. Archivo Casa Editorial HUM

Después de la publicación de *Pogo* (1997), Mella asegura que a sus veinte años «necesitaba comprobar» si realmente ese era el rumbo que debía darle a su vida. Álvaro Buela lo contacta con el escritor Ricardo Henry (aliado inseparable como amigo y mentor), quien en el primer encuentro le acerca el libro que lo marcará de por vida y le abrirá nuevos horizontes en su novel carrera: *El pájaro pintado* (1965/1977), del polaco Jerzy Kosinski. La inmediata y completa identificación con el narrador, el hechizo de la palabra y su estilo son de tal magnitud que lo señala como un hito decisivo para lanzarse en la escritura de una segunda novela. «Siento que mi vida empieza a cambiar a partir de esa lectura», afirma Mella. La relevancia de ese encuentro y la «infección» que le provoca el acercamiento al texto hasta ahora desconocido hacen que lo defina como «el libro que me hubiera gustado escribir», según declara en una entrevista radial a cargo de Pablo Silva Olazábal (Mella, 2021).

El pájaro pintado se convierte así en el texto que facilita el proceso de construcción de *Derretimiento*; el autor siente que esta lectura lo habilita a emprender su segunda apuesta. Más allá de que no haya experimentado ni remotamente las experiencias vividas por el pequeño protagonista de la novela, la proliferación de imágenes que vivifican el texto ambientado en un pueblo de Europa del Este en una zona rural durante la Segunda Guerra Mundial impacta positivamente en Mella. El horror del relato desde la mirada inocente de un niño de siete años, la soledad y el desamparo con el que debe afrontar muerte, violaciones y todo tipo de vejámenes del mundo adulto son, pues, el desencadenante de su futura creación.

Y a la inversa, no desde la génesis creativa, sino desde la introyección, es interesante el fenómeno escriturario que se opera en la premiada (y para algunos críticos la mejor novela del autor) *El hermano mayor* (2016), obra catártica y emotiva que interactúa con los textos anteriores.

La distancia temporal que lo aleja de los inicios le permite una mirada reflexiva sobre la génesis de sus primeras obras. La madurez del hoy no impide una revisión de sus trabajos y otorga a la ficción y al lector un punto de vista narrativo diferente. Es el yo narrador que se posiciona desde el lugar del escritor para dirigirse a un público lector que rearma también la percepción del conjunto de la obra. La obra se actualiza y se incorpora a una dimensión diferente en la mirada retrospectiva.

> La trama de *Pogo* es sencilla: el muchacho queda a cargo de su madre enferma durante una semana mientras el padre participa de un congreso religioso en Brasil, y en esos siete días la deja morir. Le corta la medicación y luego de que está muerta la penetra sexualmente. Por más que la madre del libro no es la mía, voy a dudar. No tengo modo de saber que lo que estoy escribiendo verá la luz un día, pero recuerdo razonar que si mi madre llegase a leer aquella escena, quedará destrozada. (…) Si no puedo ser libre en mi escritura, me digo, no voy a poder ser libre en ninguna parte. Al escribir voy descubriendo que puedo expulsar a mis padres de los territorios que conquistaron impunemente desde mi infancia más temprana (Mella, 2016/2020, p. 110).
> *Pogo* y *Derretimiento* saldrán publicados casi en simultáneo, con un mes de diferencia, y una de esas raras noches en que me quedé mirando la tele en el living en vez de estar escribiendo en mi cuarto, quién va a emerger del pasillo en camisón si no mamá, casi reptando, los pelos ensortijados, mis libros en la mano. Lo primero que me pregunta es qué hicieron mal papá y ella para que yo tenga algo tan monstruoso adentro. Y voy a quedar entre perplejo y triunfante, tratando de calibrar el tamaño de la herida que comienza a supurar por su boca, deslumbrado por su propia apariencia monstruosa a la luz de la tele, todo potenciado por la extraña ausencia de mi padre que se va a quedar en el dormitorio a unos metros nada más, sin hacer un solo ruido (…). Mi respuesta, esa noche, será sencilla. Mejor afuera que adentro, le diré a mamá (Mella, 2016/2020, pp. 115-116).

Hay una idea recurrente en sus novelas y que tiene un vínculo significativo con el título elegido para la trilogía de la que forma parte la obra que nos ocupa, que puede resumirse sintéticamente: el arte, en la obra de Mella, nace del dolor. Esta idea que nuclea su obra, al igual que la constante de la muerte, le valió el calificativo de literatura oscura o depresiva y su inclusión como escritor de una generación que apostó a la «estética de la crueldad» como la calificó Ana Inés Larre Borges (1998, p. 14).

Mella ha intentado sacar su producción artística varias veces de esa etiqueta y escribir algo más esperanzador; intento que parece consolidarse en las obras que conforman su segunda etapa como escritor, con un viraje que fluye de la cruel frialdad hacia la intimidad.

Esta breve novela está dividida en tres partes sin división en capítulos, que coincidirían con las etapas de la vida del protagonista: infancia, madurez y vejez. La profusión de imágenes sensoriales cromáticas, visuales, gustativas, auditivas y olfativas que proliferan a lo largo del relato no son un dato menor. Remiten a la corporeidad y materialidad del ser en su forma primitiva, indicadora a su vez de la existencia y del mundo. La intensidad de la percepción sensorial se agudiza en instancias decisivas y en algún caso determina el accionar. Por momentos, los sonidos son ensordecedores para el yo protagónico. El sentido del olfato se potencia en el preámbulo y la concreción de los crímenes; las táctiles y gustativas, en momentos de soledad y relax (o en el intento de su obtención). Constituyen, a lo largo de toda la obra, una herramienta discursiva que adquiere dimensión simbólica: el cuerpo como pura animalidad instintiva es la carta de presentación del protagonista.

El análisis de la obra en este trabajo se articula en los tres parámetros interpretativos que a continuación se especifican.

Ataduras del cuerpo, soledades del alma

El inicio de *Derretimiento*, con inevitables ecos kafkianos, deja al lector enfrentado a la circunstancia relatada por un narrador que, en voz protagónica, introduce al lector en la vivencia somnolienta de un recuerdo pesadillesco.

Las primeras imágenes de la infancia van de la mano de la invalidez física y la dependencia de los que lo rodean para satisfacer sus necesidades básicas. La piedad y la ternura iniciales se transforman con el tiempo en irritación y explícita violencia. Así, la víctima sufre doblemente: el dolor y la quemazón física, por un lado; el rechazo y el castigo emocional, por el otro. El mundo queda circunscripto al espacio de la cama, la habitación y el entorno familiar, en el relato angustioso de quien evoca el estado de opresión física y anímica en la que estuvo sumido durante un tiempo inespecífico y en la más profunda soledad.

Dolor difuso, innominado, los signos vitales adormecidos, llagas que impiden la deglución resumen algunas de las condiciones deplorables en que se encuentra el narrador protagónico y que

incluyen la contención de una angustia incapaz de exteriorizarse. «Pero era imposible, y lloraba hacia adentro, gritaba hacia adentro, y temblaba y me sacudía en el interior, y eso me hacía más daño que los torrentes de alimento caliente que bajaban por el esófago» (Mella, 1998/2017, p. 8).

Las únicas facultades que conserva intactas son las de escuchar y pensar, último reducto de conciencia que le permiten tener la certeza de estar vivo. La memoria, generadora del primer sentimiento fuerte que implica un otro como destinatario, se reconoce como tal, un tiempo después «absorbía el dolor y lo retenía con una fuerza para mí desconocida en ese entonces, y que luego se revelaría, bastante más tarde, inconfundible, como el odio más profundo» (Mella, 1998/2017, p. 10).

Dolor, memoria del dolor, miedo y odio van de la mano en esta primera parte de la gestación psíquica del protagonista del relato. Abusos y maltratos sumados a la tosquedad de la existencia en la que se encuentra sumido definen su vida como un «pozo oscuro atonal» (Mella, 1998/2017, p. 10) para conducirlo luego a la ideación suicida.

En el medio del vértigo depresivo se opera una transformación que lo aparta momentáneamente del caos. Invirtiendo el procedimiento infructuoso hasta entonces, se abre paso a una manera de felicidad: «Comencé a construir un mundo» (Mella, 1998/2017, p. 14). Un universo nuevo construido desde el pensamiento, formado por imágenes cromáticas y sonidos que aprende a domesticar y ensanchan las posibilidades de encontrar sentido a tan deplorable existencia constituyendo una suerte de epifanía del dolor. El mundo vertiginoso y cambiante que su mente crea contrasta notoriamente con el estatismo de su existencia y marcan una especie de mejoría en la que se incluirá el cambio de espacio (primero, dentro del hogar) y las primeras salidas al exterior en el encuentro con los otros que forman parte de su mundo, aunque las cicatrices sigan latentes junto con los altibajos anímicos.

El episodio de violencia canina que experimenta en una de sus primeras vivencias fuera del hogar anticipa, de algún modo, el devenir de la futura travesía personal. La fiereza y crueldad de la lucha por la supervivencia, la vida arrebatada violentamente en un acto de piedad humana frente al dolor del animal agonizante funciona como primer contacto externo con la crueldad, le provocan un desasosiego interior que no sabe cómo encauzar.

Un depredador al acecho

Un salto espaciotemporal ubica al protagonista, ya adulto, en un balneario inespecífico de la costa, en lo que es la segunda parte de la novela. En un ámbito natural cerca del mar, en una casa que será escenario de una insólita cadena de muerte y horror, transcurren los acontecimientos que conforman un derrotero de crímenes descontrolados. Una familia humilde, numerosa y solícita será la destinataria de su desatada furia. El asco lo inunda todo, siente repugnancia por los integrantes, a quienes observa con ojo escrutador hasta en sus más mínimos gestos. Y tras una breve sensación de plenitud y felicidad por la opípara cena compartida, la transformación íntima que experimenta, al principio con náuseas y luego con los «pensamientos como abejas enloquecidas», se desencadena la brutalidad del protagonista (Mella, 1998/2017, p. 41).

Los sentimientos explicitados por el narrador transitan de la piedad al asco y la vergüenza para culminar en un profundo odio. De aquí en más, nada lo detiene hasta acabar de la manera más cruel con cada uno de los integrantes de la familia. La frialdad es la norma, el encarnizamiento con los cuerpos infantiles, y con el casero Pedro y su mujer, no tiene fin. No interrumpe su frenética tarea hasta quemar la casa y hacer desaparecer todo vestigio del fruto de un odio innominado e irracional. Ni el llanto, ni las súplicas, ni la inocencia infantil son capaces de detenerlo. Toda una carrera vertiginosa que sume al lector o la lectora un inevitable rechazo al comportamiento bestial del protagonista.

Un artículo de Francine Masiello (2012), a propósito de la literatura argentina de los años noventa, permite identificar la obra que nos ocupa en un contexto latinoamericano en el que la literatura adquiere otras dimensiones y define un estado de situación que cuestiona las identidades propias y las nacionales. La globalización y la literatura de mercado, a las que nuestro país no es ajeno, ponen sobre la mesa nuevas líneas de expresión y, consecuentemente, de abordaje, posibilitando la emergencia de nuevos productos culturales.[3]

3 Es de destacar que el primer referente que la catedrática menciona en este artículo es Mario Levrero *(La novela luminosa)*, autor de notable influencia en Daniel Mella, según él mismo lo afirma en diferentes entrevistas localizables en

Figura 3. 12.07.2017. Daniel Mella. Contenedor de basura en Ciudad Vieja, Montevideo. De *Narrativa nativa* (Estuario, 2018). Fotografía: Mauro Martella. Archivo Casa Editorial HUM.

> Con un imaginario brutal, a veces salvaje, se están rehaciendo los códigos de percepción en el texto literario. Estos textos exigen alternativas a la representación de lo real, revirtiendo la seriedad de los reclamos identitarios y políticos de los años anteriores. (…) De esta manera, asume la agresión como propia y la propone como una nueva estética. Lo humano, por lo tanto, se recupera dentro de otro cuadro de expectativas. Efectivamente, lo humano bordea la esfera de lo animal (Masiello, 2012, p. 95).

El comportamiento insólito del personaje, de borrosa identidad, cuyo proceso personal implica una atrofia sensitiva hacia el dolor ajeno, pero que no impide la contemplación (extasiada, por momentos) de la naturaleza que lo rodea, impone una lectura que, en ocasiones, incomoda. Sin dudas, como lo señala Masiello, y también Josefina Ludmer (2010),[4] la bestialidad animal se confunde con la humana. La gratuidad de la violencia ejercida por el protagonista, que no parece responder a una causa específica más que la del odio o la locura, pone en plano de igualdad al hombre-animal, que actúa como depredador de su especie.

Los espacios/territorios en los que transitan las novelas latinoamericanas de fin de siglo no son ya microcosmos simbólicos como los que particularmente definieron a los escritores latinoamericanos del *boom* a mediados del siglo XX. Ludmer (2010) analiza el espacio común que unifica a muchos textos a partir de la década del noventa y señala con el término «islas urbanas» a lo que «la realidad/ficción» latinoamericana de estos años ha recurrido como *locus* ficcional. Tanto puede tratarse de territorios cartografiados como remitirse al propio yo; todos son verdaderas islas que pueden incluir

---

Internet. El ensayo de Masiello se enfoca particularmente en la narrativa y poesía de fines del siglo XX y comienzos del XXI en la Argentina, pero el estudio crítico establece el viraje de las letras latinoamericanas en su globalidad. Por lo tanto, se advirtió una posible inserción de la obra que nos ocupa dentro del catálogo realizado por la autora y queda evidenciado en este artículo.

4 Ludmer señala el desdibujamiento de los límites en todo sentido, desde las estructuras hasta los seres vivos, donde, en algún caso, no existe «la diferencia entre humanos y animales» (Ludmer, 2010, p. 133).

«un territorio físico pero también un yo [como en *Derretimiento*] o una institución: la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos» (Ludmer, 2010, p. 131).

La isla urbana es un territorio que trasciende el espacio y los límites, aglutinando lo urbano y lo rural, lo humano y lo animal, lo interno y lo externo. Se borran las diferencias en una mezcla, superposición y fusión de diferencias que, de algún modo, iguala a los seres que la habitan. Transitan una identidad rota que no responde a un nacionalismo particular porque el territorio en la literatura latinoamericana es «el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas» (Ludmer, 2010, p. 135). Los espacios se redimensionan, el hombre está incluido en él junto con los otros seres, animales y naturaleza que conforman un mundo real. Lo extraño, no exento de ominosidad, reside en el ser humano en su rol protagónico. La soledad es una constante, el deterioro anímico y físico van creciendo y cobrando dimensiones inusitadas.

La falta de lugar en el mundo, el vacío existencial atraviesa la narrativa de finales del siglo XX en América Latina. Así lo sintetiza Masiello (2012):

> En el mundo posterior a la debacle, los sobrevivientes examinan su soledad y la ausencia de sentido, la paradoja de un cuerpo que siente pero que no puede recuperar el contacto necesario para tocar la experiencia de lo vivido. Entramos, en este caso, en una literatura de particular inflexión donde predominan los personajes anónimos, el viaje incansable de los exiliados, donde nos cruzamos con un maremoto de sujetos nómades que pasan por paisajes baldíos. A menudo se ofrecen historias del cruce de fronteras, pero también se escribe sobre el tedio, la acidia, la incapacidad de uno de actuar en el mundo real, en la casa, en el barrio o, más aún, en el propio país. Estamos ante una literatura que trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en ruinas, donde casi siempre se enfatiza la repetición de lo inconsecuente. Con razón entonces tanta literatura sobre la adicción, el vaciamiento de los valores, la negación a tomar una posición ética, la falta de responsabilidad. En estos casos, nadie puede hablar de verdades absolutas ni de posturas éticas apropiadas, así como tampoco aferrarse con firmeza a esos hilos de la historia que necesitamos para mantenernos enteros (p. 82).

Descomposición de la materia: trayecto final de la ominosidad

Con un imaginario brutal, el narrador se apropia de la violencia explícita, la asume como forma de vida y se sumerge en ella alterando los códigos y rituales que forman parte del ser social en torno a la muerte.

En su aniversario de cumpleaños, el rasguño de un perro a su puerta lo saca momentáneamente del estado aletargado y displicente en que se encuentra. Una cena, la escucha de una charla entre amigos en el bar, el alcohol en exceso y el tabaco, el desgaste físico acelerado resumen el comienzo de la última etapa del relato. Poco aportan a la trama, el centro de esta sigue siendo la sed inextinguible de muerte que posee el innominado protagonista.

Encuentros fortuitos con una vecina judía y, posteriormente, con un amigo en crisis son motivos suficientes para desencadenar un paso más en la cadena de la crueldad, que se intensifica de manera inusitada. «Me invade una sensación de duda y de cosa incompleta. El odio me consume. La muerte no es el final» (Mella, 1998/2017, p. 74).

La última afirmación explica la ansiedad desasosegada que despertará el proceso de muerte y progresiva descomposición del cuerpo de Adela. Su vecina de cincuenta años, víctima de un fortuito accidente, será la nueva destinataria de su repetido asco y odio. Nuevamente la contemplación de un ser que demanda y suplica, los rastros del dolor y sus sonidos, la visión impactante del deterioro de la carne, explican el macabro deseo del personaje: contemplar en primera plana y con absoluta frialdad el proceso de la muerte y los miserables despojos materiales que quedan adheridos al sillón. La dinámica de la muerte, la vida que emerge de la descomposición como proceso evolutivo hacia la desintegración de la materia, lo cautiva al punto de comparar el hallazgo cotidiano de los cambios mortuorios «como un niño o un imbécil, con los regalos de navidad en la sala, impaciente por ir corriendo a abrirlos» (Mella, 1998/2017, p. 78).

De igual modo acontece con la visita de su amigo Héctor y el evento con los jóvenes acampantes. La obsesión con el dominio de los otros como sujetos de opresión parece incentivarse hacia el final de la novela. Marcar, herir, contemplar, regocijarse, paladear el dolor ajeno se han convertido en una obsesión macabra.

Y en el final, la aniquilación del ser, solo, como ha sido su existencia, desarrapado, vacío, derretido por el sol, que le hace perder la noción del tiempo y de su propia corporeidad; los sentidos que lo han acompañado hasta ahora parecen diluirse en la insensibilidad total. La negrura lo invade, se reconoce como «algo, y en eso me complazco» (Mella, 1998/2017, p. 105).

Reflexiones a modo de conclusión

Es inevitable detenerse en las palabras que el propio autor nos proporciona como punto de partida de esta obra en particular a raíz de la apasionada y reveladora lectura de *El pájaro pintado*.[5] Al mismo tiempo, resulta significativo que en *El hermano mayor*, como ya fue mencionado, el narrador relata con mirada retrospectiva las circunstancias de vida que fueron la piedra de toque de las novelas iniciales, pero no hay ningún evento que particularice los motivos de *Derretimiento*, solamente se alude a la forma compulsiva que tuvo el proceso creativo y a las reacciones maternas frente a sus escritos.

No hay elementos vivenciales desencadenantes de la historia identificables y es, pese a la juventud de su creador, un producto literario revelador de la profunda grieta interior del ser humano, en pugna por encontrar un cauce, y se resuelve en una escritura intensa y feroz que en todo momento destaca el odio como factor movilizador de las acciones y pensamientos del protagonista.

Se puede conjeturar, entonces, que la novela del escritor polaco movilizó los temas latentes en Mella: el relato de una infancia puesta en perspectiva en la voz del adulto en el que predomina la herida del dolor físico y moral, a la vez que un sentimiento de ajenidad con el entorno familiar agobiante.

No son figuras reales las que desencadenan la ficción, sino la posibilidad de expresar el quiebre interior (circunstancia que «habilita» la novela de 1965, según afirma el propio Mella), la de una identidad trastocada por el dolor y la vacuidad de la existencia, la sensación de vacío agobiante que en la narrativa del escritor uruguayo se evidencia en el coqueteo con el suicidio y la muerte, siempre acontecida como violento arrebatamiento.

Y *El pájaro pintado* también es fundamental desde lo simbólico para una lectura hermenéutica. El título refiere a un juego infantil extremadamente cruel que consiste en cazar un pájaro y pintar sus plumas para devolverlo luego a su lugar de origen. El rechazo hacia ese ser extraño –no reconocido por los suyos y eventualmente peligroso– genera una conducta instintiva: atacarlo hasta provocar su muerte.

El horror que implica la violenta acción humana sobre la indefensión del ave es equiparable al desquicio que puede provocar el no ser reconocido por sus pares o a la inversa, la de no sentirse perteneciente al grupo de origen. Sea cual sea la lectura que se realice, la identidad metamorfoseada deviene en ceguera colectiva y conduce al ave a un fatídico e ignominioso final.

Al mismo tiempo, y más allá de la novela en particular, podemos advertir que esta novela se resignifica en una mirada analítica retrospectiva. No es un hito aislado en el concierto de las letras nacionales, ella (junto con otras del propio autor y de muchos otros latinoamericanos) contribuye a dar forma al intrincado proceso intelectual que exige pensar las literaturas que emergieron en los noventa en Latinoamérica como parte de un proceso cultural y social en su conjunto.

Es un trayecto ya iniciado por la crítica contemporánea, pero no concluido, porque explica, también, el rumbo que la actual literatura uruguaya parece mantener vigente en jóvenes generaciones de escritores emergentes, que permiten continuar especulando (en el sentido dado por Josefina Ludmer) sobre qué cosa es, hoy, la literatura.

5 Ver entrevista de Pablo Silva Olazábal (Mella, 2021b).

Referencias bibliográficas

Arribas, R. (23 de octubre de 2020). Daniel Mella, el hombre que no podía escribir de manera luminosa. *CTXT Contexto y Acción,* 265. Recuperado de https://ctxt.es/es/20201001/Culturas/33855/Ruben-A-Arribas-Daniel-Mella-el-ministerio-literatura-pesimismo-dolor-muerte.htm

Brando, Ó. (19 de junio de 1998). Generaciones del «fin del siglo» y al «fin del mundo». *Brecha*, 12. Recuperado del archivo digital de *Brecha*.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina: una especulación.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Kosinski, J. (1977). *El pájaro pintado.* Barcelona: Pomaire (Trabajo original publicado en 1965).

Larre Borges, A. I. (19 de junio de 1998). Tiempos violentos. Estética de la crueldad en la narrativa uruguaya. *Brecha*, 14. Recuperado del archivo digital de *Brecha*.

Masiello, F. (2012). En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina). *Cuadernos de Literatura, 16*(31), 79104. Recuperado de https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/3981

Mella, D. (2017). *Derretimiento* (2.ª ed.). Montevideo: HUM (Trabajo original publicado en 1998).

Mella, D. (2020). *El hermano mayor* (6.ª ed.). Montevideo: HUM (Trabajo original publicado en 2016).

Mella, D. (2 de abril de 2021). *La máquina de pensar / Entrevistado por Pablo Silva Olazábal* [Archivo de Real Media]. Recuperado de http://radiouruguay.uy/sobre-visiones-para-emma-y-el-pajaro-pintado/

La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo xx[1]

María Rosa Olivera-Williams
University of Notre Dame

Resumen

El siglo XX fue el siglo de las mujeres, del feminismo y de la novela feminista en América Latina. La historia del feminismo latinoamericano presenta tres hitos: primero, los movimientos de mujeres que exigieron la igualdad política y civil a principios de siglo y que culminaron en la década de 1950 con lo que Julieta Kirkwood llamó «los años del silencio»; segundo, las décadas violentas de los años setenta y ochenta, en las que las mujeres desafiaron su histórica exclusión de la vida política, mostraron cómo los regímenes autoritarios reproducían la opresión patriarcal y desarrollaron teorías y prácticas feministas; y tercero, la década de 1990, cuando las mujeres se centraron en los efectos nocivos del neoliberalismo, lo que impactó su activismo y el desarrollo de las ideas feministas. Este ensayo se enfoca en la novela feminista desde la década de 1950, cuando las mujeres se aventuraron en un género que apenas habían publicado en el pasado, mientras trazan su trayectoria a través de las múltiples posiciones que el feminismo latinoamericano adoptó durante el siglo XX, comenzando entonces la descolonización del canon.
PALABRAS CLAVE: feminismos - novela feminista - patriarcado - colonialismo - neoliberalismo.

The Decolonization of the Canon: The Latin American Feminist Novel in the Twentieth Century

Abstract

The twentieth century was the century of women, feminism, and the feminist novel in Latin America. The history of Latin American feminism presents three milestones: first, the women's movements that demanded political and civil equality at the beginning of the century and culminated in the 1950s with what Julieta Kirkwood called «the years of silence»; second, the violent decades of the 1970s and 1980s, when women challenged their historic exclusion from political life, showed how authoritarian regimes replicated patriarchal oppression, and developed feminist theories and practices; third, the 1990s, when women focused on the damaging effects of neoliberalism, which impacted their activism and the development of feminist ideas. This essay focuses on the feminist novel since the 1950s, when women ventured into a genre they had barely published in the past, while tracing its course through the multiple positions that Latin American feminism took during the twentieth century, this paving the way for the decolonization of the canon.
KEYWORDS: feminisms - feminist novel - patriarchy - colonialism - neoliberalism.

1 La investigación de este trabajo está basada en mi artículo «Twentieth-Century Women Writers and the Feminist Novel», de próxima aparición en *The Oxford Handbook of the Latin American Novel* (Eds. Juan E. de Castro e Ignacio López Calvo, Oxford University Press, 2021). Agradezco a Juan E. de Castro el permiso para publicar este artículo en español en la revista [*sic*] n.º 29, año 2021.

Se podría decir que la literatura de todas las culturas con una historia colonial siempre muestra características que quiebran los códigos canónicos de las literaturas metropolitanas, aun las obras que intentan seguir fielmente las normas para ser aceptadas. Sin embargo, como el mismo Fernando Ortiz (2002) nos recuerda, la transculturación es un proceso que tiene varias etapas, y para hablar de descolonización del canon literario o de literaturas contracanónicas en América Latina se debe esperar a una toma de conciencia de los pueblos sobre su identidad en el contexto global. Otro pensador cubano, Roberto Fernández Retamar, se sintió ultrajado cuando le preguntaron si existía una cultura latinoamericana. La pregunta, como lo explica el autor en *Calibán*,[2] cuestionaba la existencia de los pueblos latinoamericanos e implicaba la negación de sus respectivas identidades.

El siglo XX mostró en su literatura la miríada de manifestaciones de esa toma de conciencia de identidades nacionales y culturales, y las rupturas de un canon literario etnocéntrico. También fue, especialmente, el siglo de las mujeres, que habían quedado relegadas a un segundo lugar, por no decir a un no lugar en el discurso académico. El siglo se inició con sus demandas por la igualdad de derechos, un reclamo que fue universal. Luego, el concepto de género se desarrolló con mayor claridad, lo que ayudó a hacer visibles otros constructos culturales de opresión en una modernidad que no se había despojado por completo de su herencia colonial. La literatura siempre refleja la historia, el periodo en el cual sus obras fueron escritas. Cuando un número importante de mujeres entró con sus novelas en el sistema literario –género en el cual raramente se habían aventurado en el pasado: las peruanas del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, y la argentina Juana Manuela Gorriti son famosas excepciones– demostraron que la voluntad de reclamar su lugar en la historia también las movía a crear obras de ficción, largas y complejas. Este artículo se enfoca en cómo la novela feminista del siglo XX traza su curso a través de las múltiples posiciones que los feminismos latinoamericanos adoptaron durante ese periodo. Muchas escritoras, en especial aquellas de la primera mitad del siglo, se opusieron al adjetivo *feminista* para sus novelas y trabajos. Pero tanto activistas como escritoras enfocaron y confrontaron aquellas fuerzas que consideraron opresivas y de marginación para las mujeres, ya sea en política como en literatura.

En América Latina, los movimientos sufragistas a través de las primeras cuatro décadas del siglo hicieron visible la necesidad de que las mujeres fueran reconocidas como ciudadanas integrales de las naciones modernas. Lucharon por los derechos a la educación y a la salud; por las mejoras sociales que corrigieran problemas endémicos originados en el colonialismo desde el orden patriarcal –la pobreza, el alcoholismo, el desempleo, la prostitución, el abandono de niños, el suicidio y las enfermedades venéreas–; reclamaron por el derecho político al voto y por la igualdad de derechos civiles.

Figura 1. 1908. Paulina Luisi y doctores. Primera mujer egresada de Facultad de Medicina. Uruguay.

2 «Calibán» apareció por primera vez en 1971 en *Casa de las Américas*, 68.

Figura 2. 1908. Clotilde Luisi. Única delegada mujer al Primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos.

Figura 3. 1930. Planisferio: Derechos políticos de la Mujer. Del libro *La mujer uruguaya reclama sus derechos políticos,* de Paulina Luisi. Montevideo, Ed. Alianza Uruguaya, Consejo Nacional de Mujeres.

Los procesos de modernización que estaban cambiando los paisajes de Latinoamérica lanzaron a las mujeres a la arena pública. Eso no quiere decir que en siglos anteriores no hayan existido mujeres que lucharan por ideales feministas, aun cuando no se las clasificó como tales; basta recordar la obra maestra de la escritora, poeta, filósofa, compositora mexicana y monja jerónima del siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz (1648ca.-1695). Sin embargo, los cambios producidos por la modernización hicieron que las mujeres latinoamericanas tuvieran que luchar por ocupar nuevos lugares en el mundo que se estaba creando. Así, la pasividad, la inmovilidad y la fragilidad –características del ideal femenino decimonónico occidental y componentes de lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar llamaron «el culto» de las mujeres como «ángeles de la muerte» (Gilbert y Gubar, 1979, p. 25)– mostraron su falsedad. Sus voces y cuerpos cruzaron el umbral de la casa patriarcal, entendida a la vez como lugar de protección y como prisión, para reclamar sus derechos ciudadanos. Este audaz movimiento implicaba la libertad, pero también la vulnerabilidad de enfrentarse al afuera, como metáfora de los

constructos que hicieron a las mujeres invisibles más allá de la casa. Al respecto, es significativo el título *Otra voz clamando en el desierto: proxenetismo y reglamentación* (1948), libro de la líder feminista uruguaya Paulina Luisi (1875-1950). Las primeras ideas feministas del siglo XX fueron transnacionales, pues las mujeres de todos los orígenes unieron sus fuerzas en la lucha por los derechos civiles y políticos, aspirando a cambios de alcance universal.

En 1922, la Conferencia Panamericana de Mujeres se llevó a cabo en Baltimore (Maryland, Estados Unidos) y convocó a representantes de veinte países de las Américas. Sin embargo, ya desde 1910 las mujeres se habían organizado en América Latina para luchar por la paz, la educación, la participación social y, en particular, contra el doble estándar para mujeres y hombres (Gargallo, 2004, p. 85). Crearon clubes y centros para discutir maneras de buscar la igualdad y a finales de los años cuarenta los movimientos sufragistas lograron sus metas, con tres excepciones: Nicaragua y Perú, donde ganaron el derecho al voto recién en 1955, y Paraguay, en 1961.

En medio de tal efervescencia, uno se pregunta por qué las mujeres latinoamericanas no ocuparon un lugar como novelistas en el mundo de la literatura hasta la década del cincuenta. Aunque se habían publicado novelas en la década del veinte –como las de la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), luego la mexicana Nellie Campobello (1900-1986) y la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), en los años treinta– esas obras precursoras de la novela feminista fueron consideradas brillantes excepciones. La socióloga y feminista chilena Julieta Kirkwood (1936-1985) llamó a la década del cincuenta «los años del silencio», para el caso chileno, sin embargo, lo observado por ella se extendió al resto de los países latinoamericanos. En 1929, Virginia Woolf (1881-1941), en su famoso manifiesto feminista *A Room of One's Own (Una habitación propia)*, basado en las conferencias que dio un año antes en dos universidades de mujeres del sistema Cambridge –Girton y Newnham–, había respondido a la imposibilidad de hablar acerca de novelas escritas por mujeres. Woolf (1929) explicó que esto, en parte, era debido a que las mujeres publicaban muy pocas novelas, porque aún necesitaban un lugar desde donde observar el mundo y sus habitantes, y, ante todo, porque precisaban confianza en ellas mismas. En palabras de Woolf, sentirse superiores y no ser tan solo el espejo en el cual el hombre gana una imagen fuerte de sí mismo. Parecería que las mujeres de la primera mitad del siglo tenían confianza en sí mismas y en la legitimidad de sus acciones. Sin embargo, la ideología patriarcal acalló las reivindicaciones de las mujeres esgrimiendo el derecho al voto que habían obtenido. Se habían convertido en ciudadanas de pleno derecho y lo que importaba era la causa social y no la femenina. Según Kirkwood (1990) ese silenciamiento se manifestó, al menos en Chile, en el abandono de publicar por parte de las mujeres. Ella explicó: «Las mujeres dejan de escribir, no editan diarios, apenas ensayos y novelas, pero sí gran cantidad de poesía, a decir de los críticos, superflua, ni creativa ni valiente (salvo nuestra premio Nobel y dos o tres excepciones)»[3] (p. 88).

En la década de los ochenta, la puertorriqueña Rosario Ferré (1938-2016), una de las narradoras más destacadas de Latinoamérica, además de crítica literaria, publicó «La autenticidad de la mujer en el arte», incluido en la colección de ensayos *Sitio a Eros* (1986, pp. 34-39). Se dirigía a las jóvenes lectoras y reflexionaba sobre la aserción de Rainer Maria Rilke en cuanto a que la voz de un escritor debe ser auténtica; allí se pregunta cómo una mujer puede ser auténtica si no se conoce a sí misma. Conocerse significa conocer su sexualidad, sus deseos, y su subjetividad en estado de evolución constante y, en ese proceso, descubrir su propia voz. Ese concepto de autenticidad se une al concepto de autoconfianza, ya referido por Woolf. Si la escritura es un viaje de descubrimiento, escribir una auténtica novela feminista es un proceso estético y ético para encontrar la propia voz de la mujer.

Varias preguntas surgen de lo que acabo de decir. ¿Qué es una mujer en un proceso que intenta quebrar las barreras políticas, económicas, sociales, raciales, psicológicas, educativas, legales, biológicas, médicas y filosóficas del patriarcado? ¿Qué significa ser una mujer latinoamericana en el siglo XX? Las mujeres latinoamericanas son y no son las mismas que las mujeres del primer mundo; la herencia del colonialismo sigue pesando con fuerza sobre ellas aún en el siglo XX. Por ejemplo, en «Toward a Decolonial Feminism» (Hacia un feminismo decolonial), María Lugones (1944-2020), quien se autoidentificaba como filósofa feminista argentina y mujer de color radicada en los Estados

3 Kirkwood se refiere a Gabriela Mistral, quien en 1945 había recibido el Premio Nobel de literatura. Asimismo, María Luisa Bombal, en 1934, publicó *La última niebla*, una brillante precursora de las novelas del *boom* latinoamericano y de la novela feminista.

Unidos, analiza «the oppressive logic of colonial modernity» [la lógica opresiva de la modernidad colonial] a través de los lentes de la raza y el género en relación con la sexualidad normativa (2010, p. 742). Al hacerlo, demuestra que el sistema moderno de sexo/género tiene sus raíces en el proyecto colonial que impuso un sistema dimórfico enmarcado en la heteronormatividad. Elogiada por ser la primera estudiosa en articular los conceptos de colonialidad de género (Rivera Berruz, 2020), Lugones, en «Toward a Decolonial Feminism», ve el status de los colonizadores europeos blancos, tanto mujeres como hombres, cuando ambos estaban comprometidos en la reproducción de una humanidad *racializada* y necesitaban defender su humanidad contra el concepto de no humanos que inventaron para el Otro *racializado*. En otras palabras, el concepto de humano solo correspondía al blanco, las razas –los no blancos– eran no humanos. Así, argumenta que aun cuando las mujeres blancas operaban en un nexus diferente al del colonizador blanco, el género jugó un papel importante en las relaciones humanas / no humanas del mundo colonizado. Al respecto, Stephanie Rivera Berruz (2020) señala: «This critique problematizes any idea of shared gender in womanhood because it fails to account for the racial and class differences that cut across the formations of identities in the Americas» [Esta crítica problematiza cualquier idea de género compartido entre las mujeres porque no da cuenta de las diferencias raciales y de clase que atraviesan las formaciones de identidades en las Américas]. Asimismo, dado que América Latina no es un continente homogéneo, los orígenes de las escritoras influyen en la forma en que sus respectivas historias nacionales entran en la creación de sus mundos de ficción. Además, según las filósofas feministas latinoamericanas, es importante centrarse en la interseccionalidad –la interrelación de los conceptos de género, clase, raza, etnia y religión–, ya que estas categorías conforman colectivamente las condiciones de existencia (Femenías, 2007, pp. 127-135). La autenticidad y la confianza en sí mismas no implican la creación de un yo femenino sólido, inmutable y puro. Hay muchas mujeres e historias diferentes en América Latina, y también hay, como demostró Lugones en «Playfulness, "World"-Travelling, and Loving Perception» (Jugueteo, viaje por el mundo y percepción amorosa, [1987]) y en «Purity, Impurity, and Separation» (Pureza, impureza y separación [1994]), una pluralidad de *yoes* en cada persona, que se resiste a la lógica opresiva de la pureza. Por lo tanto, las novelas feministas latinoamericanas presentan diferentes voces femeninas.

Por último, ¿qué es una novela feminista? Yo la definiría como una obra de ficción que retrata, desde un punto de vista femenino que evoluciona, un mundo deformado por construcciones culturales que menosprecian el potencial de los individuos, especialmente de las mujeres y de todos aquellos que no se adhieren al sistema de poder patriarcal, heterosexual, blanco y eurocéntrico. Las posibilidades de este tipo de novela son muchas. Por un lado, surge la voz de una mujer que revela un mundo desde una posición descentrada; por otro, potencia esa voz y esa perspectiva al hacer posible imaginar cambios concretos más allá de la ficción.

¿Cómo se relaciona la novela feminista en América Latina con la historia del feminismo latinoamericano? Dicha historia presenta tres hitos. El primero está marcado por los movimientos de mujeres que reivindicaron la igualdad política y civil a principios de siglo y que terminaron en los años cincuenta con «los años del silencio», según término acuñado por Kirkwood. El segundo coincide con la violenta historia de las dictaduras, las guerras civiles, las desapariciones, las torturas y las muertes a manos de los Estados represivos, lo cual movió a las mujeres de todos los niveles sociales y culturales a mostrar cómo los regímenes autoritarios reproducían la opresión patriarcal y a oponerse a esa opresión, desafiando su histórica exclusión de la vida política. Este periodo abarca las décadas de 1970 y 1980. Si en los años setenta las mujeres actuaron como militantes, los años ochenta se caracterizan por el desarrollo expansivo de la teoría y la práctica feminista. La última década del siglo, que coincide con el tercer periodo de esta historia, está marcada por los efectos nocivos del neoliberalismo, que impactó en su activismo y en el desarrollo de las ideas feministas. Las políticas económicas perjudicaron en especial a las mujeres, que se vieron obligadas a trabajar en condiciones de explotación en las maquiladoras o en el trabajo agrícola, en el caso de México, según explica Gargallo (2004, p. 117), lo que llevó a acuñar el término *feminización de la pobreza*. La individualización promovida por la ideología de la economía de mercado debilitó el activismo político feminista. Los gobiernos y los diferentes organismos, como las ONG, cooptaron a las feministas latinoamericanas, debilitando el poder de oposición originario del movimiento contra la represión estatal. Tuvieron que abandonar la

investigación sobre las raíces de la desigualdad que afectaba a las organizaciones y poblaciones locales. En los años noventa, el feminismo entró en las instituciones universitarias y se abrieron programas de estudio sobre la mujer, que sirvieron como espacios de resistencia contrahegemónica.

Algunas novelistas formaron parte de estos movimientos. Es el caso de las escritoras mexicanas Nellie Campobello –cuya primera novela, *Cartucho* (1931), presenta la Revolución mexicana desde el punto de vista de la autora como niña, fue precursora de la novela feminista–; Rosario Castellanos (1925-1974) –considerada la escritora mexicana más importante del siglo XX, cuya obra *El eterno femenino* (1975) es una brillante declaración feminista y la culminación de su innovadora tesis de maestría de 1950, *Sobre cultura femenina*, así como sus novelas, *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), en las que su perspectiva feminista muestra una profunda comprensión de las ambigüedades que subyacen a toda lucha de poder–, y Elena Poniatowska (1932) –autora de novelas que describen la situación de mujeres de diferentes clases sociales y ocupaciones, como *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *Tinísima* (1992), y fundadora de *Fem*, una revista feminista–. Otras son la uruguaya Armonía Somers (1914-1994) –cuyos trabajos pedagógicos prestaron atención a la situación de las jóvenes– y la chilena Diamela Eltit (1947) –quien publicó *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), donde destaca el papel clave de la educación de las mujeres chilenas en la primera mitad del siglo XX–. Por tanto, me propongo estudiar las aportaciones de la novela feminista latinoamericana del siglo XX siguiendo estos tres hitos del feminismo.

Hijas rebeldes en la casa patriarcal

A partir de la década de 1950, un mayor número de mujeres latinoamericanas comenzó a escribir novelas que en general fueron despreciadas por la crítica de su tiempo. Hubo excepciones, según se verá en el caso de María Carolina Geel (1913-1996) y de Armonía Somers. Es paradójico que en «los años del silencio» las mujeres comenzaran a publicar novelas. Sin embargo, en el marco de los movimientos en los que las mujeres buscaban ser reconocidas por su lugar en la historia, las novelistas investigaron a través de la ficción sus impulsos eróticos, aquellos deseos que debían ser reprimidos para cumplir con las exigencias creadas para el género femenino. También hubo novelas que exploraron los sentimientos de vulnerabilidad de las mujeres que abandonaban la casa patriarcal, y vivían en el no lugar de los marginados. Es el caso de una novela de 1940, publicada una década antes de la explosión de las mujeres novelistas en América Latina, que demuestra la importancia de considerar las obras de transición. En *Las que llegaron después*, la uruguaya Paulina Medeiros (1905-1992), siguiendo los parámetros estéticos del realismo social, pobló el mundo urbano moderno de su ficción con una panoplia de personajes femeninos. Las historias de estas mujeres convergen en lugares de transición inseguros, sobre todo en habitaciones alquiladas. La vulnerabilidad de estos espacios, fácilmente violables, es paralela a la de los cuerpos sexualizados de los personajes. Desde la inseguridad (real y simbólica) reclaman su propio lugar (estable y seguro) en un mundo que están ayudando a crear. En 1940, Medeiros solo podía concebir este lugar como una utopía: el hogar perfecto de un matrimonio ideal, que corría el riesgo de convertirse en una jaula para ella si se rompía la armonía de poderes entre el hombre y la mujer. La protagonista, Leila, reflexiona al final de la novela sobre esta posibilidad que la condenaría, a ella y a las mujeres en general, a la soledad y a la alienación. Al invocar imágenes del poema «Hombre pequeñito», de la poeta y feminista argentina Alfonsina Storni (1892-1938), Leila piensa «Solas en una jaula dorada, donde se nos aprisiona para el canto. Solas con nuestra inabordable ternura que solo parecen comprender los niños cuando pequeños hasta que son mayores y se van» (p. 326).

Figura 4. 1956. Cubierta de *Cárcel de mujeres*, de M.C. Geel. Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag

En la novela autobiográfica *Cárcel de mujeres* (1956), la chilena María Carolina Geel (2000) también se centra en los espacios cerrados: una cárcel para mujeres. La narración es fruto del crimen más sensacionalista de su época: el asesinato del hombre que Geel amaba, el 14 de abril de 1955, en un distinguido lugar de encuentro de la burguesía santiaguina, el Hotel Crillón. Al igual que en la novela de Medeiros (1940), donde el hogar es el espacio que muestra la vulnerabilidad de las mujeres que están a la intemperie, en la novela de Geel, el correccional de mujeres es el lugar donde se puede ver cómo el sistema castiga y domestica a las rebeldes. La cárcel permite leer cómo se configura el género y cómo ciertas mujeres se enfrentan a esta construcción cultural. Geel, narradora en primera persona de la novela, pone distancia entre ella y las demás presas. Desde esa perspectiva el relato subraya que, si bien la narradora está fuera de lugar en la Casa Correccional de Mujeres del Buen Pastor –donde Georgina Silva Jiménez, nombre legal de Geel, cumplió su condena de 541 días por el asesinato de Roberto Pumarino Valenzuela, su amante, once años menor que ella–, su caso tiene similitudes con el de las otras mujeres. Pero su condición de escritora y su clase social hicieron que Geel se sintiera alejada de la población carcelaria femenina. Ella explica que cumplió su breve condena en el Centro Penitenciario más como una «alumna de convento» que como una presa. Las otras mujeres eran representaciones de una feminidad cruda y salvaje; ella, en cambio, sufría y procesaba el trauma de su existencia femenina. La realidad de su acto delictivo le resultaba imposible de aceptar, salvo como ruptura de su subjetividad. Ante el juez del Primer Tribunal Penal, el día después del asesinato, Geel tartamudeó: «No sé… los nervios… lo quería… es la vida» (*La Segunda*, 4 octubre de1991, p. 4). Sin embargo, la fascinación de la narración de un yo que nunca es confesional, que no habla de su crimen y que cuenta las historias de las presas desde el lugar único de estar dentro de la cárcel –pero separado psicológicamente y atraído por el mundo femenino que lo habita– reside en el examen de la feminidad en crisis. Esta crisis solo se capta a través de la pluralidad de relatos que constituye *Cárcel de mujeres*.

Debido a sus delitos, las reclusas del correccional femenino del Buen Pastor están aisladas de la sociedad y deben permanecer así hasta que el sistema de poder disciplinario decida si están listas para reincorporarse a la sociedad. En *Disciplina y castigo* (1975), Michel Foucault (1977) observa que

la prisión moderna, con su forma más suave y mejor de encarcelar a los delincuentes, se ha convertido en el modelo de control de toda una sociedad. Las tres principales técnicas de control carcelario –la observación jerárquica, el juicio normalizador y el examen– son la norma de casi todas las instituciones modernas, fábricas, hospitales y escuelas. La prisión convierte a las mujeres de la novela en delincuentes que deben estar fuera de la sociedad, pues han infringido las leyes. Sin embargo, la narradora que las observa y examina es alguien que también ha violado la ley y, a pesar de su observancia jerárquica, cuestiona la normalización del juicio a través de su escritura; una estética híbrida en la que autobiografía, testimonio y ficción se entrelazan en una extraña narración fragmentada en viñetas. Al hacerlo, también cuestiona la realidad y las posibilidades de la novela. Según el filósofo italiano Gianni Vattimo en *La società trasparente* (*The Transparent Society* [1992]), experimentar formas de vida diferentes a la nuestra abre el arte a modos de existencia plurales, a formas de vida ignoradas por la cultura hegemónica: «To live in this pluralistic world means to experience freedom as a continual oscillation between belonging and disorientation» [Vivir en este mundo plural significa experimentar la libertad como una continua oscilación entre la pertenencia y la desorientación] (Vattimo, 1992, p. 10). La desorientación, según Vattimo, contribuye al debilitamiento de la noción de realidad y de su fuerza persuasiva, promoviendo la libertad creativa. Para el filósofo:

> Art is constituted as much by the experience of ambiguity as it is by oscillation and disorientation (…). These are the only ways that art can (not *still*, but perhaps *finally*) take the form of creativity and freedom. [El arte está constituido tanto por la experiencia de la ambigüedad como por la oscilación y la desorientación (…). Estas son las únicas formas en las que el arte puede (no todavía, pero quizás finalmente) tomar la forma de creatividad y libertad] (Vattimo, 1992, p. 60).

Vattimo estaba pensando en el mundo de la comunicación generalizada por Internet, que con claridad no era el mundo chileno de los años cincuenta. Sin embargo, el sensacionalismo periodístico en torno al crimen de Geel, su experiencia carcelaria, el activismo de la institución de la literatura con el liderazgo de Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, el más poderoso crítico literario chileno de la época) para demostrar la inocencia de la autora, sumado al libro *Cárcel de mujeres*, escrito por Geel a instancias de Alone, permiten reflexionar sobre la experiencia de esta novela, que crea un mundo plural de mujeres dentro de los límites de la realidad y de la razón. Las múltiples historias de las presas se proyectan como la multitud de sujetos que habitan en la narradora de forma ambigua, oscilante y desorientada, y que solo el arte puede liberar.

En 2000, Diamela Eltit ayudó a reeditar la novela. Los nuevos lectores de *Cárcel de mujeres* ya pertenecían al mundo descrito en *The Transparent Society,* de Vattimo. Sin embargo, el interés de Eltit en esa novela, según dice en su introducción, no estaba en la «creatividad y libertad» del arte, sino en mostrar cómo no se puede confiar en la narración en primera persona como voz de la verdad. En el Chile de la posdictadura varios testimonios de mujeres –*El infierno* (1993), de Luz Arce, y *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso* (1993), de Marcia Alejandra Merino Vega– conmocionaron a lectores y críticos al revelar la complicidad de la sociedad civil con la dictadura de Pinochet, de lo que me ocupo en otro trabajo.[4] En ese contexto, Eltit quiso mostrar la manipulación del narrador en primera persona para ocultar la verdad de su crimen; manipulaciones que debilitan y desdibujan el concepto de realidad. Si en 1956 Alone trataba de mostrar la inocencia de una mujer atrapada en el mundo de la ficción, Eltit pretendía presentar a Geel, precisamente, como una asesina en el mundo de su novela. Pero el yo que narra se va abriendo a las historias de las otras mujeres y pierde protagonismo. En el umbral del nuevo milenio, las historias de mujeres presas que Geel presenta en *Cárcel de mujeres* impactan a través de la ficción y adelantan ideas que los feminismos latinoamericanos articularán décadas después.

4 Ver Olivera-Williams, 2012, pp. 131-156.

Figura 5. 2020. Cubierta de *La mujer desnuda,* de Armonía Somers. Montevideo, Criatura Editora.

Una novela que destaca por su enfoque de los deseos eróticos y la sexualidad en la creación de la subjetividad femenina moderna es *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers. Fue su primera novela, publicada por entregas en la revista *Clima* (números 2-3). En 1951, se convirtió en libro con el mismo texto de la edición por entregas; en 1966 se publicó en editorial Tauro una nueva versión que la autora consideró definitiva. *La mujer desnuda* siguió publicándose; las ediciones de 1990 (Arca) y 2009 (El Cuenco de Plata) reproducen la versión de 1966 con pequeños cambios en busca de la perfección estilística. Las múltiples ediciones de esta novela, que cuando apareció en 1950 causó una revolución en los círculos críticos locales, avalan su vigencia e interés.

La novela se centra en el sexo, el erotismo, la cultura, la sociedad, las limitaciones y la libertad en un mundo moderno, y en la vida y la muerte desde el punto de vista de una mujer que se libera de las normas sociales de su clase y se embarca en un viaje de autodescubrimiento. Estos temas, apenas abordados en los años cincuenta, especialmente por las mujeres, tuvieron una acogida diferente en los años sesenta, en el contexto de la revolución sexual y en la época en que la autora realizó la versión definitiva de la obra. En una entrevista de 1990, Somers dijo:

> Los escribidores (…) solemos adelantarnos a las cosas. Intuición, premoniciones. Es lo que pasó con *La mujer desnuda.* Si yo la escribiera ahora no pasaría nada, se leería como una novelita rosa. En aquel momento se venía el mundo encima (Domínguez, 1990, párr. 13).

Sin embargo, *La mujer desnuda* no puede leerse como una novela rosa; no tiene ninguna de sus características, y sí tiene las de una novela feminista. Hay tres puntos en lo dicho por Somers que son clave para leer su primera novela: primero, la confirmación de que la literatura suele adelantarse a las costumbres sociales y a los acontecimientos históricos; segundo, la necesidad de un contexto sociohistórico propicio para articular experiencias y sensaciones, lo que explica la nueva versión de la novela en los años sesenta porque una sociedad cambiante requiere nuevas formas literarias; y tercero, la necesidad de abordarla como una declaración feminista, lo que señaló mediante la mención irónica de que, si la hubiera escrito en los años noventa, se leería como una novela rosa. Este tercer punto es importante si recordamos lo que decía la novelista y crítica de arte argentino-colombiana

Marta Traba (1930-1983) en «Hipótesis sobre una escritura diferente» (1996, pp. 696-697), en cuanto a la especificidad de la literatura femenina y a la necesidad de estudiarla rigurosamente según esa especificidad.

La novela comienza cuando su protagonista, Rebeca Linke, cumple treinta años, una edad importante en la cultura de los años cincuenta. Si una mujer era aún soltera, se arriesgaba a ser tachada de «solterona» y a ser condenada al ostracismo social. Las mujeres uruguayas habían ganado importantes batallas legales –el derecho al voto en 1932, la igualdad de derechos civiles en 1946–, pero el Código Civil seguía considerándola «incapacitada» para abandonar la casa de sus padres antes de los treinta años si no se había casado. Al cumplir los treinta, Linke corta todos los lazos con la clase media culturalmente europeizada a la que pertenece. Con un gesto paródico que reproduce el de la *femme fatale* del *film noir*, se quita un abrigo de piel que cubre su cuerpo desnudo y se escapa a una casa de campo que su estatus social y su edad le permiten poseer. Allí, fuera de la vida urbana, Somers recurre a hechos fantásticos para limpiar a su protagonista de las limitaciones culturales. Rebeca se decapita a sí misma con un abrecartas para vaciar su mente de la ideología patriarcal que produjo la mirada masculina, una mirada por la que la mujer se convierte en la Mujer universal, borrada de la individualidad (De Lauretis, 1983; Kaplan, 1983; Mulvey, 1989, pp. 14-28). A continuación, se pone la cabeza cortada sobre los hombros como si esta fuera un casco o una mente incontaminada. Tras esta actuación ritual, Rebeca se convierte en la mujer desnuda y está preparada para iniciar un viaje de autodescubrimiento. Asumirá su propia mirada y presentará el mundo social inmediato, que en la novela se representa como una aldea primitiva, a través de sus ojos. La pregunta es si el mundo estaba preparado para ver y aceptar a la mujer desnuda y compartir su mirada.

Uno de los logros más destacados de *La mujer desnuda*, que anticipa la teoría antiedípica de Deleuze y Guattari (1983), es la representación de la tríada familiar en estado presimbólico. En su viaje por el bosque, antes de llegar al pueblo, la mujer desnuda entra en la humilde cabaña de un leñador, llamado Nathaniel, y su esposa, Antonia. La pareja funciona como padres simbólicos, y su encuentro con ellos como el último paso en su limpieza de las costumbres sociales tradicionales. Estar desnuda le permite descubrir su cuerpo, su sensualidad y su sexualidad; ser decapitada borra la mirada masculina que convierte a la mujer en la Mujer universal; entrar en el espacio de lo real, según Lacan –ese espacio materno que Julia Kristeva (1980) llamó «chora», donde no hay fronteras (p. 130) y que en la novela está representado por la cama de la pareja en la que la mujer desnuda se sube– le permite ingresar en el mundo simbólico, en el pueblo que la espera, sin conceptos preconcebidos. Los cuerpos dormidos del leñador y de su esposa crean una sinfonía de sonidos diferentes, que la protagonista complementa con placer:

> Cada vez que él aspiraba, vaciando casi el aire de la cabaña (…) íbase ella también en el torbellino, le entraba en su caudal, andando así semiahogada como un insecto de tuberías (…) todo aquello (…) constituía un juego formidable en el que la mujer hubiese podido estarse la noche entera, la vida (Kristeva, 1980, p. 16).

En el estado de letargo que precede a la conciencia, el leñador intenta controlar a la mujer desnuda dándole el nombre de su esposa, que ella rechaza, negándole así la entrada en el mundo como hija edípica. La mujer desnuda decapita figurativamente al padre, impidiéndole ejercer el poder de nombrar, de imponer su mirada y su ley al mundo y a ella.

La llegada de la mujer desnuda al pueblo provoca el caos. Los rumores de la existencia de una nueva mujer asustan a la mayoría de los habitantes. Sin embargo, su presencia muestra el concepto de vulnerabilidad que Judith Butler desarrolla en *La vida precaria: los poderes del duelo y la violencia* (2004). La filósofa concibe la vulnerabilidad como una apertura a las necesidades y reclamos de los demás. Todos, en nuestra vida cotidiana, sentimos la vulnerabilidad de ser interpelados por el otro. Butler añade que esta «becomes highly exacerbated under certain social and political conditions, especially those in which violence is a way of life and the means of secure self-defense are limited» [se agudiza mucho en determinadas condiciones sociales y políticas, especialmente en aquellas en las que la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa seguros son limitados] (Butler, 2004, p. 29).

En tales situaciones, los individuos pueden reconocer una condición compartida de vulnerabilidad y actuar de forma solidaria entre ellos, o pueden negar la vulnerabilidad a través de una fantasía

de dominio (una fantasía institucionalizada de dominio) (Butler, 2004, p. 29), que les hace creer que sus vidas y derechos son más importantes que los de los demás. La cultura de los años cincuenta, que silenciaba a las mujeres, y la cultura de los años sesenta, en la que se publicó una nueva versión de la novela, y que fue testigo de la necesidad de la generación más joven de empezar a cambiar las normas que parecían naturalizadas en la ideología del *establishment*, mostraron ambas versiones de la vulnerabilidad. Estaban los que se abrían a lo nuevo en busca de una humanidad mejor, lo que requiere la ética de una voluntad de deshacerse en relación con los demás (Butler, 2005, p. 136) y los que luchaban por mantener el *statu quo*, creyendo que sus formas de vida y existencia eran las únicas que merecían ser salvadas. La novela reproduce este escenario social y moral, y aparentemente termina con un fracaso: el cadáver de la mujer desnuda flotando boca abajo en el río, después de que los invulnerables aldeanos prendieran fuego a su propio pueblo, prefiriendo morir antes que aceptar su mirada, que estaba cambiando las posibilidades de las relaciones de poder entre ciertas personas. A modo de ejemplo: hay un personaje, Juan, que se enamora de esa nueva versión de mujer. A la vez, la mujer de Juan puede articular sus deseos lésbicos debido a la presencia de la mujer desnuda. El cura del pueblo ve cuestionada su autoridad por culpa de ella, mientras los niños están deseando conocerla.

En otro trabajo, subrayé que el fracaso de la trama no implica el fracaso de la novela. La novela de Somers es un ejemplo de «how women writers of the time used literature in revolutionary ways, privileging the vantage points of female characters or other marginalized figures, and at the same time appropriating and making canonical, avant-garde stylistic elements their own» [cómo las escritoras de la época utilizaban la literatura de forma revolucionaria, privilegiando los puntos de vista de los personajes femeninos o de otras figuras marginadas, y al mismo tiempo apropiándose y haciendo suyos elementos estilísticos canónicos y vanguardistas] (Olivera-Williams, 2016, p. 287). Sin embargo, la propia trama señala un cierto grado de éxito en la sorprendente interpretación de la mujer desnuda. Nathaniel, el leñador y padre simbólico, tras el encuentro presimbólico con la mujer desnuda, no puede volver a su antigua rutina y la busca sin saber de su existencia, solo para descubrir –en un pasaje muy lírico– que todo está habitado por multitud de seres. Esto abre la posibilidad de nuevas formas de ver el mundo sin las limitaciones impuestas por el sistema patriarcal de sexo/género.

Desde una perspectiva de género

Los años setenta fueron una década de activismo para las mujeres en América Latina. En la violenta historia del período, las mujeres participaron colectivamente en la resistencia a la represión del estado militar, así como en los movimientos para engendrar derechos humanos buscando un mejor acceso a la educación, a la salud y a los servicios urbanos (Saporta Sternbach Navarro-Aranguren, Chuchryk y Álvarez, 1992, p. 401). Sin embargo, fue en los ochenta que, como resultado del activismo político de la década anterior, los movimientos feministas teorizaron en sus respectivos países de origen, teniendo en cuenta las variadas y específicas opresiones por su condición de mujer. El feminismo de la década se configuró a través de revistas, películas y videos, centros de atención a víctimas de violación y a mujeres maltratadas, colectivos de salud, grupos de lesbianas y otros encuentros que sirvieron como foros regionales para debatir sobre política y justicia social en América Latina y el Caribe (Saporta Sternbach et al., 1992, pp. 404-408).

En esos años las escritoras también produjeron numerosas e importantes novelas en las que el mundo es visto desde una perspectiva de género. Esto significa que revisan la historia latinoamericana en su ficción desde una posición descentrada como mujeres, y a través de miradas y palabras más cercanas a los movimientos feministas que sus predecesoras. La explosión de la novela feminista fue calificada paródicamente como *boomito* por Rosario Ferré, estableciendo un paralelismo con el *boom* latinoamericano de los autores masculinos de los años sesenta (Olivera-Williams, 2016, p. 280). Fue en los ochenta que estas narradoras lograron tener peso en el mercado literario, superando a menudo las ventas de sus colegas masculinos. Sin embargo, la espectacular producción de Carmen Balcells –la agente literaria catalana que acuñó el término *boom* para promocionar junto al poeta-editor Carlos Barral el fenómeno cultural de escritores como Julio Cortázar, José Donoso, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa– no se produjo con las escritoras. Los tiempos eran po-

lítica, económica y culturalmente diferentes. Las ambiciones cosmopolitas de los miembros del *boom* cambiaron por la necesidad de navegar en la vorágine de la globalización, regida por los movimientos del mercado neoliberal y sus violentas consecuencias. Por lo tanto, el *boomito* de las escritoras no hizo mucho ruido en la esfera cultural. El uso paródico del diminutivo por parte de Ferré podría apuntar a que se trata de una secuela del *boom* original. La clave para abordar de forma crítica estas novelas es centrarse tanto en la parodia como en las estrategias experimentales que utilizan para crear cuerpos textuales, que tienen el potencial de ser políticos y afectar a la sociedad porque están cargados semióticamente. Las novelas feministas de este periodo pueden agruparse en paródicas y experimentales.

En *Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon se centra en las posibilidades de la parodia para proporcionar una voz independiente a través de los textos que se parodian (1988, p. 130). Las autoras abrazaron la parodia para ganar espacio en el sistema literario a través de una legitimidad obtenida al mantener un diálogo explícito e implícito con los textos de sus compañeros del *boom* masculino. Pero este diálogo introduce un mecanismo corrector que reescribe los textos canónicos masculinos en clave decididamente femenina. Hutcheon (1985) denomina a este tipo de parodia *transtextual*, explicando que esta apropiación no destruye el texto original, sino que lo recontextualiza y juega con él (p. 6).

La chilena Isabel Allende (1942) y la mexicana Laura Esquivel (1950) recurren a este tipo de parodia en *La casa de los espíritus* (1982) y en *Como agua para chocolate* (1989), respectivamente. Ambas parodian *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, a través de la estética del realismo mágico, obteniendo éxitos comerciales inmediatos que las convirtieron en dos de las narradoras más leídas en español. Sin embargo, los primeros críticos descalificaron ambas novelas como malas copias del original. Sus duras críticas se debían a un doble problema. Por un lado, no veían cómo se utilizaba la parodia para feminizar el mundo de sus ficciones, independizándolas del referente original. El uso del realismo mágico muestra abiertamente su deuda con *Cien años de soledad*, pero el objetivo de estas novelas es diferente al del texto de García Márquez. El colombiano se centraba en la amplia historia de América Latina para reexaminar, a través de la ficción, su violento fundamento, incluida la violencia de la dominación sexual, y para comprenderse a sí mismo (González Echeverría, 1984, p. 368). Sin embargo, en *Como agua para chocolate*, como señala Kristine Ibsen, el sentido de la novela no depende de la historia, sino de la experiencia individual en relación con la historia (1997, p. 112). Por otra parte, el éxito comercial de escritoras mujeres era un fenómeno nuevo en América Latina que aquellos primeros críticos no estaban dispuestos a aceptar.

La Revolución mexicana da un marco histórico a la trama de *Como agua para chocolate*, incluso cuando la trama se mueve más allá de esta, ya que es la historia de la familia Garza (la madre y sus tres hijas) contada desde los ojos de la protagonista, la hija menor, Tita. Sin embargo, la revolución es sentida y contada como una pasión erótica. Esquivel no recrea la revolución según los mitos de ese acontecimiento histórico, como lo hace García Márquez; al contrario, la historia pasa a un segundo plano. Gertrudis, la hermana de Tita, se une a los rebeldes por un insaciable despertar sexual provocado por una comida de codornices en salsa de pétalos de rosa aromatizada con la sangre de Tita, así como por sus pensamientos eróticos sobre Pedro, el hombre que Tita ama. Gertrudis, inflamada de lujuria, corre desnuda por los campos y se encuentra con un villista que, sin detener su marcha, la sube al caballo; en la silla, comienzan a hacer el amor vorazmente. Gertrudis parodia e invierte las proezas sexuales de los protagonistas masculinos de García Márquez, así como las de las representaciones literarias y cinematográficas tradicionales de los revolucionarios mexicanos. Gertrudis no puede satisfacer su apetito sexual con un solo hombre y tiene que ir a un burdel para aplacarse (Esquivel, 2004, p. 130). Luego, no solo lucha en el campo de batalla, sino que se convierte en general revolucionaria. Este acontecimiento que Tita registra de la revolución es personal y, por tanto, no formará parte de la historia oficial. Es, justamente, la feminización de la historia oficial y de la narrativa canónica la que legitimará el mundo femenino y su discurso.

La cocina es un lugar clave en la novela. Es un espacio femenino por excelencia y un laboratorio de conocimiento más cercano a la magia que a la ciencia, donde se fusionan culturas de diferentes tradiciones. Por ello, la cocina y la redacción de recetas se convierten en formas de crear una comunidad femenina. Esquivel recurre a todos los géneros asociados a lo femenino –novela rosa, folletín y telenovela– para introducir de forma paródica la cultura popular femenina y el conocimiento práctico desde la experiencia (el uso de metáforas culinarias para expresar el estado emocional y

físico de Tita, por ejemplo). Esquivel no solo utiliza la parodia transtextual con relación a la novela de García Márquez, sino que parodia los géneros de la cultura popular femenina para mostrar y rechazar las formas en que se perpetúan los roles estereotipados de mujeres y hombres. Las mujeres de la novela son fuertes, por lo general más fuertes que los hombres, lo que difiere de la representación tradicional de la mujer. Según afirma Ibsen, las mujeres de la novela, a través del realismo mágico y de la inversión de los roles de género, muestran «las experiencias reales de las mujeres debilitando, si no disolviendo, los arquetipos textualmente mediados de la mujer» (1997, p. 117), así como las rígidas dicotomías impuestas por el pensamiento patriarcal.

En *La casa de los espíritus* se narra la saga de la familia Valle/Trueba desde principios del siglo XX hasta la dictadura militar de Pinochet, de una manera más cercana a *Cien años de soledad*. El realismo mágico, los géneros populares femeninos (diarios, cartas, bordados y novelas rosa, entre otros) y la parodia transtextual feminizan el relato de la historia chilena contemporánea y de la novela latinoamericana. Al igual que en la novela de Esquivel, las mujeres son más fuertes que los personajes masculinos; sus voces no solo corrigen la narración de Esteban Trueba, el patriarca de la familia, sino que son las que cuentan la historia. Es un archivo creado por las mujeres a partir de la materialidad de su mundo cotidiano. Sin embargo, la inversión de roles basada en una estética paródica lleva a preguntarse si, finalmente, se refuerza o se cuestiona el binario de género en estas novelas.

En «Sociedad Anónima» (2000), Diamela Eltit reflexiona sobre las estrategias del mercado neoliberal que transforman las nuevas versiones del melodrama y del folletín romántico en clave femenina en versiones domesticadas de la cuestión de género, intensificando así «la asimetría social entre las construcciones culturales asignadas a lo masculino y lo femenino» (p. 39). Ella ve en la literatura una poderosa posibilidad de cambiar esa asimetría social porque el género como construcción cultural se crea a través del lenguaje. La literatura que no sigue las convenciones literarias conservadoras, que puede descentrar los centros, como hizo Joyce, puede descolonizar el género, la raza, la clase y el sexo (Eltit, 1993, p. 23).

Como en la guerra (1977), de la argentina Luisa Valenzuela; *Conversación al sur* (1981), de Marta Traba; *Lumpérica* (1983), de Eltit, y *La nave de los locos* (1984), de la hispanouruguaya Cristina Peri Rossi son algunos de los mejores ejemplos de novelas en estilos experimentales que cuestionan las estructuras sociales jerárquicas desde una perspectiva feminista. Todas estas novelas critican con fuerza las dictaduras del Cono Sur (Uruguay, 1973-1985; Chile, 1973-1990; Argentina, 1976-1983) a través de un examen profundo de las formas patriarcales de organización social y de las estructuras de poder que configuran la sexualidad humana, controlando las relaciones de género. En estas novelas, el género –primordialmente el femenino, pero también lo *queer*, como es el caso de *La nave de los locos*– está cargado del peso y del valor de los signos que permiten lecturas revolucionarias y promueven transformaciones sociales.

El protagonista de *La nave de los locos* es un varón no marcado por la ideología patriarcal; por eso se llama «Equis» (X). Desde el exilio cuestiona todo el abanico de poder hegemónico de la cultura occidental. A través del exilio vuelve a nacer. En consecuencia, logra una mirada descentrada de esa cultura que, en última instancia, lo excluye a él y a todos los que se oponen o cuestionan su sistema de poder del círculo conocido de la comunidad. Además, la novela crea un exilio lingüístico que obliga al lector a sentirse también expulsado de los códigos de lectura conocidos y a tener que aprender a leer nuevos signos, a convertirse en Equis: «Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir (…) Vosotros. Los que no lo sois. Sabéis (…) Cómo el alma del extranjero» (Peri Rossi, 1984, p. 10). En *La nave de los locos*, el amor es una búsqueda ética hacia el reconocimiento de la alteridad.

La novela feminista se enfrenta al neoliberalismo

¿Cómo responde la novela feminista a la violencia de la economía neoliberal contra las mujeres? ¿Cómo afectan las nuevas filosofías feministas y el uso ampliamente aceptado de los términos *género* y *empoderamiento* a la revolución lingüística de la novela feminista? Como hemos visto, la literatura parece ir siempre un paso por delante de la historia. Si el género y el empoderamiento pasaron a formar parte del lenguaje académico y cotidiano en la década de 1990, sus conceptos ya se habían

desarrollado en la ficción analizada en este trabajo. Sin embargo, la violencia del neoliberalismo, excelentemente reproducida en la novela *Mano de obra*, de Diamela Eltit (2002), parece anular la validez de las cuestiones de género, raza o nacionalidad. En la economía de mercado, representada en la novela por el supermercado, el individuo deja de existir y se convierte en «una pieza de servicio correcta y necesaria» (p. 73), cuya iniciativa se centra en cómo eliminar otra pieza de servicio para ocupar su lugar y sobrevivir. En esta sombría situación, la historia no cuenta, de hecho, se borra del mundo regido por las reglas del supermercado y solo aparece en los nombres de los periódicos obreros de las dos primeras décadas del siglo XX. Nada puede relacionar los movimientos de trabajadores del pasado con esta mano de obra que carece de historia y de conciencia de grupo. Hombres y mujeres se han convertido en autómatas anónimos al servicio del supermercado. Por lo tanto, los conceptos de hogar y familia también desaparecen, y las relaciones afectivas son solo una parodia de una representación de la humanidad para el espectáculo.

En este escenario, vale la pena recordar el concepto feminización de la pobreza de Gargallo. No es que el género, la raza y la nacionalidad no importen, sino que, en la máxima violencia del capitalismo tardío, estos conceptos se revelan creados como medios de dominación. La novela crea ese grado cero del tiempo y la historia desde el cual pensar en las nuevas posibilidades de género, raza, clase, nacionalidad –esas categorías que informan nuestra individualidad y subjetividad– y desde las cuales escribir la nueva novela feminista para el siglo XXI.

Referencias bibliográficas

Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP. doi:10.2307/j.ctt13x01rf

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.

Campobello, N. (1940). *Cartucho*. Ciudad de México: Ediapsa.

Castellanos, R. (1957). *Balún Canán*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Castellanos, R. (1962). *Oficio de tinieblas*. Ciudad de México: J. Mortiz.

Castellanos, R. (1975). *El eterno femenino: farsa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Trads. R. Hurley, M. Seem y H. R. Lane). Minneapolis: Universidad de Minnesota.

Domínguez, C. M. (8 de febrero de 1990). Charla en Montevideo con Armonía Somers. *La máquina del tiempo. Una revista de literatura,* párr. 13. Recuperado de https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/38198/1/Dominguez_LaMaquinaDelTiempo1990.pdf

Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.

Eltit, D. (1993). Errante, errática. En J. C. Lértora (Ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (pp. 17-26). Santiago: Cuarto Propio.

Eltit, D. (1994). *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago: Sernam.

Eltit, D. (2000). Sociedad anónima. En L. Morales (Ed.), *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (pp. 28-40). Santiago: Planeta-Ariel.

Eltit, D. (2002). *Mano de obra*. Santiago: Planeta.

Esquivel, L. (2004). *Como agua para chocolate: novela de entrega mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Ciudad de México: Planeta Mexicana.

Femenías, M. L. (2007). The Challenge of Differences in Latin American Feminist (Trad. A. A. Oliver). En M. L. Femenías y A. A. Oliver (Eds), *Feminist Philosophy in Latin America and Spain* (pp. 127-135). New York: Brill-Rodopi.

Fernández Retamar, R. (1979). Calibán. *En Calibán y otros ensayos: nuestra América y el mundo*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Ferré, R. (1986). *Sitio a Eros*. México DF: Joaquín Mortiz.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish* (Trad. A. Sheridan). New York: Pantheon.

Gargallo, F. (2004). *Las ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad de la Ciudad de México.

Geel, M. C. (2000). *Cárcel de mujeres*. Santiago: Cuarto Propio.

Gilbert, S. y Gubar S. (1979). The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale UP.

González Echeverría, R. (1984). Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive. *MLN*, *99*(2), 358-380.
Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York: Methuen.
Hutcheon, L. (1988). *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
Ibsen, K. (1997). *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico 1980-1995*. Westport: Greenwood.
Kaplan, E. A. (1983). Is the Gaze Male? En A. Snitow, C. Stancell y S. Thompson (Eds.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (309-327). New York: Monthly Review Press.
Kirkwood, J. (1990). *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto Propio.
Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Trad. T. Gora, A. Jarden y L. S. Roudiez). New York: Columbia UP.
Lauretis, T. de. (1983). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana UP.
Lugones, M. (1987). Playfulness, «World»-Travelling, and Loving Perception. *Hypatia*, *2*(2), 3-19. Recuperado de www.jstor.org/stable/3810013
Lugones, M. (1994). Purity, Impurity, and Separation. *Signs*, *19*(2), 458-479. Recuperado de www.jstor.org/stable/3174808
Lugones, M. (2010). Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, *25*(4), 742-759. Recuperado de www.jstor.org/stable/40928654
Medeiros, P. (1940). *Las que llegaron después*. Montevideo: Claridad.
Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana UP.
Olivera-Williams, M. R. (2012). *El arte de crear lo femenino*. Santiago: Cuarto Propio.
Olivera-Williams, M. R. (2016). Boom, Realismo Mágico-Boom and Boomito. En I. Rodríguez y M. Szumuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (pp. 278-295). Cambridge: Cambridge UP.
Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
Peri Rossi, C. (1984). *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
Rivera Berruz, S. (2020). Latin American Feminism. En N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/feminism-latin-america/.
Saporta Sternbach, N., Navarro-Aranguren, M., Chuchryk, P. y S. Álvarez. (1992). Feminisms in Latin America: From Bogotá to San Bernardo. *Signs: Journal of Women in Culture and Society 17*(2), 393-434. doi:10.1086/494735.
Somers, A. (1967). *La mujer desnuda* (3.ª edición privada y numerada n.º 69). Montevideo: Tauro.
Traba, M. (1996). Hipótesis sobre una escritura diferente. En S. Sosnowski (Ed.), *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales* (pp. 692-697). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Vattimo, G. (1992). *The Transparent Society* (Trad. D. Webb). Baltimore: The Johns Hopkins UP.
Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Paris: Feedbooks.

Pruebas de deconstrucción de los modelos hegemónicos de dominación. Transgresión y subversión culturales en *No aceptes caramelos de extraños*, de Andrea Jeftanovic

Giuseppe Gatti Riccardi
Universitá degli Studi Guglielmo Marconi
Universitatea de Vest - Timişoara

Resumen

Nuestro propósito en las páginas que siguen reside en examinar los contenidos de (re)visión renovadora presentes en la recopilación de cuentos *No aceptes caramelos de extraños* (2011) de la narradora chilena Andrea Jeftanovic, en el marco de la llamada «generación de los hijos». En particular, el primer relato que se analiza, «Mañana saldremos en los titulares», regresa desde una perspectiva sesgada y metafórica al motivo del trauma asociado a los años del régimen: en este caso, se verá cómo Jeftanovic lleva a cabo una remodelación sustancial de los roles hegemónicos afianzados, invirtiendo los esquemas asentados de dominación/vejación a través de: a) una transgresión con respecto a los modelos cristalizados de sexualidad heterosexual; b) un uso simbólico-político del derrame de la sangre humana. La lectura que se propone del segundo relato, «Árbol genealógico», remite a un desmantelamiento de los paradigmas estructuradores de los modelos socioculturales dominantes a través de una inversión de los roles de género; inversión que puede leerse como: a) una relectura o (re)configuración de las dinámicas de género asociadas a ciertas formas de ejercicio del poder; b) un discurso de desujeción de los modelos sociales e ideológicos canónicos a través de actos considerados socialmente censurables.

PALABRAS CLAVE: Andrea Jeftanovic - No aceptes caramelos de extraños - narrativa chilena contemporánea - reconfiguración de género - inversión de las dinámicas de poder.

Deconstruction attempts of hegemonic models of domination. Cultural transgression and subversion in *No aceptes caramelos de extraños,* by Andrea Jeftanovic

Abstract

Our purpose in the following pages –the collection of short stories *No aceptes caramelos de extraños* (2011) by the Chilean writer Andrea Jeftanovic– is to examine the contents of the renovating vision present in the fictional proposal of the so called «Generation of sons». In particular, the first story that we analyzed, «Mañana saldremos en los titulares», returns from a biased and metaphorical perspective to the trauma associated with the years of the Chilean dictatorship: in this case, we will see how Jeftanovic carries out a substantial remodeling of the entrenched hegemonic roles, reversing the established schemes of domination/vexation through:

a) a transgression with respect to the crystallized models of heterosexual sexuality; b) a symbolic-political use of the spilling of human blood. Our reading of the second story, «Árbol genealógico», refers to a dismantling of the structuring paradigms of the dominant social and cultural models through an inversion of gender roles; an inversion that can be read as: a) a re-reading or re-configuration of gender dynamics associated with certain forms of exercise of power; b) a discourse of de-subjection of canonical social and ideological models through a reprehensible act.
KEYWORDS: Andrea Jeftanovic - No aceptes caramelos de extraños - contemporary Chilean narrative - gender reconfiguration - inversion of power dynamics.

Una vez por semana, los verdugos cabalgan sobre sus víctimas. No siempre es el mismo día, de lo contrario la cabalgata perdería el elemento de sorpresa que constituye uno de sus mayores atractivos; el día es elegido al azar, del mismo modo que la cabalgadura.

Cristina PERI ROSSI *(La ciudad de Luzbel)*

1. Tematizaciones alternativas de la historia

La creación artística en general y el quehacer literario en particular constituyen en su conjunto una actividad esencial que no solo interpela reiteradamente las estructuras sociales vigentes, sino que incide también en las dinámicas de cambio o de asentamiento de los modelos socioculturales que caracterizan una cierta época histórica. La creación artística ya ha dejado de ofrecer una simple reproducción mimética de las intersecciones sociales en las que se produce y ha pasado a adquirir un rol que –sobre todo a partir de los años ochenta del siglo pasado– plantea un cuestionamiento de los esquemas asociados a las categorías discursivas asentadas (rígidas distinciones de género, relaciones centro/periferia, dinámicas estancadas de integración/disidencia, representación memorialista de la historia, etc.). ¿Qué significa todo eso? En primer lugar, que la creación cultural actual se caracteriza por textos de ficción que se encargan de narrar la imposibilidad de contar y describir ciertas etapas tanto de la historia colectiva como de las pequeñas historias subjetivas. El resultado es un conjunto de novelas que

> no son ni acusadoras, ni militantes, ni políticamente comprometidas con alguna ideología, pero sí son altamente políticas en su intención y estructuración. (…). Ni el Estado ni los individuos pueden engañarse con un silencio mortuorio y una hipocresía lacerante, ya que las cicatrices, las profundas huellas de la memoria son indelebles y en un momento (…) algo o alguien será el motivo de urgentes preguntas que reclaman respuestas (De Toro, 2011, p. 275).

A esta literatura de historias cotidianas no abiertamente militantes que trascienden su dimensión íntima e individual para descubrirse como parte de la gran historia sociopolítica nacional se suma el hecho de que la creación cultural actual, además de desempeñar «un papel importante a la hora de reflejar la realidad social, [es capaz] de incidir en su consolidación o en la aceleración del cambio de roles de género que promueve las responsabilidades compartidas entre mujeres y hombres» (Nieva-de la Paz, 2014, p. 154).

En las páginas que siguen se presentan unas reflexiones sobre ciertos postulados anticanónicos que –desde lo literario– intentan cuestionar un *logos* establecido, lo que se llevará a cabo a través del análisis de los relatos «Mañana saldremos en los titulares» y «Árbol genealógico», ambos pertenecientes a la recopilación de cuentos *No aceptes caramelos de extraños*, que la narradora chilena Andrea Jeftanovic (Santiago de Chile, 1970) ha publicado en 2011.[1] En el acervo de los once cuentos –que

1 La bibliografía de Andrea Jeftanovic incluye tanto novelas como recopilaciones de cuentos, ensayos y entrevistas; en el marco del primer conjunto se recuerdan *Escenario de guerra (*2000) y *Geografía de la lengua* (2007). En cuanto a los libros de relatos, en 2006 ve la luz *Monólogos en fuga*, al que sigue, en 2011, el volumen *No aceptes caramelos de extraños*,

ya desde el título del volumen aluden a los riesgos asociados al desafío de traspasar los límites de lo permitido– se pretende examinar, en particular, qué tipo de representación mimética revisada plantea la autora a través de la ligazón entre las historias familiares descritas (que involucran a padres e hijos, hermanos o parejas en situaciones extremas) y la historia política y sociocultural reciente de Chile. Se trata de un abordaje que debe tener en cuenta la dificultad que reside en el hecho mismo de referirse a los eventos históricos y culturales del país andino, puesto que toda alusión a la historia nacional de los últimos treinta años –a partir del regreso a un sistema de gobierno democrático– parece convertirse

> en un acto fallido si se atiende a la *desmemoria* que promueven masivamente los actuales discursos encargados de irradiar la sospecha hacia hitos considerados como anacrónicos (…). En suma, incluso la pregunta por el presente se vuelve sospechosa porque la propia noción de Historia está en entredicho, como no sea la conjetura móvil sobre la actualidad y el futuro feliz Edén del capital (Eltit, 2000, p. 53).

Si las construcciones culturales vigentes en Chile pretenden constreñir al sujeto a un aparato discursivo orientado hacia la desmemoria y a un aparato social normalizador, nuestra propuesta consiste en leer los relatos como una reconfiguración contracultural que se aleja de la aceptación mimética de los roles históricos y de género tradicionales. Surge así la pregunta acerca de cómo es posible ofrecer al lector unas propuestas alternativas con respecto al horizonte social de expectativas en el marco crono-histórico en el que se ubica la producción narrativa de Andrea Jeftanovic. Por razones biográficas, la autora no ha vivido en primera persona las condiciones específicas de la violencia política, la censura y la clandestinidad de la época comprendida entre 1973 y 1989, es decir, no ha vivido en carne propia esa dinámica de *escisión cultural* que tuvo lugar a partir del golpe de Estado de septiembre de 1973 que produjo una división dentro de la literatura chilena en dos campos bien distintos. Es bien sabido que en un extremo se ubicaba la literatura producida en el exilio por un porcentaje considerable de los contemporáneos del trauma político, «protegidos» por una distancia que había permitido a los tránsfugas seguir utilizando ciertas estructuras formales y temáticas heredadas de la novelística tradicional, todavía anclada a los postreros estertores del realismo mágico. La elección de motivos derivaba, en suma, de la condición misma de expatriados, hasta desembocar en la constitución de una literatura del exterior que «no tiene problemas con el enunciado o la denuncia explícita y, por ende, no se ve forzada a renovar su repertorio estético» (Pfeifer, 2002, p. 70).

En el otro extremo del espectro cultural nacional se encontraba la literatura producida por aquellos intelectuales que habían optado por la permanencia en el país, sometidos a todas las condiciones derivadas del ejercicio de la violencia política por parte del régimen, vejaciones que obligaban no solo a la clandestinidad, sino también –en el plano de la producción literaria– a la búsqueda forzosa de nuevos procedimientos artísticos en los que era menester «usar complejas estrategias de cifrado, por razones extra-literarias» (Pfeifer, 2002, p. 70).

Ahora bien, la narrativa que se afirma en Chile a partir del regreso a la democracia –sobre todo después del cambio de siglo– emerge de un contexto en el que la presencia y la huella de un referente histórico tan ineludible como los dieciséis años de dictadura pinochetista siguen planteando un dilema ético: ¿decantarse por el olvido o por el deber de seguir contando? La persistencia de esta disyuntiva produce una nueva narrativa –la de los «hijos del trauma», que surge en la fase de tránsito del siglo XX a la presente centuria– que adopta estrategias de representación en las que «el referente histórico, siempre presente, se vislumbra y se desarrolla indirectamente: se invierte, se elude, se interioriza, se desliza hacia otros niveles» (Moreno, 2002, p. 271). En este marco histórico-cultural, caracterizado por la búsqueda de representaciones textuales y estructuras discursivas capaces de desarticular jerarquías culturales asentadas, la obra narrativa de Jeftanovic se coloca en un espacio límite: por una parte, su prosa de ficción dialoga con los distintos registros de la «narrativa de los hijos», cuyo eje medular es la representación textual de las vivencias de los padres durante la dictadura militar, o sea, la conversión en motivo ficcional de las experiencias subjetivas presentadas desde

---

al que pertenece el relato que se presenta en estas páginas. En 2009 había salido el libro de entrevistas y testimonios titulado *Conversaciones con Isidora Aguirre*, que había precedido el ensayo *Hablan los hijos*, de 2011. Finalmente, en 2016 se publica en Barcelona el volumen de crónicas ficcionales *Destinos errantes.*

el relato de quienes fueron niños en esos años (Alejandro Zambra, Álvaro Bisama, Lina Meruane y Alejandra Costamagna son los nombres más destacados de esa miscelánea).

Figura 1. 2015. Cubierta de *No aceptes caramelos de extraños*. Comba Editorial, Barcelona.

Por otra parte, la prosa de ficción de Jeftanovic adopta formas de ver y de decir contracanónicas, caracterizadas por «una estrategia de lo no dicho, del desplazamiento, de la postergación infinita, de lo por decir y nunca formulado, como narrativas maestras de la alusión» (De Toro, 2011, pp. 274-275). La materialidad literaria que surge de ese tipo de escritura produce en la autora una realidad ficcional que interviene en la conciencia de la comunidad y que dialoga con otras propuestas literarias nacionales que, «si bien son derivas del periodo dictatorial, se abren hacia la soledad, la búsqueda como razón de vida y la inconsistencia del sujeto neoliberal» (González González, 2021, p. 195).

Este segundo desarrollo de la propuesta intelectual de Jeftanovic se inserta en el contexto de aquella literatura chilena del nuevo siglo que interpela el estatus cultural asentado: esta interpelación se hace patente a través de un procedimiento de ficcionalización del discurso historiográfico que intenta redibujar el pasado desde perspectivas capaces de complejizar la construcción novelesca y de volver deliberadamente opaca la diégesis. Se trata de una generación de autores y autoras que –si bien no se ve obligada a usar las complejas estrategias de cifrado adoptadas por sus padres literarios– ha conseguido crear textos que Erna Pfeifer en su ensayo *Reflexiones sobre la literatura femenina chilena* define como «extraordinariamente opacos, marginales, resistentes a una lectura fácil, por no hablar de su *vendibilidad*, su comercialización en el mercado burgués y neo-liberal del libro» (2002, p. 71). Cabría, entonces, preguntarse qué formas adquieren la opacidad y la marginalidad en la narrativa de Jeftanovic y sobre todo tratar de comprender de qué manera la autora logra tematizar la historia (tanto política como sociocultural) no solo desde la perspectiva de la verosimilitud o de una interpelación memorialista.

Lo que se intenta sugerir en las páginas que siguen es la existencia, en la narrativa de Jeftanovic, de una asunción renovadora de ciertas representaciones ficcionales consolidadas: por una parte, el cuento «Árbol genealógico» parece proponer una (re)construcción de los roles de género desligados

de los modelos socialmente asignados; por otro lado, «Mañana saldremos en los titulares» enfoca el motivo del trauma asociado a los años del régimen llevando a cabo una remodelación sustancial de los roles hegemónicos afianzados, sirviéndose de la alegoría para seguir indagando en la historia. Alejada de todo propósito de erigir una «historiografía paralela» centrada en la reconstrucción verosímil o fidedigna de la historia política nacional, *No aceptes caramelos de extraños* se propone como una recopilación de cuentos que: a) indaga en ciertas formas de ejercicio del poder que desembocan en el empleo de la crueldad como instrumento de dominio del Estado nación; b) esboza una reconfiguración de las estructuras ideológicas dominantes a través de un discurso de desujeción de las categorías subyugadas.

Puesto que: 1) referirse a los hechos que han caracterizado los años de la dictadura militar en Chile significa aludir a una crueldad ejercida a una escala masiva; 2) naturalmente, esos atropellos no pueden leerse como actos espontáneos ni individuales; 3) aquellas formas de vejación llevadas a cabo durante la dictadura han necesitado de la sanción del Estado, queda por reflexionar acerca de la identidad colectiva tanto de quienes han ejercido ese abuso de poder como de quienes lo han padecido. Este aspecto es clave para nuestro enfoque, pues la violencia impuesta desde arriba (incluida la que se ejerció por los regímenes en el Cono Sur) suele dirigirse

> no hacia un igual sino hacia un enemigo indefenso y odiado: un campesino, un niño, una mujer embarazada o un miembro de un grupo indígena; cada uno de ellos transgrede la masculinidad ideal que mata a la madre y exalta al padre (Franco, 2016, p. 335).

La masculinidad ideal a la que alude Jean Franco en *Una modernidad cruel* es la que encarnan las figuras de los perpetradores de la violencia: hombres que aplican el uso de técnicas de atropello del Estado que van desde la expropiación de las nociones de espacio y tiempo hasta la desaparición y la muerte, pasando por la esclavitud secreta y corporal. ¿Cómo construir, entonces, imágenes, a nivel textual, capaces de proponer un sesgo alternativo de la mirada sobre los excesos de la violencia?

2. «Mañana saldremos en los titulares»: la transgresión para la emancipación

En el ensayo *Estudios sobre la histeria* que Sigmund Freud publicara en 1895 junto con Josef Breuer, el médico y neurólogo austríaco demuestra cómo la presencia de conflictos afectivos en la interioridad del ser humano se relaciona sobre todo con las energías neuróticas enjauladas. En la lectura que Freud y Breuer proponen en su tratado se pone de relieve la coexistencia entre la realidad exterior del ser (una realidad semivisible) y la profundidad casi insondable del alma, donde reside la memoria de experiencias y recuerdos traumáticos relacionados a menudo con la esfera sexual y casi siempre soterrados. En la identificación de las causas de los traumas psíquicos señalan los dos científicos la centralidad de «la represión de ideas fuera de la consciencia» (Freud y Breuer, 2013, p. 6) e insisten en cómo en la *histeria traumática* es esencial remontarse «al accidente que ha provocado el síndrome» (Freud y Breuer, 2013, p. 7). Los accidentes a los que aluden los dos investigadores se vuelven motivos recurrentes (pensemos en la memoria conflictiva, el trauma de la violencia, las herencias históricas o subjetivas, complejos relacionados con la sexualidad) en la narrativa de la promoción más reciente de escritores en español, dedicados a construir estructuras representativas que no solo se resisten a las fáciles lecturas y se demuestran firmes en su renuncia a describir fielmente determinados segmentos de la realidad, sino que bucean en las subjetividades transgresoras. La nueva búsqueda literaria se despliega, así, a partir de distintos niveles alegóricos que convierten la prosa de ficción en:

- un ejercicio alusivo, dotado de un fuerte poder evocador;
- una práctica capaz, también, de configurar discursos que indagan en la historia desde el plano simbólico;
- una praxis artística que impone la reflexión acerca de las dinámicas que se establecen entre las pulsiones internas a nivel individual y sus manifestaciones en el plano de la realidad social.

A partir de esta pluralidad de interpelaciones de la materia narrativa se establece una bifurcación en nuestro camino interpretativo:

a) Por una parte, la lectura de «Mañana saldremos en los titulares» plantea un discurso que toma como referente consustancial la recuperación de las teorías propugnadas por Freud en *Interpretación de los sueños*, texto que contribuye a sustentar la tesis de la personalidad humana como una estructura compuesta por varias capas, o identidades, que se superponen y coexisten en el mismo individuo. Esta lectura inserta el elemento psíquico en el análisis de «Mañana saldremos en los titulares» y conduce a redefinir los rasgos del alma del ser humano, como una dimensión difícilmente conocible para el sujeto mismo. *No aceptes caramelos de extraños* podría leerse, así, como una colección de once textos que –en su conjunto– funcionan como una especulación acerca de las distintas modalidades de interacción del ser humano en su contexto social de pertenencia, donde la interpretación de la acción humana vendría a ser la expresión de un sustrato irracional solo parcialmente reprimido (rasgo particularmente marcado en «Mañana saldremos en los titulares»). En esta óptica, los cambios que acontecen en el principal personaje femenino del cuento podrían interpretarse como una revisión de las instituciones socioculturales vigentes, una ruptura conseguida mediante un acto de transgresión de los modelos de género que desmonta la idea de la heterosexualidad como práctica *no-desviante*.

b) Por otro lado, se afirma una propuesta interpretativa que aborda los grandes temas históricos de la tradición literaria nacional desde una perspectiva alegórica que pone en relación la presencia en el plano mimético de la violencia y la sangre como símbolos de la sangrienta vejación del régimen. Esta segunda lectura establece, como veremos, un discurso que pone en relación el acto violento y transgresor ejercido por una mujer, por un lado, con las propuestas simbólicas de desmantelamiento de los sistemas represivos institucionales encarnados en figuras masculinas, por el otro.

Las dos lecturas no están reñidas, sino que pueden compartir un mismo espacio interpretativo como enunciados paralelos y no excluyentes. Para nuestro análisis hemos identificado en el texto seis apartados que marcan las pautas del desarrollo narrativo y que definiremos con el término *movimientos*. En el *incipit* –que coincide con el primer movimiento– la atención se centra en la representación de la entrega femenina a la espera de un encuentro sexual adúltero. Antes de la llegada del amante, el cuerpo femenino está listo para ofrecerse: «Tú sabes que siempre te espero con las piernas levemente separadas, en el rincón más angosto del dormitorio. (…) En cada encuentro la tempestad retira los velos de mi frente y anuda la cabellera trenzada de espera» (Jeftanovic, 2015, p. 109). La marcada connotación sexual que queda implícita en la apertura de piernas de la protagonista establece un diálogo con aquellas formas de escritura que se habían afirmado en Chile ya a partir de la publicación de las primeras novelas de Diamela Eltit, Mercedes Valdivieso, Pía Barros o Ana María del Río, en los años noventa del siglo pasado. Había surgido en esa época un conjunto de textos de ficción (*Vaca sagrada*, de Eltit, 1991; *Maldita yo entre las mujeres*, de Valdivieso, 1991; *Tiempo que ladra*, de Del Río, 1994, entre las más destacadas) que no solo incorpora el cuerpo femenino en la narrativa nacional, sino que constituye lo corporal femenino en representación del cuerpo nacional. Esta forma de asociación metonímica doble (cuerpo vejado = cuerpo del pueblo y cuerpo vejado = cuerpo femenino) se logra a través de un quehacer narrativo que conduce a sus autoras a «emplear conscientemente su cuerpo sexuado, difamado y relegado a la región de lo prohibido, no solo como escenario y protagonista, sino también como arma en contra de las instituciones represivas» (Pfeifer, 2002, p. 71). Si se vuelve al nivel textual de «Mañana saldremos en los titulares», sin embargo, se observa cómo el cuerpo femenino de la protagonista da la impresión de padecer un desplazamiento que lo arrincona en un espacio marginal de la existencia del hombre, cuyo cuerpo comienza la ceremonia rutinaria de tomar distancia de su amante: «Yo estaba contigo y tú no estabas conmigo» (Jeftanovic, 2015, p. 110). De hecho, en el segundo movimiento se empieza a construir un modelo de cuerpo subyugado, interpelado por el paulatino desmantelamiento de la integridad identitaria de la mujer. El proceso que conduce el *yo* femenino a convertirse poco a poco en una subjetividad anodina, perdiendo sus rasgos peculiares e idiosincrásicos, afecta la identidad de la protagonista en el momento en que ella deja de ser el centro de la atención de su amante. Es allí cuando la resignificación de su rol se hace patente, en la sensación de estar yendo a la deriva:

> Te bajas en la esquina de tu calle, yo miro por el espejo retrovisor como te arreglas el pelo y la ropa, como te sacudes de mi olor y mis palabras. (…). Te vas en un adiós de velero fantasma, cada paso pisotea los paraísos prometidos, ahora no soy más que una mujer inmóvil en el interior de un auto. Tanta mudez amenaza con romper las ventanas (…). Me siento en un naufragio en

> el que abandono las barcas en medio de la marea (…). No soy más que una mujer remota en la conjunción de dos calles (Jeftanovic, 2015, pp. 110-111).

A partir de esta extensa cita textual es posible proponer dos acercamientos interpretativos: en primer lugar, el salto hacia atrás que la protagonista da en el momento en que percibe su retroceso en la cadena de *desvalor afectivo* del hombre parece remitir a la fascinación que el hombre fuerte (como expresión del poder) ejerce sobre la mujer y que el texto de Jeftanovic hace patente: «Cuando estamos juntos, tú solo cuentas, haces pausas, no preguntas nada. Yo pensaba que pretendías de mí una respuesta o un interrogante» (Jeftanovic, 2015, p. 109). Esta forma de dependencia emocional («tú solo cuentas») se relaciona –por un lado– con una cierta condición de nomadismo del sujeto, preferiblemente femenino, dispuesto a tomar partido por cierto discurso hegemónico capaz de otorgarle una *identidad fuerte*. Se trata de una sujeción psicofísica que dialoga con la fascinación que los miembros del ejército producían en las mujeres secuestradas y encerradas en los centros de detención. En esos espacios clausurados la conversión de las prisioneras en colaboradoras de los cuerpos de inteligencia militar solía coincidir con un nuevo estadio emocional (las figuras femeninas se veían anímicamente involucradas con sus captores, torturadores y amantes).[2] En los centros de detención, «en los limitados espacios de las celdas de detención de Chile y Argentina, los miembros del ejército eran dioses con poder absoluto sobre los prisioneros» (Franco, 2016, p. 239). La «mujer inmóvil» que se describe en la cita de Jeftanovic construye una imagen de impotencia que se asocia –en lo femenino– a la aceptación de su identidad como sujeto marginal y sometido, abocado a la pesquisa de un reconocimiento profesional (como neocolaboradoras del régimen) e identitario, lo que acaba llevando a las prisioneras a buscar «la protección de oficiales maduros, hombres que, desde su impresionante poder, las mantuvieran vivas apelando al espacio más clásico del encuentro de lo masculino y lo femenino como es el ejercicio de la sexualidad» (Eltit, 2000, p. 70).

La segunda lectura, que no excluye la primera, se funda en el análisis del uso de términos como *naufragio*, *abandono*, *marea*: vocablos que remiten a uno de los conceptos clave que puede rastrearse en la narrativa chilena a partir de los años noventa del siglo pasado, es decir, ciertas condiciones idiosincrásicas de la escritura nacional que Rodrigo Cánovas resume en la idea de *orfandad.* En *Nuevas voces de la novela chilena*, Cánovas alude a un *estado de crisis* que procede de la herencia histórica y cultural nacional y considera que desde finales del siglo XX el doble fantasma de la orfandad y del abandono recorre los distintos registros discursivos de la narrativa chilena. Está claro que hay que entender el concepto de *crisis* no ya en términos puramente históricos, sino como el tránsito de un estado de cosas a otro, es decir, como

> el punto de inflexión de una curva en la geometría plana, el desequilibrio entre el significante y el significado, el presente perpetuo, la carencia. Y nadie mejor que un *huérfano* para habitar ese espacio virtual: un alma solitaria, un feto, un paria, un traidor, un apátrida (Cánovas, 2002, p. 263).

Queda patente que, en el cuento, la condición de *apátrida afectiva*, de mujer remota abandonada en la conjunción de dos calles, no está relacionada directamente con el malestar de los llamados «huérfanos históricos», obligados, en los años noventa, a inventarse un pasado, sino más bien con el desajuste emocional de vivir en una estructura sociocultural que lleva el sello de la individualidad ególatra; de hecho, la orfandad afectiva, en el plano textual, nace de la revelación de no ser la única: «Sé que tu beso está cerrando una boca que no es la mía» (Jeftanovic, 2015, p. 111). Sin embargo, la

2 En el contexto cultural chileno de la posdictadura son varios los ejemplos de testimonios escritos por mujeres, años después de haber colaborado con sus torturadores, que revelan la mezcla de fascinación y terror por el ejército. Entre los textos más representativos destacan *El infierno* (1993), de Luz Arce, y *Mi verdad* (1993), de Marcia Alejandra Merino, militantes socialistas y del MIR respectivamente, quienes, después de haber sido capturadas por la policía secreta de Pinochet, aceptaron colaborar con el régimen. Acerca del texto de Arce, Michael Lazzara dedicó un volumen titulado *Después del infierno* (2008), en el que incluye un resumen de la declaración de Arce ante la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (octubre de 1990). Otro texto representativo de las dinámicas de dependencia física y también emocional de las prisioneras políticas en el Chile de la dictadura es la novela *Carne de perra* (2009), de Fátima Sime, en el texto, las torturas ejercidas por la figura patriarcal y hegemónica del Príncipe, Emilio Krank, acaban produciendo un *abuso* de la identidad de María Rosa, deconstruyendo su subjetividad hasta que la mujer emprende un proceso de reconstrucción subjetivo a partir del proceso de rememoración que lleva a cabo.

condición de abandono de la protagonista es de breve duración, tal como se aprecia en el desarrollo de la anécdota textual.

El tercer movimiento se inaugura con el encuentro entre la protagonista y la esposa del hombre, evento que produce dos efectos en el plano de la diégesis: a) por una parte, modifica el papel de la primera, al apreciarse un traslado desde la inicial condición de amante desplazada a un nuevo estado, viéndose involucrada en una dimensión familiar heterodoxa; b) por otra parte, permite al lector descubrir el asombroso parecido físico entre las dos mujeres, lo que conduce a interpretar las búsquedas afectivas del hombre como un proceso psicológico de obtención de dos *partners* idénticas: «Nos hirió el mismo perfume de azucenas, la igualdad de nuestro peinado: cabello hasta el hombro, corte recto, tono negro azabache.(…). Nos buscaste parecidas, nos inventaste idénticas» (Jeftanovic, 2015, p. 112).

El cuarto movimiento –corolario del anterior– se caracteriza por los intentos de las dos figuras femeninas de crear una diferenciación para que, dentro de la semejanza, pueda mantenerse viva la individualidad subjetiva. Se empieza, así, a articular un discurso femenino de supervivencia, entendido como un *logos* compartido dirigido a la preservación de la identidad: «Sorteamos con una moneda a quién le tocaría cortarse el cabello. Tendidas en la cama, tijereteé tu larga cabellera hasta dejar una capa mínima sobre el cráneo. Me gustaría seguirte, pero algo nos debe diferenciar para conseguir ser dos mujeres» (Jeftanovic, 2015, p. 113). Plantear una intervención en el cuerpo como única estrategia capaz de preservar la identidad individual de las dos mujeres pasa a través de la intervención en los detalles de lo corporal femenino (el pelo largo) y significa reconstruir una diferenciación que la figura masculina había destruido, es decir, volver a adquirir una connotación identitaria subjetiva y tangible: «Dime, quién es la silueta perdida en este juego doble de sombras. Por qué nos dejaron tuertas frente al espejo» (Jeftanovic, 2015, p. 113). En este deseo del hombre de construir una *indistinción* deliberada de los sujetos femeninos puede apreciarse un discurso metafórico que apunta a criticar ciertos abusos léxicos, discursivos y simbólicos perpetrados por el régimen. Se está aludiendo, en lo específico, al hecho de que el régimen dictatorial había utilizado términos referidos a lo nacional, como *patria*, *nación* o *país*, con el propósito de organizar un sistema social falsamente homogéneo: a través del uso reiterado de expresiones que aludían a la unidad de la patria y a la *indistinción* de la población como un conjunto único, el sistema pinochetista intentaba «establecer una homogeneización falaz de diferentes clases sociales, intereses económicos, diversidades étnicas e individuales en un bloque sólido; corporativismo que recuerda las formaciones fijas y compactas preferidas por los nazis en su emblemática nacional» (Pfeifer, 2002, p. 70). La creación de un sujeto femenino único, o sea, sin diferenciaciones y, por ello, monolítico, puede así apreciarse en clave alegórica como el intento de construcción de una visión única y hegemónica de un sujeto sumiso, según un modelo de «uniformidad impuesta» que reconstruye «la unidad falsamente construida por el proceso dictatorial» (Brito, 1994, p. 15).

En el quinto movimiento comienzan a hacerse manifiestas las prácticas de transgresión: si el amor es una operación transitiva, tal como afirmó la esposa del hombre el día del primer encuentro con la amante de él, el cuerpo de ella puede convertirse en objeto de deseo. Postura que remite a la línea de estudios freudianos acerca de la coexistencia entre la realidad exterior del ser (esa realidad solo en parte visible, ligada, en este caso, a las inclinaciones heterosexuales ortodoxas) y la profundidad casi insondable del alma (reveladora de las pulsiones más ocultas o, en términos lacanianos, más *forcluidas*). La compulsión no abarca solo la dimensión corporal: en el relato la afinidad anímica precede a la sexualidad. El resultado no es solo la desujeción de la protagonista de su dependencia física y afectiva del hombre, sino también la confianza que encuentra en la esposa de él:

> Le pude hablar sobre mis padres. Relatar la historia que tú siempre quisiste escuchar a medias. Yo repito incansablemente que vengo saliendo de los escombros. Tu mujer impide que me vuelva rotundamente loca. (…). Logra juntar mis piernas levemente abiertas, endereza mis tobillos. Toca mi sexo con su mano abierta y en el centro. Borra tu nombre de mi cuerpo y me deja anónima (Jeftanovic, 2015, p. 115).

En la posibilidad de poder finalmente hablar sobre sus padres y, sobre todo, en la oportunidad de relatar aquellas historias del pasado que el hombre solo se había dignado escuchar a medias, se encuentra nuevamente la posibilidad de un diálogo con los estudios de Freud, quien ve en el alma el

lugar donde reside la memoria de experiencias o recuerdos traumáticos soterrados (la mujer afirma explícitamente estar saliendo de los escombros). Sin embargo, el elemento de mayor interés para nuestro enfoque no reside tanto en procedimientos psicoanalíticos más o menos soterrados, sino en las referencias explícitas a la sexualidad que responden a la necesidad de la incorporación del cuerpo femenino en un amplio discurso de «utilizo el cuerpo sexuado», con un doble objetivo: a) hacerlo emerger de la región de lo prohibido, y b) utilizarlo, precisamente, como herramienta de desmantelamiento de toda institución represiva. En la descripción de las caricias que recibe el órgano sexual de la protagonista se está imponiendo un discurso que utiliza la anatomía femenina como forma de subversión, puesto que

> lo corporal es el lugar conflictivo por excelencia y se ofrece al mismo tiempo como el *super-símbolo* de la crítica del patriarcado, [entonces] [p]ronunciar lo silenciado durante siglos, hacer ver el lado oscuro de la anatomía y fisiología femenina (...) se convierte en un acto subversivo dirigido en contra de la falocracia (Pfeifer, 2002, p. 71).

De este modo, las prácticas heterosexuales, asociadas a la finalidad canónica de la perpetuación de la especie, acaban convirtiéndose al nivel textual en una praxis ideológico-simbólica anclada a la tradición:

> Si la procreación estaba asociada a la sexualidad –heterosexualidad–, esta a la alianza –conyugalidad–, y esta a la filiación –natural–, actualmente nos hallamos con dinámicas que responden a lógicas diferentes, en las que ya nada es lo que parece, ni nada se parece a lo que creíamos de acuerdo con el modelo genealógico de parentesco (Rivas, 2015, p. 56).

Frente a las invariantes transhistóricas de la relación entre los géneros y ante la división sociocultural generadora de los dogmas intergenéricos, la transgresión de las dos protagonistas femeninas del cuento procede a una revisión de las diferentes categorías de las prácticas sexuales. Si la perpetuación del orden de los sexos queda asegurada en el sistema sociocultural universal por el trabajo de instancias fundamentales como el Estado, la familia, y la Iglesia, la deconstrucción de los valores asentados, fundados en lo patriarcal, se aplica en este caso a la heterosexualidad, «construida socialmente y socialmente reconstituida en patrón universal de cualquier práctica sexual *normal*, es decir, desgajada de la ignominia de lo *contra natura*» (Bourdieu, 2018, p. 106).

En relación con lo anterior, en el sexto y último movimiento se urde la trama que –por iniciativa de las dos mujeres– involucra en un encuentro orgiástico a las tres figuras ficcionales.

> Unas figuras humanas reunidas en un único cuerpo gigantesco, en un dragón de tres cabezas. La atmósfera pesada de respiraciones mezcladas, las estampas de otras manos. Los cuerpos no son como las habitaciones, jamás conservan las huellas evidentes. Te herimos para siempre con la puñalada que teníamos adentro. Una larga caída sin aterrizaje (Jeftanovic, 2015, p. 117).

Durante el encuentro orgiástico, los golpes de cuchillo en la espalda del hombre adquieren un doble valor simbólico: por un lado, son la expresión manifiesta de una violencia reprimida que existía, posiblemente, bajo la forma de rencor encubierto, en ambas mujeres; *la puñalada que teníamos adentro* escenificaría en el texto la presencia de conflictos afectivos en la interioridad del ser humano, haciendo hincapié en el rol central de las energías neuróticas enjauladas del modelo freudiano. Por otro lado, el asesinato del hombre puede leerse, de nuevo, en una perspectiva alegórica como un gesto que desarticula el poder del *sujeto hegemónico.* En este sentido, la elección de la manera en que el hombre es asesinado (los golpes de cuchillos producen un gran derrame de sangre) debe entenderse como un nuevo indicio de connotaciones altamente metafóricas, pues establece una relación entre la presencia de la sangre y las acciones represivas llevadas a cabo por el régimen. En efecto, es frecuente en la narrativa chilena –ya a partir de los años ochenta del siglo pasado– la descripción de momentos en los que la fisiología femenina produce sangre: en los casos de la menstruación, del aborto, del parto, de las heridas o las violaciones. Lo que sugieren estas imágenes es precisamente «la interrelación (…), evidente, emblemática, con la sangrienta represión del sistema en contra de las otras [mujeres]» (Pfeifer, 2002, p. 72).

Figura 2. 2013. Andrea Jeftanovic

Si en el plano historiográfico la represión sangrienta había sido ejercida –en una enorme mayoría de los casos y salvando algunas comprobadas excepciones– por victimarios de sexo masculino, el relato deconstruye los paradigmas de la historia para construir una suerte de culto del mal femenino, volviendo a conectar a sus dos protagonistas con una tradición arraigada que percibe a la mujer como un ser malvado y fatal. En el momento en que las dos amantes derraman la sangre del hombre, se constituyen en el modelo cultural de maldad, en el que la mujer

> aparece constantemente como parte básica de [una] genealogía del mal y se asocia, sobre todo, con el *mal moral* que surge básicamente a raíz de la debilidad de carácter y falta de voluntad de Eva en el paraíso, figura paralela a la Pandora de la mitología griega, que además encubre también a la primera mujer mala, llamada Lilith (Maurer Queipo, 2014, p. 137).

3. «Árbol genealógico»: inversión de las dinámicas de poder y anhelo de modelos utópicos

Frente al supuesto «mal moral» de la(s) Eva(s) que se describe en «Mañana saldremos en los titulares», en el comienzo de este segundo relato se construye un discurso dominado por otra tipología de mal, que podríamos definir como «mal cultural», muestra de formas de violencia perpetrada por el poder contra los más débiles: la anécdota textual que da origen al desarrollo narrativo se relaciona, en este caso, con el asunto de los abusos sexuales que políticos, curas y empresarios llevan a cabo sobre menores en la sociedad chilena contemporánea. Mediante incursiones en el texto de voces de

las crónicas televisivas y periodísticas que revelan los delitos sexuales de los que se hacen culpables miembros de los estamentos privilegiados de la nación, la autora elabora una reflexión doble: por una parte, construye una sinécdoque que remite a la más amplia violencia de Estado ejercida a lo largo de la historia contra ciertas categorías sociales, económicas y políticas; por otra parte, y paralelamente al primer discurso, alude a la cuestión de la identidad o de la reconfiguración de la identidad de género y social, con relación a los mecanismos de poder culturalmente aceptados.

Los delitos perpetrados sobre los cuerpos de los niños son el resultado de abusos que proceden de la fuerza masculina (con algunas colaboraciones tácitas femeninas), estableciéndose, así, una dialéctica comparativa que pone en relación, en términos simbólicos, las agresiones contra los desamparados que se describen en el cuento con la acción represora llevada a cabo por el régimen pinochetista, como expresión máxima de una autoridad que castiga los cuerpos y los somete a vejaciones. Así, desde un campo tabú como el de los abusos sobre menores arranca una reflexión de más amplio alcance simbólico que conecta el relato con esa parte de la producción literaria nacional capaz de configurar

> nuevos lugares o topografías heterotópicas subversivas tanto en la construcción de un nuevo concepto de Historia y de política, como en la introducción de estrategias de género, en el trato de zonas tabú encubiertas por normas, represión, religión, conservadurismo y dictadura (De Toro, 2011, p. 274).

Frente a las formas de violencia sobre los pequeños, en las que se explaya la afirmación de la dominación en su estado puro como ejercicio del poder del Estado (y por sus miembros tomados individualmente, hombres en su gran mayoría), las dos figuras protagónicas del cuento se caracterizan por la subversión de los actos de dominación. Un hombre cuarentón –abandonado por su esposa– y Teresa –su hija quinceañera– crean un microcosmo doméstico en el que el carácter masculino invierte los códigos comúnmente aceptados: la figura paterna del cuento ofrece la imagen de un hombre no agresivo cuyos rasgos dibujan el perfil de un ser incapaz de dañar, sometido a la voluntad de la adolescente. En varias ocasiones Jeftanovic se encarga de fortalecer en el lector esa imagen: una primera ocasión coincide con la descripción de los torpes intentos del hombre por reconstruirse una vida sentimental, en el momento en que se atreve a darle «un beso *tímido* a una compañera de trabajo en el sofá» (Jeftanovic, 2015, p. 10). Nuevas muestras de la misma actitud sumisa e insegura se aprecian primero en la sensación de aprieto del hombre frente a las actitudes cada vez más insinuantes de su joven hija: «Era absurdo pero me sentía acorralado, acosado por mi propia hija» (Jeftanovic, 2015, p. 12), y después en su impotencia frente a las estrategias de seducción corporal que ella lleva a cabo a diario: «No sé cuándo ni con quién aprendió a delinearse los ojos, a rellenar su boca con capas de lápiz labial hasta dejar sus labios entreabiertos» (Jeftanovic, 2015, p. 11).

El quiebre con respecto a los discursos de género cristalizados se articula en torno a una figura masculina que se coloca en las antípodas con respecto al modelo sociocultural y antropológico dominante en la sociedad chilena hasta comienzos del siglo XXI: una sociedad caracterizada por el fortalecimiento de políticas públicas dirigidas a consolidar el

> modelo de la familia nuclear patriarcal, constituida ejemplarmente en un matrimonio (un padre, una madre y sus hijos), con roles claramente delimitados: hombre, figura pública y proveedor; mujer, mundo privado y dueña de casa; hijos subordinados a la jerarquía autoritaria patriarcal (Cánovas, 2019, pp. 31-32).

Frente a ese modelo masculino cuyos rasgos son el autoritarismo y la imposición, los elementos del carácter de la figura masculina de «Árbol genealógico» parecen establecer un diálogo muy cercano con la ya mencionada novela *Tiempo que ladra*, de Ana María del Río: en el texto de esta autora la angustia de la joven protagonista ante el derrame de sangre debido a su primera menstruación encuentra el único espacio de sosiego no en la voz materna, sino en la del padre, que se dedica a explicarle los fenómenos biológicos desde una perspectiva racional. En *Tiempo que ladra* se construye un sujeto masculino que no solo no agrede, sino que se caracteriza por una condición de dedicación, empatía anímica, indulgencia y actitud solidaria; la novela, en suma, construye una figura masculina como un ser.

> no dominante, sino él mismo expuesto a peligros, a la amenaza de aniquilación física, un hombre *feminizado*, si se quiere, capaz no solo de entender y respetar, sino incluso de contrarrestar la inmensa angustia de la [joven] mujer ante la disolución, la desintegración corporal simbolizadas en el derrame de sangre, en el hueco genital visto como una herida (Pfeifer, 2002, pp. 74-75).

En un panorama de relaciones intrafamiliares de este tipo, la forma de incorporación del cuerpo femenino en el texto de Jeftanovic remite, de nuevo, al empleo consciente de un cuerpo de fuerte connotación sexual que emerge de la región de lo prohibido y que, al mismo tiempo, arrastra al hombre hacia formas extremas de descentramiento normativo. En el plano de la diégesis leemos, de hecho, que la joven «pasaba por mi lado rozándome, se sentaba en mis rodillas cuando leía el diario y acomodaba sus caderas entre las mías. No sabía cómo manejar la situación (…)» (Jeftanovic, 2015, p. 11). Una vez más, «lo corporal se vuelve lugar conflictivo por excelencia» (Pfeifer, 2002, p. 71), puesto que la jovencita escenifica una verdadera estrategia de seducción diaria, que su padre describe así:

> Me la imaginaba como un animal en celo que no distinguía a su presa. Se arrastraba por los muros con el pelaje erizado, el hocico húmedo, las orejas caídas (…). Se subía la falda y se agachaba a tirar la basura dejando a la vista sus pequeños calzones. Ahora usaba sostenes y se los acomodaba frente a mí. Marcando su territorio y cercándome dentro de él (Jeftanovic, 2015, p. 12).

La cita pone de relieve cómo, en este caso, lo corporal sigue siendo un escenario de conflicto, pero deja de ofrecerse como el *supersímbolo* de la crítica al patriarcado. A diferencia de lo que ocurre en «Mañana saldremos en los titulares», en «Árbol genealógico» el acto de pronunciar lo silenciado durante siglos (la sexualidad femenina censurable) y el hacer ver el lado oscuro de la anatomía y fisiología femenina (el uso del término *celo* remite a la descripción de la necesidad de la joven de emparejarse, como efecto de una exigencia biológica) no pueden leerse como un acto subversivo dirigido en contra del sistema falocrático. La deconstrucción de los paradigmas literarios utilizados hasta los primeros años del nuevo siglo en el ámbito de lo que la cultura definía tradicionalmente como «masculino» o «femenino» se lleva a cabo, en el cuento, a través de una configuración alterada en la que la figura masculina es el sujeto sitiado y el cuerpo femenino es la amenaza latente. Con respecto a la organización simbólica de la división sexual de los roles, el relato desmantela «la visión androcéntrica de la división de la actividad sexual (…)» (Bourdieu, 2018, p. 37) y logra deconstruir toda «*definición diferenciada* de los usos legítimos del cuerpo, sexuales sobre todo» (Bourdieu, 2018, p. 37). En el momento en que Teresa le muestra a su padre el dibujo de un árbol genealógico en el que las figuras geométricas que debían representar las generaciones posteriores son engendradas por la unión de los dos, se hace patente el objetivo de la joven: la unión sexual de su cuerpo al del padre con el objetivo de fundar una nueva sociedad. La idea de la creación de un nuevo linaje capaz de construir una descendencia genética derivada de una unión endogámica se sustenta –en palabras de la joven– en las enseñanzas bíblicas:

> Teresa me sermoneaba citando la Biblia, afirmando que en un principio fue el incesto. La humanidad comienza con una *pareja fundante* que procrea, que para dar paso a la sociedad debe transgredir una prohibición. En algún momento el amor filial debe convertirse en amor de pareja. El padre o la madre, según sea hijo o hija, deberán dormir con su procreado y engendrar un nuevo hijo o hija. Es un gesto necesario para que nazca una nueva sociedad (Jeftanovic, 2015, pp. 14-15).

Las prácticas discursivas que plantea Teresa organizan la realidad según dos esquemas: en primer lugar, la exigencia de «transgredir una prohibición» introduce una forma heterodoxa y vedada de sexualidad, desarticulando aquella construcción social –convertida en esquema universal– del «uso normal» de lo sexual. Así lo explica Teresa: «Sí, una nueva especie a partir de nosotros. Serás el padre y el abuelo de nuestra criatura. Es para un futuro mejor» (Jeftanovic, 2015, p. 15). Mediante esta imaginación tentadora, lo que parece estar ofreciendo la joven es una suerte de conducta guiada por el *mal moral*, asociado a menudo a la mujer por estar «conectado preferentemente con la corporalidad, la sexualidad, la materia, contrastando con el espíritu y el alma según el vetusto dualismo

patriarcal que había sido fundamentado filosófica y científicamente en la Antigüedad, sobre todo por Platón y Aristóteles» (Maurer Queipo, 2014, p. 137).

Por otro lado, su modelo de *pareja fundante* deconstruye el discurso de la relación sexual como una relación social de dominación ejercida por el hombre sobre la mujer. En este sentido, la inversión de los roles desmonta el principio básico de división fundamental

> entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación (Bourdieu, 2018, p. 35).

En el cuento se construye una naturalización de la inversión de los roles de género, subvirtiendo el modelo de lo masculino-activo y de lo femenino-pasivo: el carácter femenino que se dibuja en el relato presenta rasgos de carácter y patrones de comportamiento que definen una personalidad impositiva, postura rupturista con respecto al modelo femenino predominante, ligado a la subordinación erotizada. En una primera instancia podría argüirse que el prototipo de protagonista femenina que construye Jeftanovic dialoga con esas heroínas de ficción que se sitúan en ámbitos profesionales hasta hace poco exclusivamente masculinos (por ejemplo, trabajos en el ámbito policial o de la investigación privada). Tanto las muchas mujeres policía de la literatura actual (pensemos en la inspectora Petra Delicado, creada por Alicia Giménez Bartlett) como la joven Teresa rompen con las expectativas sociales y, si bien en forma muy diferente, «se incorporan al ejercicio del poder y la autoridad, la exhibición de valor, las conductas arriesgadas (…). Asumen, pues, los rasgos identitarios que han definido tradicionalmente la masculinidad» (Nieva-de la Paz, 2014, p. 156).

Sin embargo, lo que parece más relevante en el plano de la interpretación simbólica y al nivel del contenido transgresor del cuento no es tanto la inversión de los roles genéricos cuanto un discurso alegórico que pretende construir, a través de la generación de un nuevo linaje, un discurso distópico de inspiración optimista. Es decir, en la posibilidad de crear una sociedad nueva a partir de nuevos sujetos engendrados de la unión de los dos «cuerpos en el pecado» se estaría planteando una forma de *distopía crítica* entendida como «una nueva manifestación de la imaginación utópica, lo que se aprecia en su cariz subversivo y enemigo de la resignación (…). Resulta, pues, contraria a la distopía clásica, marcada por su inevitable pesimismo respecto al futuro» (Noguerol Jiménez, 2019, p. 76). Mediante el acto transgresor se podría alcanzar un espacio alternativo al presente, fundado sobre otras bases socioculturales y políticas e interpretar, así, el incesto como una manifestación de las «tácticas de supervivencia en contextos marcados por la opresión» (Noguerol Jiménez, 2019, p. 76). El acto transgresor pierde así su connotación nefasta, tal como explica Teresa cuando le recuerda a su padre que «[l]a endogamia no es necesariamente perjudicial, son mitos; compartir la herencia genética a veces potencia características positivas» (Jeftanovic, 2015, p. 16). La transgresión acaba adquiriendo, en el marco sociocultural local, un rol de metáfora esperanzadora: el espacio alternativo al presente ya no debe ser necesariamente el acostumbrado regreso a la historia de los padres, sino un alejamiento de la condición de presente atascado en el pasado. Si los escritores de la generación de los hijos sienten que

> avanzar hacia atrás era andar a contrapelo, abriendo la realidad y provocando, al paso, la emergencia de las heridas, convertidas en nudos desde donde nacían las ramas de la genealogía de un mal, uno que se había metido en nuestras casas, en nuestras camas de hospital, que había intervenido nuestros partos (Bottinelli, 2016, p. 8).

Ahora, en la propuesta de Jeftanovic, el matiz subversivo de la imaginación utópica e incestuosa puede leerse como una forma alternativa de exorcizar el pasado.

4. Breves reflexiones de cierre

En los dos relatos analizados se construye un contradiscurso textual que, por una parte, trastoca las modalidades a través de las cuales los cuerpos transitan los espacios del poder, y, por otra, propone posibles modelos de reinserción en el espacio cultural, histórico y social del «sujeto débil» (lo

femenino según la división canónica de géneros). El tradicional *no ser* de las mujeres se ve trastocado no solamente por las rupturas de los códigos socioculturales vigentes, sino también por la continua revisión y relectura de los cánones sociales modélicos: los cambios en los últimos veinte años son tan radicales que ese *no ser* femenino se convierte en una categoría teórica ya fuera del tiempo y del espacio, y obliga a repensar esta cuestión

> desde una nítida historia subalterna que ya está dotada de diversidad de éticas, políticas y estéticas donde el *no ser* ha devenido más bien en ser conflictivo, pero instalado en el discurso, y articulado en la multiplicidad de pensamientos hacia los que el lenguaje ha debido ampliarse (Eltit, 2000, p. 58).

En «Mañana saldremos en los titulares», la sangre derramada del sujeto masculino debe leerse como una revisión de los paradigmas estructuradores del modelo sociopolítico dominante que no solo vincula el poder con la masculinidad, sino que asocia, además, la sangre a los *cuerpos suprimibles*. De este modo, el cuento se inserta en el marco de aquella literatura que muestra la justicia llevada a cabo por mano propia y puede verse como un discurso alegórico más amplio en el que

> se enfatiza la peligrosidad de la impunidad, por ejemplo, su poder de derogar un nexo causal fundamental entre crimen y castigo. El principio de razón suficiente (…) postula causalidad entre moralidad y felicidad, es decir, que el *bueno* sea feliz, que el inocente no sufra y que el malo reciba una pena conforme a su delito. En un mundo sin este nexo, reina el azar (Hartwig, 2017, p. 56).

Cabe observar, de hecho, cómo, en «Árbol genealógico», la felicidad del *bueno* se consigue a través de una transformación de la víctima en verdugo: lo femenino se vuelve dominante y la perspectiva de la felicidad se asocia a la constitución de un nuevo linaje (es decir, una nueva sociedad) al que se puede acceder no a través de nueva sangre derramada, sino por medio de lo silenciado durante siglos (la sexualidad femenina descarada y el incesto).

Referencias bibliográficas

Bottinelli, A. (2016). Narrar (en) la post: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra. *Revista Chilena de Literatura*, 92, 7-31.

Bourdieu, P. (2018). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1998).

Brito, E. (1994). *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio (Trabajo original publicado en 1990).

Cánovas, R. (2002). Nuevas voces de la novela chilena. En K. Kohut y J. Morales Sarabia (Eds.), *La literatura* chilena *hoy: la difícil transición* (pp. 263-270). Madrid: Iberoamericana.

Cánovas, R. (2019). *Escenas autobiográficas chilenas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.

Eltit, D. (2000). *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta.

Franco, J. (2016). *Una modernidad cruel*. México: Fondo de Cultura Económica (Trabajo original publicado en 2013).

Freud, S. y J. Breuer (2013). *Estudios sobre la histeria*. Londres: Createspace Independent Pub (Trabajo original publicado en 1895).

González González, D. (2021). Las ilusiones perdidas: subjetividades de la derrota en las narrativas de Diego Zúñiga y Canek Sánchez Guevara. *Revista Letral*, *25*, 193-215.

Hartwig, S. (2017). ¿Impunidad o justicia por mano propia? Respuestas de Roberto Bolaño. En S. Hartwig (Ed.), *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción* (pp. 53-69). Madrid: Iberoamericana.

Jeftanovic, A. (2015). *No aceptes caramelos de extraños*. Barcelona: Comba (Trabajo original publicado en 2011).

Maurer Queipo, I. (2014). Anotaciones sobre un culto del mal (femenino) como parte de una cultura masculina del mal. En S. Hartwig (Ed.), *Culto del mal, cultura del mal: realidad, virtualidad, representación* (pp. 133-152). Madrid: Iberoamericana.

Moreno, F. (2002). Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual. En K. Kohut y J. Morales Sarabia (Eds.), *La literatura chilena hoy: la difícil transición* (pp. 271-278). Madrid: Iberoamericana.

Nieva-de la Paz, P. (2014). Mujeres «malas» y nuevos entornos laborales: *Y punto* (2008), de Mercedes Castro, y *El silencio de los claustros* (2009), de Alicia Giménez Bartlett. En S. Hartwig (Ed.), *Culto del mal, cultura del mal: realidad, virtualidad, representación* (pp. 153-166). Madrid: Iberoamericana.

Noguerol Jiménez, F. (2019). Memorias que salvan: distopías críticas en español. *Alba de América - Revista Literaria del Instituto Literario y Cultural Hispánico*, *39* (73-74), 73-88.

Pfeifer, E. (2002). Reflexiones sobre la literatura femenina chilena. En K. Kohut y J. Morales Sarabia (Eds.), *La literatura chilena hoy: la difícil transición* (pp. 67-77). Madrid: Iberoamericana.

Rivas, A. M. (2015). Revisitando el parentesco en el campo de los estudios migratorios: más allá del vínculo maternal. En H. Gonzálvez Torralbo (Ed.), *Diversidades familiares, cuidados y migración: nuevos enfoques y viejos dilemas* (pp. 39-67). Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Toro, A. de (2011). Literatura glocal. ¿Literatura post-dictadura? Las historias menores o la memoria como Gran historia. En J. Reinstadler (Ed.), *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica* (pp. 273-294). Madrid: Iberoamericana.

El léxico de los afectos en las *primeras ficciones* de Alberto Fuguet

Cristián Opazo
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este ensayo analiza la manera en que las primeras ficciones de Alberto Fuguet expresan su sujeción por el cuerpo de los *teenagers*, a través de un léxico plagado de anglicismos aprehendidos de la cultura pop estadounidense. La tesis del trabajo señala que la proliferación de estos novedosos giros excéntricos a la lengua española (adjetivos, sustantivos y verbos) sería el rasgo mínimo distintivo de una enunciación de género que, por esa sujeción al cuerpo de los *teenagers*, en el español de Chile no conoce vocativos diferentes del improperio.
PALABRAS CLAVE: Alberto Fuguet - narrativa temprana - extranjerismos - teenagers - afectividad queer.

The Language of Affection in Alberto Fuguet's Early Works

Abstract

This essay analyzes how early works by Chilean author Alberto Fuguet represent its fascination with teenage bodies through discourse saturated with English expressions. The purpose of my critical intervention is to demonstrate a secret code of enunciation operating through this English lexicon. This code allows Fuguet's main characters to express queer affections prohibited in the limits of the Spanish Language.
KEYWORDS: Alberto Fuguet - early works - foreign expressions - teenagers - queer affections.

Y fui agregando adjetivos nuevos como camp, bomb y gore…
Alberto FUGUET *(Por favor, rebobinar)*

El Macana –«trece años vividos a fondo»– merodea con «su pinta de guerrero de panilla americana, con ese (…) pañuelo de vaquero que le tapa la mitad de su desordenada melena (…) [tiene] ese tipo de belleza que solo surge después de una pelea» (Fuguet, 1991/1999, p. 14).

«Son calentones los cabros [púberes], galla» –exclama la Marushka. Y, con desparpajo, «le da feroces besos» a cada Goonie (pandilla de quinceañeros): «en la mejilla al Polo, en la nariz al Rocky, en la oreja al Bam Bam, casi en los labios al Drago, con lengua y saliva, al Pipe» (Fuguet, 1991/1999, p. 44). Mientras tanto, el Felipe Iriarte, de catorce años, está «tirado junto a mí, casi durmiendo de alegría, como si recién hubiera eyaculado» (Fuguet, 1994/2005, p. 85). De seguro, los lectores de las

primeras ficciones de Alberto Fuguet[1] habrán notado que, en ellas, los narradores (omniscientes, personajes o testigos) despliegan una lengua que, amén del uso recurrente de *extranjerismos*,[2] acaricia el cuerpo de los *teenagers*.

En la lengua familiar de los personajes de Fuguet (el inglés), el sustantivo común *teenager* no solo denota, de manera coloquial, a aquel muchachito cuya edad está en el rango de los *teen*: thir*teen*-nine*teen* (Merriam-Webster, 2015b). La voz *teenager*, también, connota los sentidos contradictorios que, en el orden cultural, adquiere el cuerpo de quienes tienen entre 13 y 19 años: por un lado, los principios de la biología constatan sus capacidades reproductivas y sexuales; por otro, las leyes civiles advierten sus problemas de discernimiento; y, a su vez, las tramas del mercado reconocen sus cualidades de codiciada mercancía libidinal –piénsese, sin ir más lejos, en las fotografías de *teens* semidesnudos que Bruce Weber preparaba para las campañas publicitarias de Calvin Klein durante la década de 1980–.

En *Teen Movies: American Youth on Screen*, Timothy Shary (2005) explica que la noción de *teen* posee sentidos culturales que expresiones del mismo campo semántico, como *adolescente*, desconocen. Si, por ejemplo, *adolescente* solo designa al cuerpo de un individuo en maduración (psíquica) y desarrollo (físico), *teen* es, además, el sujeto de un orden cultural, en apariencia, paradójico. En EEUU –argumenta Shary– el *adolescente* deviene *teen* tras la Segunda Guerra Mundial; de ahí en más, el Estado de posguerra lo inscribe en un sistema pedagógico que lo somete a la tutela paterna durante sus dos primeras décadas de vida (educación secundaria), mientras las industrias culturales lo imaginan como miembro de un tramado mercantil (agencias de publicidad, casas de moda, estaciones de televisión, productoras de cine o sellos editoriales venden mercancías para *teenagers* y, al mismo tiempo, usan sus cuerpos *andróginos* para seducir a los consumidores adultos). Digo «orden cultural paradójico en apariencia», pues la educación secundaria sería, en cierto sentido, mecanismo jurídico que asegura la producción de sujetos *teen* (Shary, 2005, pp. 1-2).

Pese a la abundante evidencia textual, la obsesión de la escritura de Fuguet por los cuerpos de los *teenagers* ha sido desatendida por la crítica. Quien revise la bibliografía sobre los cuentos y novelas

---

1 En la producción narrativa (novela y cuento) de Alberto Fuguet (Santiago, 1964) reconozco tres etapas. La primera comprende el volumen de cuentos *Sobredosis* (1990), y las novelas *Mala onda* (1991) y *Por favor, rebobinar* (1994). La segunda, la antología de relatos *Cortos* (2004) y las novelas *Las películas de mi vida* (2003), *Missing* (2009) y *Aeropuertos* (2010). Y la tercera etapa comprende las novelas *Sudor* (2015), *No ficción* (2016) y *VHS (unas memorias)* (2017). En los textos de la primera etapa, los narradores son jóvenes y adultos jóvenes criados en dictadura. Los argumentos de estas narraciones describen los conflictos que experimentan personajes que no logran adentrarse en el orden cultural de los adultos (familia, trabajo). Como espacios recurrentes, emergen los enclaves acomodados de la ciudad imaginada por los Chicago Boys. La forma de estos textos, en tanto, mima los juegos narrativos y usos léxicos de novelas de Bret Easton Ellis (*Less than Zero* [1985]) y J. D. Salinger (*The Catcher in the Rye* [1951]). En los textos de la segunda etapa, por su parte, los narradores son adultos jóvenes que, desde situaciones de autoexilio, describen sus fracasos matrimoniales y profesionales. De manera consecuente, surgen nuevos espacios, genuinos paraderos de sus errancias (Arizona, Baja California y Texas). Desde un punto de vista retórico, la narración explora nuevos formatos (autobiografía, crónica y diario de viajes). Entre ambas etapas, sitúo la novela *Tinta roja* (1996): allí, el narrador intenta deshacerse de las constantes formales y temáticas de su primera etapa merced a un trabajo de citas que rescata las novelas *social* y *pícara* chilenas (N. Guzmán y A. Méndez Carrasco, respectivamente). A esta, la considero novela de transición, ya que sus experimentos formales y temáticos recuperan personajes de la primera etapa, pero son retomados solo de manera lateral en trabajos posteriores. En la tercera etapa, en tanto, los personajes son representaciones ficcionales en las que la identidad del personaje protagónico se confunde con la del autor: casi siempre, un escritor que, escéptico de su propia imagen pública, novela su propia sexualidad. Además de su producción como novelista y cuentista, Fuguet ha publicado crónicas (*La azarosa y sobreexpuesta vida de Enrique Alekán* [1990; reeditada como *Enrique Alekán: una novela por entregas*, 2020], *Primera parte* [2000] y *Despachos del fin del mundo* [2020]), cuadernos de lectura (*Apuntes autistas* [2007]), bitácoras de espectador lector (*Cinépata* [2012]), diarios de viajes literarios (*Tránsitos: una cartografía literaria* [2013]) y biografías (*Mi cuerpo es una celda* [sobre Andrés Caicedo, 2008] y *Todo no es suficiente* [sobre Gustavo Escanlar, 2014). A todo esto, súmense sus trabajos como editor de antologías literarias (*Cuentos con Walkman* [con S. Gómez, 1993], *McOndo* [con S. Gómez, 1996] y *Se habla español: voces latinas en USA* [con E. Paz Soldán, 2000]). Y, por añadidura, también agréguese su carrera como director de cine: ha dirigido ocho largometrajes (*Se arrienda* [2005], *Velódromo* [2010], *Música campesina* [2011], *Locaciones: buscando a Rusty James* [2013], *Invierno* [2015], *Cola de mono* [2018], *Siempre sí* [2019] y *Todo a la vez* [2021]).

2 Aquí, entiendo *extranjerismo* como «voz, frase o giro que un idioma toma de otro extranjero» (RAE, 1992, p. 663, 2). En un texto escrito, esta apropiación puede suscitarse en el nivel léxico (presencia de adjetivos, sustantivos o verbos foráneos), sintáctico (ordenamiento de la frase de acuerdo con patrones extranjeros) o semántico (traslado del sentido primero de una voz, frase o giro local por el sentido de algún falso cognado). Sirva anotar ejemplos para cada caso: «¡súper cool!» (en lugar del español *genial*), «hace sentido» (por superposición del inglés *it's makes sense*), y «¡qué bizarro tu peinado!» (*bizarro* en vez de *extraño,* pues en inglés *bizarre* equivale, justamente, a *extraño*).

del autor (47 trabajos listados en la base de datos de la Modern Language Association) advertirá que los *key-words* recurrentes son *globalization* (9 registros), *mass-media / mass culture* (7 registros) y *literary marketplace* (5 registros). La ausencia casi total de descriptores tales como *afectivity*, *masculinities* o *queer* sugiere que, para los estudiosos de la literatura chilena, los narradores o personajes de los textos de Fuguet interesarían menos como sujetos de unos deseos prescritos que como atolondrados consumidores amnésicos de mercados posnacionales. Consecuentemente, para la mayoría de estos lectores dogmáticos, la diglosia (español/inglés) de los enunciados de los héroes *fuguetianos* es, en el mejor de los casos, un mero síntoma del colonialismo lingüístico ejercido por las industrias culturales estadounidenses.[3]

Por mi parte, en este ensayo, deseo sugerir una tesis diferente: en las primeras ficciones de Fuguet, la proliferación de giros excéntricos a la lengua española (adjetivos, sustantivos y verbos) sería, justamente, el rasgo mínimo distintivo de una enunciación de género que, por su sujeción al cuerpo de los *teenagers*, no conoce vocativos diferentes de *maricón* o, incluso, *pedófilo*. De ahí que, en mi lectura, el inglés asome como un código cifrado que permite esquivar los improperios y susurrar los afectos. Para probar esta tesis, comentaré tres escenas del relato «Lucas García: una estrella-y-media», sección primera de la novela *Por favor, rebobinar*.[4]

Escena primera: «Un grupo de pendejos (…) se lanzan en sus *skateboards*»

> Desde hace cuatro meses vivo (…) en la parte más alta de Santa María de Manquehue [barrio acomodado de Santiago]. La casa está en una bajada y desde la cocina siempre veo cómo un grupo de pendejos (…) [*teenagers*] se lanzan en sus skateboards (…). Uno de los skateboard-punks se llama Felipe Iriarte (…) [yo] le tengo harto afecto porque me recuerda al chico de *Los cuatrocientos golpes* pero a la grunge [Antoine Doinel, púber interpretado por Jean-Pierre Léaud en el filme de Truffaut]. Felipe Iriarte es un tipo muy piola [*easy-going*] (…). Es idéntico a Edward Furlong en *T2*. Tiene catorce años, pero ya no puede ser más reventado; es un adicto a la velocidad, [y] a las *gomas* [anfetaminas] (…). Felipe Iriarte es un guionista de Joe Dante en potencia y me cuenta historias increíbles (Fuguet, 1994/2005, pp. 26-27).

Antes de cualquier análisis, sirva reconstituir el *cuadro figurativo de la enunciación* (Benveniste, 1974, p. 88). Aquí, quien dice *yo* es Lucas García (19 años). Al igual que la mayoría de los narradores o personajes figurados en los relatos de Fuguet, este *teenager* se declara cinéfilo, misógino y parricida: «Cuando leía *Mampato* [popular historieta chilena] el personaje [femenino] de Rena me era totalmente lejano» (Fuguet, 1994/2005, p. 49), «nunca he pololeado [he estado de novio]» (p. 49), «que-

3 De los trabajos que reparan en el léxico de los relatos de Fuguet, celebro las notas que Rodrigo Cánovas (1997) y Luis Cárcamo-Huechante (2007) les dedican a los cuentos de *Sobredosis*. Cánovas explica que el *name-dropping* que practican los narradores de *Sobredosis* les permite aproximar la forma de la prosa a la del eslogan publicitario: «Apumanque… comida rápida, taquilla pura, amistad en polvo» (Fuguet citado por Cánovas, 1997, p. 59). Cárcamo, por su parte, destaca los rasgos híbridos y, a la vez, neo-criollistas de este lenguaje: rasgos híbridos, porque abundan «nombres provenientes del inglés y de la cultura estadounidense» intercalados con voces propias del dialecto santiaguino (por ejemplo, *mina*, *galla* o *carrete*) (pp. 186-87). Los rasgos neocriollistas, en tanto, tienen que ver con los referentes a los que se asocian estas composiciones léxicas híbridas: las tramas de una economía transnacional que, basada en los servicios, rediseña las fronteras del paisaje nacional (p. 187). Cárcamo emplea el rótulo *neo-criollista* ya que, a comienzos del siglo XX, el *criollismo* fue la corriente literaria que incrustó, en el español culto de los narradores chilenos, voces campesinas con el fin de describir las mutaciones que experimenta la economía agraria al verse sumida en un contexto desarrollista.

4 *Por favor, rebobinar* (1994) es la segunda novela de Fuguet. Su edición definitiva (Fuguet, 2005) se compone de siete relatos independientes: «Lucas García: una estrella-y-media» (pp. 9-79), «Enrique Alekán: el cielo sobre Santiago» (pp. 93-102), «Julián Assayas: el desorden de las familias» (pp. 109-242), «Damián Walker: cierta gente que solía conocer» (pp. 253-72), «Pascal Barros: pantofobia» (pp. 283-321), «José Luis Cox: nada que hacer» (pp. 329-383), y «Gonzalo McClure: adulto contemporáneo» (pp. 389-409). Cada relato es narrado en primera persona singular y se vincula tangencialmente con los demás a través de las redes de amistades de las que participan sus protagonistas. Entre los relatos, la autoría intercala textos periodísticos que, firmados por personajes que figuran como secundarios en las partes centrales de la novela, recrean el contexto cultural chileno de la década de 1990. En clave metaliteraria, se reconocen la radio Rock and Pop y los talleres literarios de José Donoso y Antonio Skármeta. Estos guiños a la cultura local constituyen uno de los aspectos más seductores de la novela.

mé mi casa,» «se quemó entera,» «por mi culpa» (p. 48). Por sus desacatos a las normas del género, Lucas debe permanecer bajo libertad vigilada en la «casa tipo Mar Egeo» de unos parientes *nuevos ricos* (p. 26): tras el colapso familiar, su madre quedó en estado vegetal y su padre, luego de liquidar sus bienes, abandonó la ciudad. El *tú*, en tanto, es doble: de manera explícita, Lucas está «escribiendo un diario de vida como si fuera una mina [niña] de doce» (pp. 14-15). Y, lo hace por prescripción de Max, un psicoanalista que «se parece a Mathew Madine» y «lee esos libros amarillos [de Editorial] Anagrama» (p. 23). No obstante, de manera implícita, Lucas apela a un lector que, en la medida que comparte sus referentes cinematográficos, *entiende* su dilema.

Efectivamente, la escena encierra una disyuntiva escrituraria: ¿cómo enunciar afecto por «un tipo muy piola» sin exhibir el amaneramiento de «una mina de doce?» (Fuguet, 1994/2005, p. 26). Enfrentado a tal disyuntiva, Lucas decide ejecutar una doble pirueta lingüística. En primer lugar, sitúa al objeto de su afecto dentro de un colectivo, los *skateboard-punks*. Aquí, ser nombrado a través de la díada *skateboard-punk* o *skater-punk* implica poseer dos atributos complementarios. Desde un punto de vista denotativo, la yuxtaposición de los sustantivos *skateboard* y *punk* permite significar la irreverencia semiótica de los *teenagers* que, desde la década de 1980, emplean, indistintamente, las patinetas y la música para subvertir las disciplinas de la casa, la escuela y la vía pública. Esta irreverencia no es solo espacial, sino, también, vestimentaria: en la anatomía de los *skater-punks*, la musculatura desconoce la hipertrofia que produce la práctica de los deportes de alta competencia, el cabello cuelga sobre el casco rapado y los jeans holgados caen hasta dejar al descubierto los bordes de la ropa interior.

Desde un punto de vista connotativo, puede afirmarse que los *skater-punks* son, quizá, miembros de una cofradía genéricamente subversiva, *performativamente* homosexual: son muchachos que, en la calle, miran las acrobacias que ejecutan otros muchachos; muchachos que, en sus habitaciones, pasan el tiempo hojeando revistas ilustradas con fotografías de otros muchachos; muchachos que, en las esquinas, enseñan sus extremidades magulladas a otros muchachos; muchachos que, en su habla coloquial, construyen imágenes sexuales que involucran, en todo caso, a otros muchachos (Borden, 2001, p. 147).[5]

Con estos antecedentes semánticos, regresemos al relato de Fuguet. De acuerdo con el sentido connotado de la voz *skateboard-punk*, es posible proponer que, al situar al objeto de su afecto (Felipe) en el interior de una cofradía masculina (*skater-punks*), el narrador (Lucas) evidencia que él también se ha hecho parte de un circuito de *mirones* cómplices: «Un grupo de pendejos [miembros de una cofradía] (…) se lanzan en sus *skateboards* calle abajo» (Fuguet, 1994/2005, p. 26). De ahí que, en la narración de Lucas, el mensaje que las disciplinas de género obligan a dejar fuera de la frase (exceso de afecto por Lucas), se comunique, de manera oblicua; es decir, al precisar su posición en el circuito de la mirada «[yo, solo,] desde la cocina, siempre veo» (p. 26). Esto porque el lector informado entenderá que quien «siempre v[e]» a unos *skateboards* ve más que transeúntes montados en patinetas; ve, por sobre todo, extremidades delgadas y pretinas de ropa interior que anuncian la proximidad del cuerpo desnudo de los *teenagers*.

Nótese, ahora, la segunda parte de la pirueta lingüística ejecutada por Lucas, el narrador del relato. Cual lexicógrafo afanado en delimitar el sentido de un neologismo, ofrece dos comparaciones sucesivas. A través de ellas procura definir, con exactitud, los rasgos físicos y psíquicos del objeto (*skater-punk*) que seduce su mirada: «[Felipe] me recuerda al chico de *Los cuatrocientos golpes* [Jean-Pierre Léaud]» y «[Felipe] es idéntico a Edward Furlong en *T2*» (Fuguet, 1994/2005, p. 27). Dispuestos sobre el sintagma, los nombres de los actores adolescentes (Léaud y Furlong), amén de los títulos de filmes en que se los sitúa (*Los cuatrocientos golpes* y *Terminator 2*), emergen, por su físico y carácter, como actualizaciones de un mismo paradigma físico-psíquico: el *cuerpo asténico*.

Antes de continuar, sirvan aquí algunas precisiones léxicas. El adjetivo *asténico* es introducido en la psiquiatría positivista por Ernst Kretschmer (1888-1964). En *Physique and Character*, Kretschmer (1921, p. 155) tipifica como asténicos a aquellos cuerpos masculinos que, tras el final de la pubertad, aún exhiben delgadez, largura de extremidades, planicie de tórax y precario desarrollo muscular. Sobre la base de un estudio de casos, Kretschmer concluye, con prosa de perito forense, que los cuerpos asténicos presentan predisposición para desarrollar psicosis esquizofrénica. Los individuos que poseen esta clase de cuerpos, «develop[p] a Sharp antithesis: "I" and "The external world." There

5 Para completar esta descripción, véase la figura 1.

Figura 1. 1988. Fotografía publicitaria de Bash. Revista *Trasher* (vol. 8, n.º 7, 1988, p. 23). La ropa holgada y el cabello lacio sobre la frente refuerzan el fenotipo adolescente de rasgos asténicos

is [also] a constant excited self-analysis and comparison: "How do I impress people?" (…) This is particularly true of gifted artistic natures» (p. 167). El psiquiatra positivista comprende al tipo *asténico* dentro de una tríada que completan los tipos *atlético* y *picnic*. Atlético es el cuerpo que ostenta hombros anchos, musculatura abundante y tórax amplio. Picnic, a su vez, es el cuerpo que exhibe anatomía redondeada, cuello ancho y extremidades cortas. Al fin, agrega que los atléticos manifiestan predisposición a la histeria, mientras que los picnic suelen desarrollar cuadros maniacodepresivos.

Por su sesgo eugenésico, en las bibliotecas de Europa y Estados Unidos, *Physique and Character* ha sido catalogado, en el mejor de los escenarios, como un texto *clásico* (en español, las traducciones están descontinuadas hace varios lustros). Sin embargo, tal como se deduce de los trabajos de los nuevos historiadores de la sexualidad, en el contexto anglosajón, las descripciones de Kretschmer se han perpetuado en la cultura popular (Terry 1999, pp. 178-218). Hoy día, canciones, filmes, magazines y programas de TV aún clasifican los cuerpos de los adolescentes según oposiciones binarias que, más allá de su apariencia léxica, se fundan en tipologías físico-psíquicas derivadas de los escritos de Kretschmer. Piénsese, sin ir más lejos, en binarismos coloquiales tales como *freak/cool*, *geek/hunk*, *looser/winner*, *nerd/popular*, todos de uso frecuente en el cine y las canciones de pop y rock con temáticas *teenager*. En cada una de estas díadas, el primer término, afín a *asténico*, además de una determinada complexión física, denota predilección por conductas sexuales sancionadas como *erradas:* consumo de pornografía, onanismo compulsivo, prácticas sexuales anómalas o virginidad prolongada más allá del final de la pubertad.

De esto se sigue que, a Furlong y a Léaud, en *Terminator 2* y *Los cuatrocientos golpes*, respectivamente, Lucas los ve como individuos de físico y carácter asténico. Digo esto porque, en la comparación que Lucas establece entre los actores púberes y Felipe, el *skater-punk* reconoce dos denominadores comunes a la «juventud asténica». A saber, la complexión andrógina y los trastornos maniacodepresivos: «[Felipe] se va a transformar (…) en un asesino en serie» (Fuguet, 1994/2005, p. 27), sus historias son dignas de un «guionista de Joe Dante» (p. 27), y sus ademanes trasuntan una rebeldía «a la grunge» (p. 27). En el lexicón de la escritura de Fuguet, el sustantivo propio *Joe Dante* y el común, *grunge*, se relacionan, por contigüidad, con el campo semántico de los sucedáneos estadounidenses de asténico (*freak*, *geek* o *looser*). Prueba de esta proximidad léxica son dos crónicas que Fuguet publica en paralelo al proceso de edición de *Por favor, rebobinar:* «Joe Dante: confesiones de un gremlin» (*Wikén*, 1993) y «Desenchufado en Seattle» (*Rock & Pop*, 1994), téngase presente que Fuguet suele publicar textos periodísticos en los que ensaya definiciones de personajes y voces que, luego, ocupará en sus textos narrativos.

Efectivamente, en «Confesiones de un gremlin», Fuguet precisa que es un error comparar a Joe Dante con Steven Spielberg porque «el universo de Dante es mucho más loco y perverso» (Fuguet, 1991/2007, p. 73) y porque su sensibilidad es, hasta el día de hoy, «la de un adolescente fanático de las películas malas» (p. 73). En «Desenchufado en Seattle», en tanto, el cronista sugiere que *grunge* es el nombre de aquella subjetividad desacomodada de «chicos con pañuelos en el pelo» que pasean por «un pueblo fantasma [del norte de EEUU] donde lo único que posee vida son los horrorosos locales de *fast food*» (Fuguet, 1994/2007, p. 178).

En suma, la incorporación de comparaciones que apelan a nombres propios de actores adolescentes permite que Lucas (narrador *mirón*) fabule que Felipe (objeto de su *mirada*) forma parte de una cofradía de quinceañeros que, por su físico y carácter, *entiende* la devoción de los muchachos por el cuerpo de sus pares.

Escena segunda: «Me encantaría que la película de mi vida se filmara en usa»

> Si bien nunca he pisado Estados Unidos, me encantaría que la película sobre la historia de mi vida se filmara en usa [*sic*], con actores yanquis. No toleraría que se filmara acá en Chile (…). Podría ambientarse en un pueblito del norte de California o en una caleta de Nueva Inglaterra. Entrando al tema de quién podría interpretarme, ahí entraría a deliberar en forma seria. Solo Elijah Wood podría hacerse cargo de mi infancia para luego transformarse en Emilio Estévez, que se parece bastante a mí. El problema es que Estévez es demasiado viejo. Matt Dillon también. Christian Slater, entonces, podría tomar mi rol. Lo haría genial. Me identifiqué bastante con él en *Suban el volumen*, así que no tendríamos problemas. Físicamente, no me molestaría que eligieran a Ethan Hawke o, mejor aún, a River Phoenix, que tiene onda y es respetado como artista y hace películas de arte y todo eso. (…) Para eso es la ficción, supongo: para lograr en el celuloide lo que uno no puede en la vida real (Fuguet, 1994/2005, pp. 64-65).

La obsesión de Lucas por el cuerpo de los *teenagers* se acentúa cuando fantasea con la posibilidad de que «alguien hiciera una película sobre mí» (Fuguet, 1994/2005, p. 63). Con pericia de productor de cine conocedor de la teoría de Kretschmer, Lucas discrimina actores (Dillon, Estévez, Hawke, Phoenix, Slater, Wood) y define locaciones (norte de California, costa de Nueva Inglaterra). Por una parte, su elección de actores se desarrolla sobre la base de la tríada asténico/atlético/picnic: sin piedad, expulsa del plató al atlético y «demasiado viejo» Estévez, y al pícnico Dillon, y requiere con urgencia a los púberes asténicos Hawke, Phoenix, Slater y Wood. Eso sí, Lucas es estricto en el establecimiento de condiciones de entrada al *set* de grabación: a Phoenix lo quiere idéntico a cuando «hace películas de arte y todo eso» (p. 12) y, a Slater, tal como luce cuando asiste a clases de secundaria en *Pump up the Volume*.[6]

6 La película de arte que consagra a Phoenix es *My Own Private Idaho* (1990) de Gus van Sant (1991). En dicho filme de culto *gay*, Phoenix –delgado y de rasgos angelicales– interpreta a un chico que, abandonado por su madre, ejerce

Por otra parte, la definición de locaciones obedece a una condición irrenunciable: «No toleraría que [la película de mi vida] se filmara acá en Chile» (Fuguet, 1994/2005, p. 64). La predilección por «un pueblito del norte de California» o, en su defecto, «una caleta de Nueva Inglaterra» obedece a las cualidades demográficas, geográficas y jurídicas de estos enclaves. Quien conozca los resultados de las encuestas aplicadas por el United States Census Bureau entenderá que dichos asentamientos están poblados, en su mayoría, por varones caucásicos (las tasas de población afroamericana, asiática y latina son proporcionalmente menores si se las compara con las de las demás regiones de los Estados Unidos).

De manera complementaria, quien haya visto los filmes que inspiran a Lucas sabrá de los sentidos que la geografía y la jurisdicción de pueblos y caletas norteños adquieren en el imaginario cinematográfico. Para aprehender estos sentidos, sirva abrir un paréntesis y reseñar *Stand by Me*, de Rob Reiner (1986), largometraje que Lucas anota entre sus favoritos y, por ende, recuerda «con todos los detalles que solo puede dar la memoria cinematográfica» (p. 57).

Stand by Me (Reiner, 1986) se basa en la novela corta *The Body* (1982) de Stephen King y se inscribe dentro del subgénero *coming of age drama*. El filme se narra *in extrema res*: Gordie Lachance (Richard Dreyfuss) es un escritor casado con hijos que se entera de la muerte de Chris Chambers (River Phoenix), su mejor amigo de los 12, 13 años. Conmovido por la noticia, Gordie se retrotrae a un episodio de infancia: Teddy (Corey Feldman) y Vern (Jerry O'Conell), además de Chris y el joven Gordie (Wil Wheaton), todos de púberes, se adentran en un bosque contiguo a Castle Rock –heterónimo de Brownsville, Oregon–, una localidad de 1668 habitantes situada, por defecto, al norte de California. El propósito de los muchachos es encontrar el cadáver de un adolescente desaparecido pocos días antes, Ray Brower (Kent Lutrell). Internados en el bosque, los cuatro muchachitos deben acampar y, en torno a una fogata, se ocupan menos de encontrar el cadáver que de confesar sus miedos y proyectar, en clave pop, esos deseos prescritos por el autoritarismo paterno.

En la célebre escena de la fogata, Gordie, quien quiere ser novelista *freak*, narra su ópera prima: *Lard Ass Hogan*, historia de Davy Hogan, un muchachito que se inscribe en una competencia de consumidores de *pie*. El ganador de la competencia será quien ingiera mayor cantidad de *pie*. Hogan, eso sí, no aspira a ganar, sino a vengarse: tras engullir industriales cantidades de tartaletas de fruta, lanza un vómito descomunal sobre los atónitos espectadores, en su mayoría, los mismos compañeros de escuela que solían abusar de él. El relato fabulado por Gordie es comentado, sucesivamente, por los otros tres púberes y, en sus comentarios de agudeza «deconstructiva» dejan entrever sus secretos inconfesables (por ejemplo, Chris, que celebra con entusiasmo el relato, dice venir de una familia de cesantes alcohólicos que habrían abusado de él).

¿Por qué *Stand by Me* queda grabado en la retina de un cinéfilo, misógino y parricida como Lucas? Una respuesta plausible se encuentra en la interpretación que hace el crítico Ian Wojcik-Andrews. Según él, el filme subvierte el discurso de los líderes de las superpotencias occidentales de la década de 1980, Estados Unidos y Reino Unido: Reagan y Thatcher, respectivamente. Esta suposición se basa en las marcas temporales inscritas en el trabajo de Reiner: se estrena en 1986 y se ambienta en el lunes 7 de septiembre de 1959; es decir, en Labour Day. En 1986, Thatcher y Reagan (además de Pinochet, en Chile) se afanan en «demonizar» el legado revolucionario del ciclo que comienza con la Revolución cubana (1959), continúa con las revueltas universitarias (1967-1968) y concluye con el triunfo de la Unidad Popular (1970). En su lugar, Thatcher y Reagan conminan a sus ciudadanos a que valoren el clima político de los primeros lustros de la Guerra Fría (los *happy days* del *American dream*).

Ese mismo año, *Stand by Me* acata el llamado neoconservador, aunque de manera *polémica*. En su «recuerdo» del Labour Day de 1959, los *teenagers* deambulan solos por los bosques contiguos a Castle Rock. No obstante, en el filme, la soledad de los quinceañeros obedece al desquiciamiento de los padres; ni la bonanza económica que, entonces, les prodigan los empleos fabriles consigue aplacar la neurosis que suscitan las políticas represivas ejercidas por el Estado (son los días más duros de

---

el oficio de *taxi-boy* en las carreteras del Mid-West estadounidense. A su vez, durante el rodaje de *Pump Up the Volume*, Slater tiene 19 años, facciones armónicas y juvenil acné en sus mejillas. Con tal estampa, interpreta a un *teenager* que, de día, es humillado por sus compañeros de colegio y, de noche, aclamado como el locutor anónimo de una radio que él dirige desde el sótano de su casa.

la gestión del presidente republicano Dwight Eisenhower). Dentro de este contexto, Chris, Gordie, Teddy y Vern explican que, tras las extenuantes jornadas de trabajo (producción en serie), los deseos de sus padres no tienen más horizonte que el alcoholismo y la pederastia.

Más aún, Wojcik-Andrews (2000) repara en el «perturbador» valor deíctico de las canciones listadas en la banda de sonido de la película: «Everyday» (1957), de Buddy Holly, «Let the Good Time Roll» (1956), de Shirley & Lee, o «Lollypop» (1958), de The Chordettes. Al revisar la programación de las estaciones de radio de California u Oregon, el lector descubrirá que cada una de estas canciones era tocada entre bloques noticiosos que, por un lado, exaltaban la amenaza del bloque soviético y, por otro, acallaban intervenciones secretas del gobierno de Eisenhower (por ejemplo, los derrocamientos de los presidentes de Irán [1953], Guatemala [1954] y Hungría [1956]).

Wojcik-Andrews concluye que *Stand by Me* es un filme «pedagógico»; en una de las coyunturas más tensas de la Guerra Fría, insinuaría cómo los regímenes afectivos que traman los *teenagers* consiguen desestabilizar las disciplinas represivas y suturar los cuadros neuróticos que ellas incoan. Con el rótulo *regímenes afectivos* aludo al conjunto de protocolos kinésicos y verbales a través de los cuales los *teenagers* traman sus relaciones afectivas –piénsese, sin ir más lejos, en combates cuerpo a cuerpo donde los golpes se confunden con caricias, en acaloradas discusiones cuyo léxico es pródigo en metáforas genitales o en instancias de consumo colectivo de pornografía donde el objeto que produce la excitación se desplaza desde la fotografía *hardcore* a la anatomía de los otros *mirones*–. Relevadas, este conjunto de prácticas resultan disruptivas porque enseñan un tipo de relación con el cuerpo propio y con el ajeno que la ley que rige a los adultos sanciona con rigor. Señalar que Lucas coincide con Wojcik-Andrews no resulta descabellado. Antes de respaldar esta aseveración, léase, por ejemplo, la anotación que dedica al filme en su cuaderno de notas cinematográficas:

Segundos antes, Chris, el personaje de Phoenix, le confiesa a Gordie, Wil Wheaton su amigo del alma, que cree que nunca va a salir de ese pueblo llamado Castle Rock. Gordie, que va a terminar de escritor y algo intuye acerca de la condición humana, le dice que él va a salirse con la suya, que va a transformarse en lo que quiera. Pero el tiempo, como los ríos, pasa y fluye, y el personaje de River muere, acuchillado, a la salida de un local de *fast food*. Gordie ya es mayor y mientras escribe, recuerda: «Aunque no lo había visto en diez años, sé que lo echaré de menos. Nunca he vuelto a tener amigos como los que tuve a los doce. Dios, ¿alguien los tiene? *Yo nunca los tuve. Y los echo de menos igual* [cursivas añadidas]» (Fuguet, 1994/2005, p. 57).

Como se desprende de la cita, lo que conmueve a Lucas es el afecto que dos muchachos se pueden llegar a tener/decir en un pueblo como Castle Rock. La conmoción de Lucas es tal que olvida apuntar un detalle: en *Stand by Me*, la contigüidad entre imagen y música sugiere que, sin tutela paterna, los *teenagers* pueden tomar el control de la lengua. En la escena glosada –sin ir más lejos– el diálogo de los *teenagers* es subrayado por la canción que da título al filme, «Stand by Me», de Ben E. King (1960): «When the night has come/ and the land is dark/ and the moon is the only light we'll see./ No I won't be afraid, no I won't be afraid./ Just as long as long as you stand, stand by me/ and darling, darling, stand by me, oh, now, stand by me». El lector, de seguro, notará la transgresión: en el filme, la canción que identifica a los amigos es una balada de amor heterosexual en cuya letra el hablante lírico emplea, con insistencia, el vocativo *darling* en inglés, *a dearly loved person* y, en español, literalmente, *cariño* (Merriam-Webster, 2012a).[7]

De acuerdo con esta singular lectura de un filme protagonizado por un muchachito asténico y ambientado en «un pueblito [a]l norte de California» bien podría señalarse que lo que Lucas «nunca tuvo[o]», pero aún «echa[a] de menos» no es una locación hollywoodense pródiga en *fast-food* y *chocolate milk shake*. Por el contrario, lo que Lucas parece anhelar es una geografía que, sin tutelas adultas, se transforma en el espacio de movilidad enunciativa dilecta de aquellos que sienten que «el

7 El viernes 5 de noviembre de 1993, en el suplemento «Zona de Contacto», del diario *El Mercurio*, Alberto Fuguet (1993) escribe un epitafio para River Phoenix, muerto el domingo 31 de octubre de 1993, en la discoteca Viper Room de Los Ángeles, CA. El epitafio se titula «Un río pasó por acá (River Phoenix, 1970-1993)». El primer párrafo de dicho epitafio es la misma glosa de *Stand by Me* que figura en «Lucas García: una estrella-y-media» y que aquí he copiado. Es decir, «Lucas García: una estrella-y-media» recicla, de manera textual, un fragmento antes concebido como exordio de una columna de prensa.

mundo de las mujeres [o, más bien, de las disciplinas de género] me es enteramente ajeno» (Fuguet, 1994/2005, p. 49).

Escena tercera: «Las mujeres siempre gritan maricón»

> En una de mis últimas salidas (…) invité a una chica [Cata] al cine. (…) Me robé el auto de mi vieja y la pasé a buscar y hasta le abrí la puerta. (…) Fuimos a ver una película de terror. *Re-animator* (…) Grité y me reí durante toda la función. Ella encontró que la película era fome y tonta. No mala o aburrida, sino tonta (…). La llevé a comer algo. No le abrí la puerta del auto. Después salió el tema Woody Allen. «Odio a Woody Allen» –me dijo. «Lo amo» [–respondí]. «Cuestión de gustos» [–replicó]. «*Zelig* es una gran cinta…» [–insistí]. «Está bien, pero me cargó» [–sentenció]. [Luego] le di plata para un taxi y me fui. Me gritó «maricón». Las mujeres [chilenas] siempre gritan «maricón». Es el único garabato que creen que realmente puede herir a un hombre. Desde entonces voy al cine solo. Y al centro, como corresponde (Fuguet, 1994/2005, p. 45).

Lo que hacen los hombres solos en los cines del centro de Santiago ha sido expuesto con agudeza por Pedro Lemebel (1995) en *La esquina es mi corazón*. De esta tercera escena, lo que a mí me interesa es la situación comunicativa; una cita cuya teatralidad evoca los filmes del *Brat Pack*.[8] Tras constatar: «Soy un extra en mi propia vida» (Fuguet, 1994/2005, p. 11), Lucas intenta cumplir un guion consabido («me robé el auto de mi vieja» [p. 45], «hasta le abrí la puerta» [p. 45]). Sin embargo, como «no h[a] tenido dirección» (p. 11), olvida sus líneas: comprar *pop-corn* y posar su mano derecha sobre el muslo izquierdo de su compañera. Deslumbrado con el cuerpo de los *teenagers*, Lucas cae embelesado con cada uno de los fotogramas de *Re-animator* («grité y me reí durante toda la función» [p. 45]). Decepcionada, la muchacha arremete en contra de su rival (el filme que le arrebata la atención a su compañero) y no vacila en tildar la película de «fome y tonta» (p. 45). Por su parte, embobado con el artefacto *gore* y sus protagonistas, Lucas renuncia a su papel: «La llevé a comer (…) no le abrí la puerta del auto» (p. 45), «le di plata para un taxi» (p. 45).

Tras la escena, lo que más inquieta a Lucas es un dilema metalingüístico. De ahí su razonamiento. Su compañera le dirige un improperio («me gritó "maricón"» [p. 45]). El uso del improperio, lo hace consciente de un hábito lingüístico («las mujeres siempre gritan "maricón"» [p. 45]). Al hábito lingüístico, subyace un supuesto («[maricón] es el único garabato que creen que (…) puede herir a un hombre» [p. 45]). De acuerdo con este supuesto, Lucas debería sentirse acongojado porque ha violado un protocolo masculino (desdeña los muslos de Cata «durante toda la función» [p. 45]). Dicha transgresión lo hace merecedor de una amonestación verbal (*maricón*). Lucas, claro está, asume su falta y no elude la sanción («desde entonces voy a al cine solo» [p. 45]). Su apelación, por ende, tiene como propósito cambiar la tipificación del delito. A decir del narrador, el cargo de *maricón* le arrebata su lugar en la lengua: ¿cómo podría nombrarse *maricón* si sus gustos se emparentan menos con los cancioneros de Madonna o Chabela Vargas –fetiches *gay*– que con las letras de Bruce Springsteen, los acordes de *Faith No More* o los atuendos de los *skaters-punk* de Baja California?

Si el léxico mujeril debe ser descartado por estrecho, el de los muchachos asiduos a los filmes clase B, por sus giros excéntricos, merece ser considerado. Anótense algunas frases significativas proferidas por los jóvenes cinéfilos: «Debe ser un rollo complejo: que tu primer hijo te salga freak, que raye con *Dumbo* y no con *Las 24 horas de Le Mans*» (Fuguet, 1994/2005, p. 38), «nunca quise ser muy amigo del Fango porque me hacía sentir que yo era un freak» (p. 53), «el huevón me odia (…) debe creer que soy un freak» (p. 53), «me asimilé a duras penas al grupo de freaks» (p. 54). En los cines de Santiago Centro, Lucas se asume *freak*. Y, de paso, califica como tales a quienes «es mejor no conocer» (p. 21), porque «ninguna madre [los] quisiera [cerca de sus hijos]» (p. 21), ya que lucen esa clase de fetiches que «trastornan a los tipos sin mina» (p. 21).

8 Brat Pack es el nombre dado por David Blum, en *New York Magazine*, a los actores que cumplen roles protagónicos en dos *coming of age dramas* estadounidenses que, con finales felices, muestran la maduración afectiva de adolescentes blancos díscolos: *The Breakfast Club* (1985) y *Saint Elmo's Fire* (1985). Los miembros del Brat Pack son Emilio Estévez, Anthony Michael Hall, Rob Lowe, Andrew McCarthy, Demi Moore, Judd Nelson, Molly Ringwald y Ally Sheedy (Blum, 1985, pp. 40-47).

Figura 2. 8 de marzo de 1988. *Just Some Skaters*. Fotografía publicitaria de Powell Peralta TM. Publicada originalmente en *Trasher* (1988, p. 110); reproducida en *Skateboarding, Space and the City*, de Iain Borden (2001, p. 147)

Maricón, no. *Freak*, sí. ¿Por qué? Más allá de la distinción obvia (improperio vs. extranjerismo), la etimología de ambos términos alienta una especulación plausible: el primero es inversión despectiva de un nombre femenino (*maría*, *marica*, *mariquita*, *maricón*); el segundo, es sustantivación de un verbo de étimos polisémico (*fregare*). *The Gaelic Etymology of the Languages of Western Europe* (2009) indica: «The origin [of freak] is the verb *fregare*, to rub, to move lightly to and fro, expressing the restless condition of one under the influence of strong desire» (p. 181). Entonces, reclamarse *freak*, ya no *maricón*, sería reivindicar la posición de un sujeto movido por el deseo de borronear, friccionar, manipular, mover o pulir la superficie de una lengua estanca.

Esta suposición es plausible, pues, este sentido de la voz *freak* ha sido reclamado por el propio Fuguet en otros textos: en el invierno de 1994, en su faceta de cronista cultural, publica «Ser freak (raro)» en la columna –impresa, primero, en la revista *Rock and Pop* y, después, en *Primera parte*– el sujeto de la enunciación advierte que «por un problema de lenguaje, lo *freak* se confunde con lo alternativo [*underground*]» (Fuguet, 1994/2006 p. 162). Él, en cambio, precisa que *freak* se emparenta, no sin restricciones, con *raro* y *extravagante*. *Freak* es *raro* toda vez que designa a un sujeto que no puede asimilarse a estereotipos. En Chile, eso sí, «hay que tener mucho cuidado con ese *raro*. "Es raro" dicen las madres y después no dejan que ese compañero de curso vuelva a la casa a tomar té» (p. 163). ¿Por qué *hay que tener cuidado*? Como el texto no lo explicita, me imagino que esta aprensión puede obedecer

a que, en el registro coloquial del español de Chile, *raro* es el término que se susurra cuando se quiere referir, con recelo, a un homosexual.

Además de *raro*, *freak* puede asimilarse a *extravagante*, ya que un *freak* evitará «enrolarse con la[s] masa[s]» (p. 163). Esta «traducción», eso sí, requiere una advertencia: *extravagante* «connota *look*, onda y un cierto toque de *pintamono* [persona que busca deliberadamente llamar la atención]» (p. 163). Y los *freaks*, en cambio, «tal como ciertos sicópatas, no llaman verdaderamente la atención» (p. 163). De acuerdo con estas definiciones, el columnista concluye que, para traducir *freak*, «"fuera de género" aunque suene *atroz* y *enfermizo* [cursivas añadidas] quizá funcione mejor» (p. 163).

En su mal criticada novela *Aeropuertos* (2010), el narrador incluye un «cameo» que explicita, precisamente, por qué Lucas García es un sujeto «fuera de género», «atroz» y «enfermizo». Allí, el narrador –un hombre adulto-joven– espera en el terminal de buses de Santiago a su hijo *teenager* con el propósito de recomponer una relación filial fracturada. En el terminal, el hombre aguarda junto con su mejor amigo, Lucas (ahora, con 35 años a cuestas). Tras el arribo de su hijo quinceañero, el narrador señala: «Oye, te presento a Lucas. Lucas García Infante. Es medio pariente, pero poco, de tu madre. Por suerte. Es un gran tipo. *Freak* pero un gran *freak*. Vivo con él» (Fuguet, 2010, p. 107). El *teenager*, irónico, retruca: «Son onda… ¿pareja?» El padre, sin enganchar con la broma, responde: «Llegaste simpático, veo. Lucas es asexual pero tiene todas las películas del mundo y es de fiar y no mete ruido» (p. 107). Más adelante, Lucas, que ha decidido partir a pasar el Año Nuevo solo en una cabaña en el sur de Chile, se despide: «Encantado de conocerte. Me habían hablado mucho de ti. Espero algún día tener el honor de cultivar una amistad contigo y afianzar nuestro lazo cinéfilo geek» (p. 107). Más aún, en el cierre de su turno de habla, Lucas reitera su fascinación por los *teenagers* con un léxico que reitera la oposición *pendejos* [adolescentes varones] vs. *minas* [adolescentes mujeres] enunciada, ocho años antes, en *Por favor, rebobinar*: «Es cuando conozco *pendejos* como tú [o Felipe Iriarte] que me arrepiento de no tener hijos, pero bueno, para eso hay que conocer *minas*» (Fuguet, 1994/2005, p. 109).

Con el antecedente de las citas glosadas, puede concluirse que Lucas se quiere *freak* porque está *fuera de género* (díada heterosexual/homosexual) e, incluso, *fuera de los estereotipos de género* –construcciones establecidas sobre una jerga de improperios tales como *loca* o *maricón*–.

Escena extra: «Agregando adjetivos nuevos»

La diglosia de los narradores o los personajes de los relatos de Fuguet nos alerta a los críticos chilenos sobre los límites de nuestros propios léxicos y sistemas de referencias: según parece, en un par de décadas pasamos de escamotear las preguntas por el género sexual, no literario, a describirlo con *key words* preestablecidos y textos consabidos: en la citada base de datos del MLA, por ejemplo, las etiquetas género, homosexualidad, masculinidades y literatura chilena aparecen casi siempre asociadas a las producciones de Augusto D'Halmar, José Donoso y Pedro Lemebel.

Leo Bersani (1995) ha analizado con agudeza el anquilosamiento de los léxicos de la disidencia sexual y de género. En su lucha por ser reconocidos por la estructura civil–advierte Bersani– los sujetos homosexuales se arriesgan a ser codificados de acuerdo con nomenclaturas estancas: «Once we agreed to be seen, we also agreed to being policed» (p. 12). La advertencia del crítico ayuda a pensar la manera en que codificamos las subjetividades adolescentes o sus representaciones inscritas en los textos culturales (cómics, filmes, novelas, *spots* publicitarios). De ahí que urja preguntarse: ¿qué sentido puede tener para un *teenager* que brega por exhibir sus afanes por emanciparse de la disciplina familiar un significante como *gay*? Enfrentado a esta pregunta, R. C. Savin-Williams (2005), por ejemplo, ha subrayado que, para la sicología, los «teenagers are increasingly redefining, reinterpreting, and renegotiating sexuality such that possessing a gay, lesbian or bisexual identity is practically meaningless» (p. 1). Y, Stephen Russell (2009), por su parte, ha reclamado la necesidad de revisar periódicamente el léxico que las humanidades emplean para describir la diferencia sexual, toda vez que «changes in [every day language] and cultural discourse may inform sexual orientation development, as will the labels that individual choose the describe their sexual identities» (p. 885).

Dentro del contexto de «reducciones» la lectura de «Lucas García: una estrella-y-media» es productiva porque enseña una subjetividad que, para exhibir su singularidad, debe proponer un

sistema de referencias aún inédito: el narrador–que es *freak*, no *maricón*–cita el título de 62 filmes, menciona el nombre de 23 actores, en su mayoría *teenagers*, e introduce, al menos, seis extranjerismos de uso recurrente (*skateboard-punk*, *freak*, *bomb*, *camp* o *gore*).[9] Como he demostrado, en la escena de la escritura, cada uno de estos giros excéntricos es dispuesto de acuerdo con un ingenioso protocolo de combinación: el sustantivo común *skater* sirve para comprender la noción de cuerpo asténico, el título del filme *Stand by Me* ayuda ejemplificar un tipo de sociabilidad masculina y adolescente que desconoce la díada *homosexual/heterosexual*, y el vocativo *freak* consigue abolir el improperio *maricón*. Así, pues, una lectura atenta de un relato como este enseña que, más allá de las determinaciones del mercado, los extranjerismos desplegados en la narrativa de Fuguet, hoy día, también merecen leerse como señas de afectos y de deseos que, por su naturaleza voluptuosa, aún no caben dentro los límites de la lengua española.

Como es evidente, la fotografía imagina una comunidad íntegramente masculina: varones, en su mayoría, adolescentes, recostados sobre una misma cama, con sus patinetas y botellas de cerveza. Dos detalles subrayan el ideal de una comunidad exenta de mujeres: la presencia de un niño de corta edad (*todler*) en los brazos de uno de los *skaters* (la crianza sería, pues, cuestión de hombres) y la leyenda que corona el vértice superior derecho de la imagen («Just some skaters, in some room, in some motel, in some desert»). La imprecisión de los deícticos (reiteración del adverbio *some*) exalta el ideal de un grupo de hombres (*skaters*) que, de manera privada (*room*), se desplaza (*motel*), a través de una geografía remota (*desert*), sin ataduras físicas ni psíquicas.

Referencias bibliográficas

Benveniste, E. (2004). *Problemas de lingüística general I* (Trad. J. Almela). México DF: Siglo XXI.

Bersani, L. (1999). *Homos*. Cambridge: Harvard UP.

Blum, D. (1985, 10 de junio). Hollywood's Brat Pack. *New York Magazine*, 40-47.

Borden, I. (2000). Another Pavement, Another Beach: Skateboarding and the Performative Critique of Architecture. En I. Borden, J. Kerr y J. Rendell (Ed.), *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space* (pp. 178-199). Cambridge, MA: MIT.

Borden, I. (2001). *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Oxford: Berg.

Cánovas, R. (1997). *Novela chilena: nuevas generaciones (el abordaje de los huérfanos)*. Santiago: UC.

Cárcamo, L. E. (2007). *Las tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Santiago: Cuarto Propio.

Fuguet, A. (1993, 5 de noviembre). Un río pasó por acá (River Phoenix). *El Mercurio* (Suplemento), 5.

Fuguet, A. (1999). *Sobredosis*. Santiago: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1990)

Fuguet, A. (2005). *Por favor, rebobinar*. Santiago: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1994.)

Fuguet. A. (2006). *Primera parte*. Santiago: Punto de Lectura. (Trabajos originales publicados en 1991 y 1994.)

Fuguet, A. (2010). *Aeropuertos*. Santiago: Alfaguara.

King, B. E. (1960). Stand by Me. *Stand by Me* [Disco]. Nueva York: Atco.

Kretschmer, E. (1970). *Physique and Character: An Investigation of the Nature of Constitutional Types and of the Theory of Temperament*. Nueva York: Cooper Square.

Lemebel, P. (1995). *La esquina es mi corazón*. Santiago: Cuarto Propio.

Merriam-Webster. (2012a, 15 de mayo). Darling. Recuperado de https://www.merriam-webster.com/dictionary/darling

Merriam-Webster. (2012b, 15 de mayo). Teenager. Recuperado de https://www.merriam-webster.com/thesaurus/teenager

Moyle, A. (Director). (1990). *Pump up the Volume* [Película en DVD). EEUU: New Line Cinema.

Real Academia Española. (1992). Extranjerismo. En *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

9 Es interesante contrastar las novelas y cuentos de Fuguet con sus crónicas periodísticas: las referencias culturales que animan los primeros son analizadas en las segundas. Durante el proceso de escritura/ publicación de *Por favor, rebobinar*, Fuguet publica textos periodísticos sobre Joe Dante, Oliver Stone, Olivier Assayas, River Phoenix, *La ley de la calle*, *freak* y Woody Allen, entre otros nombres extranjeros. Para una recopilación completa de sus trabajos de prensa publicados entre 1990 y 2000, véase Fuguet, 2007.

Russell, S., Clark, J., y Clary, J. (2009). Are Teens 'Post-Gay'? Contemporary Adolescents Sexual Identity Labels. *Journal of Youth Adolescence*, 38, 884-890.

Reiner, R. (Director). (1986). *Stand by Me* [Película en DVD]. EEUU: Columbia Pictures.

Savin-Williams, R. C. (2005). *The New Gay Teenager*. Cambridge, MA: Harvard UP.

Shary, T. (2005). *Teen Movies: American Youth on Screen*. Londres: Wallflower.

Terry, J. (1999). *An American Obsession: Science, Medicine and Homosexuality in Modern Society.* Universidad de Chicago.

The Gaelic Etymology of the Languages of Western Europe. (2009). Freak. Charleston, SC: Biblio-Bazaar.

Van Sant, G. (Director). (1991). *My Own Private Idaho* [Película en DVD]. EEUU: Fine Line Features.

Wojcik-Andrews, I. (2000). *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*. Nueva York: Garland.

Conceptos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* en el drama satírico *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti

María Soledad Álvez
Consejo de Educación Secundaria

Resumen

El artículo pretende comprender los conceptos de *palimpsesto ideológico* y *yuxtaposición de sentidos* formulados por el dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti para describir la naturaleza teórica de su obra teatral a partir de la aplicación en su drama satírico *El gato de Schrödinger* (2018). Es así que la idea de *palimpsesto* remite a la definición de transtextualidad de Gérard Genette y a las múltiples conexiones de una obra artística con otras; mientras que el adjetivo *ideológico* alude al posicionamiento filosófico del dramaturgo frente al mundo. Asimismo, su *yuxtaposición de sentidos* parece referir al montaje de múltiples percepciones y niveles de interpretación que se encuentran en sus obras.
PALABRAS CLAVE: teatro uruguayo - Santiago Sanguinetti - El gato de Schrödinger - transtextualidad - ideología.

Ideological Palimpsest and Juxtaposition of Meanings in Santiago Sanguinetti's Satirical Drama ***El gato de Schrödinger***

Abstract

The article aims to understand the concepts of *ideological palimpsest* and *juxtaposition of meanings*, coined by Uruguayan playwright Santiago Sanguinetti, by applying them to the satirical drama *El gato de Schrödinger* (2018). The idea of palimpsest refers to Gérard Genette's definition of transtextuality and to the multiple connections of one artistic work with others whereas the *ideological* adjective refers to the philosophical position of the author regarding the world. Likewise, the *juxtaposition of meanings* refers to the assembly of multiple perceptions and levels of interpretation found in Sanguinetti's works.
KEYWORDS: Uruguayan drama - Santiago Sanguinetti - El gato de Schrödinger - transtextuality - ideology.

Introducción

El dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti (2015) ha conceptualizado, desde una mirada teórica, a su propia obra dramática como un *palimpsesto ideológico* o *yuxtaposición de sentidos*. A lo largo de este artículo intentaré desglosar y explicar ambos conceptos en relación directa con su drama satírico *El gato de Schrödinger* (2018).[1] Este artículo se enmarca dentro de una investigación mayor sobre Sanguinetti y su teatro político.[2] Asimismo, considero que estudiar a los dramaturgos contemporáneos a Sanguinetti (Jimena Márquez, Marianella Morena, Gabriel Calderón, Ximena Echevarría, Sergio Blanco, entre otros) es una necesidad que aporta a la comprensión del panorama cultural actual del Uruguay, más allá de que la inclusión al canon en nuestro país sufra de una ralentización.

En una entrevista que le realizaron a Sanguinetti, en referencia a los conceptos de *palimpsesto ideológico* o *yuxtaposición de sentidos*, expresó:

> Es una intuición poética y un procedimiento estético de montaje que genera una oportunidad para la apertura semántica y para la desautomatización perceptiva a través de la convivencia de lo sublime y de lo espurio. Presentando un argumento semántico y su contraargumento referencial, en una suerte de palimpsesto ideológicamente incómodo, se logra ampliar y defender por partes las opciones de discusión, instalando así un debate serio, un cruce argumental maduro y no lineal, anticipado o guiado (Hopkins, 2016, párr. 3).

Es así que la idea de *palimpsesto* remite a la definición de transtextualidad de Gérard Genette (1989, pp. 9-10) en su obra *Palimpsesto: la literatura en segundo grado* () y, por ende, a las múltiples conexiones de una obra artística con otras. Las relaciones transtextuales pueden «representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia» (p. 495). A partir de la frase de Sanguinetti y del cotejo con obras suyas, como las contenidas en la *Trilogía de la revolución* (2015) y también en *El gato de Schrödinger* (2018), se puede apreciar que la multiplicidad de referencias que coexisten en las escenas, ya sea en los diálogos, acciones o situaciones, confluyen en un montaje estético transtextual permitiendo la «lectura *palimpsestuosa*» (Genette, 1989, p. 495). Y, asimismo, se evidencia que la naturaleza de estas referencias juegan dialécticamente entre, por un lado, lo serio, lo noble, lo filosófico y, por otro lado, lo ignominioso, lo abyecto y lo repugnante, provocando en el espectador teatral o lector de la obra una exigencia de desautomatización de la percepción (Shklovski, 2011) y abriendo camino a una interpretación semántica compleja y conflictiva. Por otra parte, el adjetivo *ideológico* alude al posicionamiento filosófico del dramaturgo frente al mundo. En este sentido, dice Sanguinetti:

> Que la obra presente dos discursos antagónicos conviviendo en escena, haciendo puro ruido semántico, no significa que su autor tenga sólo ruido en la cabeza. Mis ideas políticas acerca del mundo son claras y definidas, prefiero leer bibliografía marxista crítica antes que libros de liderazgo empresarial. Tomo contenidos ideológicos claros como materia para la composición de procedimientos estéticos, y en la escena los deformo (Hopkins, 2016, párr. 9).

A su vez, su *yuxtaposición de sentidos* parece referir al montaje de múltiples percepciones y niveles de interpretación que se encuentran en sus obras a partir de esa «apertura semántica» (párr. 3) nombrada por el dramaturgo. En el anexo de la publicación de la *Trilogía de la revolución* titulado «Entre lo sublime y lo espurio: breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político», Sanguinetti (2015) teoriza sobre la yuxtaposición como recurso de montaje, apoyándose en *Teoría de la vanguardia*, de Peter Bürger. Para Sanguinetti (2015), este tipo de montaje

---

1 Estrenada en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís el 21 de mayo de 2016 y publicada en el libro *Animalia* (Sanguinetti, 2018) junto con las obras de Sergio Blanco, *El bramido de Düsseldorf,* y Gabriel Calderón, *Historia de un jabalí o Algo de Ricardo,* con prólogo de María Esther Burgueño.

2 En el marco de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro (FHCE-Udelar), estoy desarrollando mi tesis sobre el teatro político y el humor en la dramaturgia de Santiago Sanguinetti en su tetralogía: *Trilogía de la revolución* (2015) y *El gato de Schrödinger* (2018). Esta se encuentra apoyada financieramente por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación dentro de las becas de investigación fundamental.

es el que permite la apertura de sentidos: «La yuxtaposición de elementos disonantes, como uno de los tantos procedimientos de manipulación de imágenes, hace que los elementos presentados multipliquen sus sentidos. La percepción sufre un impacto, la provocación surte efecto, la recepción se desautomatiza» (p. 236).

Para el autor, la yuxtaposición se vincula con su noción de un teatro político, no en el sentido didáctico de vehiculización de un mensaje singular y exclusivo, sino que «la yuxtaposición como procedimiento de montaje niega la posibilidad de hallar un único significado. Estos montajes no admiten la traducción, no encierran otro discurso a develar, oscurecen la pretensión de encontrar un mensaje único» (Sanguinetti, 2015, p. 239). Por este motivo es que el montaje de yuxtaposición enriquece la interpretación expectatorial, ya que lo expuesto en escena no está digerido, diluido y unívoco, sino que pretende un esfuerzo de compromiso de descodificación y síntesis con lo vivenciado en escena en esas relaciones de tensión entre argumento y contraargumento, entre tesis y antítesis, entre lo sublime y lo espurio.

El gato científico

Desde el título, *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2018) establece un vínculo transtextual con un concepto que pertenece a la rama de la mecánica cuántica dentro del campo de la física. Erwin Schrödinger, en el artículo de 1935 «La situación actual de la mecánica cuántica», expuso un experimento imaginario y paradójico que consiste en un gato encerrado en una cámara de acero junto a un dispositivo que contiene un contador Geiger con una mínima cantidad de sustancia radiactiva en el que se puede producir la desintegración de uno de los átomos que provoque que un martillo rompa un frasco con cianuro y que tenga como resultado la muerte del gato. Sin embargo, esta probabilidad es solamente del cincuenta por ciento, por lo que, mientras el gato esté dentro de la caja, no sabremos si el gato está vivo o muerto. Será cuando se abra la caja que se pueda evidenciar lo ocurrido. Dicha incertidumbre evoca la concepción de la superposición cuántica de lo real, por lo que el gato está vivo y muerto al mismo tiempo (Contín Aylón, 2012, pp. 34-35).

Este ejercicio de imaginación es un evento emblemático de la física cuántica que también ha repercutido en preguntas filosóficas sobre la existencia y lo real y que, por otra parte, ha nutrido la imaginación de distintas disciplinas artísticas. En este sentido, el gato del experimento de Schrödinger se ha convertido en un ícono cultural, por lo que su aparición en el título de la obra teatral de Sanguinetti conlleva un peso transtextual (Genette, 1989, pp. 9-10) significativo por las distintas conexiones que surgen a partir de su mención.

Por un lado, el título establece las conexiones con el campo de la física y las teorías que se estaban discutiendo en las décadas del veinte y el treinta del siglo XX, entre autores como Einstein, Podolsky, Rosen, Bohr, Heinsenberg y el propio Schrödinger (Contín Aylón, 2012, pp. 3-4). De igual manera sucede con el tratado de divulgación científica de John Gribbin, *En busca del gato de Schrödinger* (1984), que permite aproximarse al universo complejo de la física cuántica. Por otro lado, están las conexiones con productos artísticos o comunicacionales que tratan la paradoja del gato de Schrödinger, como pueden ser los multiversos de los superhéroes, tanto en historietas, series y películas derivadas de los universos DC y Marvel; la *sitcom The Big Bang Theory,* que en uno de sus capítulos icónicos el personaje de Sheldon explica el caso del emblemático gato; las series animadas para adultos *Futurama* y *Rick y Morty*; el dibujo infantil *Teen Titans Go*, y, más cercano en el tiempo, la serie dramática alemana de ciencia ficción *Dark*. Que se entienda que no trato de ser exhaustiva en el catálogo de nombramientos al gato en productos culturales, sino tan solo mostrar un panorama de cómo este ejercicio de imaginación científica se ha incorporado en la cultura popular.

Estos ejemplos contemporáneos de producciones que tratan de maneras diversas la cuestión del ensayo imaginario del gato de Schrödinger provocan una actualización de las interrogantes surgidas en la rama de la mecánica cuántica, trasladándolas a la esfera de lo popular, es decir, convirtiéndose en un saber o información del que se ha apropiado la cultura pop. La reiteración de la presencia del gato de Schrödinger, gravitando la órbita de lo popular, ha generado que se lo pueda entender como uno de los tantos elementos de la cultura pop, es decir, trascendiendo el terreno restringido de

lo científico para transformarse en un producto referencial sin necesidad de que se lo comprenda cabalmente.

Es así que cualquier usuario de internet puede acceder a infinitas explicaciones de la paradoja del gato de Schrödinger –y sus derivaciones en otras interrogantes de la física cuántica– en videos de la plataforma Youtube y en páginas de divulgación científica. De hecho, en entrevista con Santiago Sanguinetti, él relató cómo aprendió sobre el asunto al ver videos de Youtube (comunicación personal, 27 de julio de 2017). Por lo tanto, más allá de la experticia que se pueda poseer sobre esta rama de la física, el público en general puede reconocer la idea básica del experimento imaginario, incluso sin haber leído el artículo de Schrödinger y ni siquiera dominar mínimamente los preceptos que se formulan en él. Por eso insisto en que el gato de Schrödinger es actualmente un ícono de la cultura pop, gracias a su reiteración en productos artísticos y comunicacionales.

El gato transtextual

Según las cinco categorías de transtextualidad de Genette (1989, pp. 11-12), el título de una obra artística es el paratexto que puede brindar información sobre el texto principal. De lo dicho se desprende que el título de la obra teatral *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2018) posee distintas connotaciones a partir de su enunciación que pueden llegar a ser verificadas o refutadas una vez que se lea o vea la obra. De hecho, tan solo con el nombramiento de un gato se carga semánticamente una serie de ideas, sumado al «de Schrödinger», con el que se amplían las connotaciones. Schrödinger es un personaje silueta dentro de la obra de Sanguinetti, ya que se lo referencia en cuanto físico especializado en la mecánica cuántica. Cabe agregar que la trama de la obra expone la existencia de la interconexión entre los multiversos de la realidad en donde personajes de distintos universos coinciden en un mismo espacio y tiempo, por lo que, aquellos que conocen someramente el experimento imaginario de Schrödinger pueden llegar a anticipar algo de lo que va a acontecer en la obra.

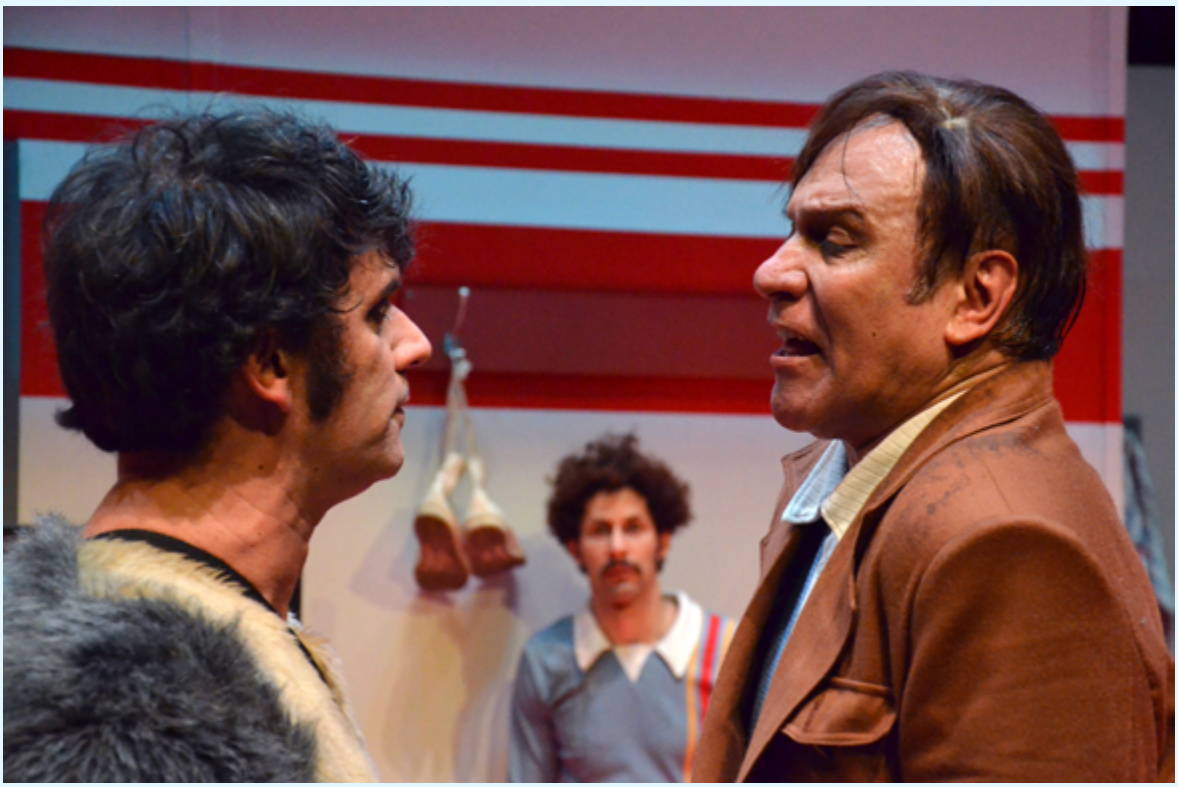


Figura 1. Mayo, 2016. *El gato de Schrödinger.* Fotografía: María Fernández Russomagno. Archivo personal de Santiago Sanguinetti

En cuanto a la historia de *El gato de Schrödinger*, de Sanguinetti, se trata de una serie de personajes pertenecientes al ámbito futbolístico (jugadores, directores técnicos, mascotas del club y dirigentes) que coinciden en el vestuario de un estadio de futbol e intercambian opiniones y miradas sobre su mundo personal y sobre la vida en un tono humorístico, burlesco, sarcástico y absurdo. En el diálogo de los personajes se desprende un repertorio de transtextualidades que potencian el efecto humorístico en los espectadores, característica prevalente a lo largo de toda la tetralogía de Sanguinetti (*La trilogía de la revolución* y el drama satírico *El gato de Schrödinger*).

En una catarata de diálogos cruzados –que por momentos parecen establecer y respetar el esquema general básico de la comunicación (emisor, mensaje, receptor), pero en otras ocasiones son el ejemplo tácito de la incomunicación humana– se inmiscuye uno de los conceptos de la mecánica cuántica en cuanto a la posibilidad de múltiples universos de realidad, permitiendo imaginar multiversos o universos alternativos al que ya conocemos. Así es que se menciona y explica burdamente el experimento del gato de Schrödinger. Todo ello cobrará sentido tangible cuando, ya avanzada la obra teatral, aparezcan personajes semejantes a los protagonistas iniciales que provienen de otros universos alternos.

Sanguinetti («Entrevista exclusiva», 2016, párr. 25) declaró que este drama satírico es el cierre de la tetralogía, a modo de imitación de los autores griegos que se presentaban a la competencia de los concursos en el antiguo teatro griego, en el marco de las fiestas dionisíacas, con tres obras y un drama satírico. En este sentido, siguiendo las categorías de Genette (1989) en cuanto a las transtextualidades, se observa la presencia de la architextualidad debido a la relación genérica entre las antiguas tetralogías griegas y la actual de Sanguinetti. Es decir, la relación architextual es implícita y no necesita más que una cualidad genérica que las conecte (Genette, 1989, pp. 13-14).

Al igual que las obras teatrales que comprenden *La trilogía de la revolución* (Sanguinetti, 2015), este drama satírico presenta un cuantioso listado de transtextualidades de diversa naturaleza que favorecen el efecto humorístico por parte de los lectores-espectadores, así como también un cuestionamiento reflexivo sobre la existencia y el sentido de la vida. Lo que sucede inevitablemente con la presencia de las transtextualidades es que difícilmente puedan llegar a percibirse todas en una primera instancia de visionado de la obra. En todo caso, si se trata de la lectura de la obra teatral, el detenimiento de la mirada sobre el papel tiene un ritmo más lento, que puede llegar a favorecer el encuentro de las transtextualidades y una descodificación más certera y profunda. Se puede llegar a pensar –incluso– en lecturas paralelas o en búsquedas de información en las que se verifique la existencia o no de transtextualidades. Sin embargo, si se trata de la mirada del espectador sobre el espectáculo teatral, el ritmo es, sin dudas, más acelerado de lo que se está visualizando en el escenario, ya que no hay posibilidades de volver páginas atrás, de revisar lo dicho. La dinámica del espectáculo teatral complica el descubrimiento de las transtextualidades, que, en todo caso, quedarán, algunas de ellas, guardadas en la memoria del espectador para luego revisar su confirmación en instancias posteatrales, es decir, en instancias de repensar lo visto.

Santiago Sanguinetti utiliza el concepto de *palimpsesto ideológico* para exponer una visión fragmentada del mundo que mezcla posicionamientos serios y profundos con lo superficial; una mirada política e ideológica sobre la vida tamizada por efectos humorísticos en los diálogos y los hechos que ocurren que desacralizan al mensaje al mismo tiempo que potencian las variadas interpretaciones.

En el caso de *El gato de Schrödinger* (Sanguinetti, 2018), las transtextualidades se pueden agrupar en esferas específicas, las cuales cumplen una función concreta en cuanto al humor: 1) Las referencias intertextuales a marcas publicitarias, locales y mundiales; 2) las referencias intertextuales a personajes –reales y ficticios– de la cultura pop; 3) las intertextualidades con el cine; 4) las intertextualidades con la música; 5) las intertextualidades con el teatro y la literatura; 6) la metatextualidad en la obra; 7) las intertextualidades con la política; 8) las intertextualidades con la ciencia; 9) las intertextualidades con la psicología; 10) las referencias a la Historia; 11) las intertextualidades entre las obras de Sanguinetti.

Las referencias transtextuales no tienen por qué pertenecer a una única esfera, por lo que pueden compartir lugar en más de una.

1. Las intertextualidades con marcas publicitarias establecen vínculos con el mercado de consumo del que forman parte los usuarios y, por ende, los lectores-espectadores. Ya sea por el desarrollo del capitalismo o por los efectos de la globalización, vivimos en un mundo de marcas publicitarias.

Así es que las referencias a la gaseosa Coca-Cola (Sanguinetti, 2018, p. 271), a la bebida isotónica Gatorade (p. 192), a la consola de videojuegos Play Station (p. 203) e incluso a la plataforma virtual de videos Youtube (p. 203) pueden ser comprendidas por cualquier espectador del mundo por su alcance universal, mientras que el analgésico antiinflamatorio Rati Salil (p. 254) tiene un alcance regional más acotado a lo rioplatense. Por otra parte, tanto Gatorade como Rati Salil son productos asociados al ámbito deportivo, lo que está en consonancia con el espacio en el que se desarrolla la trama: el vestuario de un estadio de futbol. Sanguinetti utiliza códigos universales y regionales para comunicarse con el público, por lo que las marcas publicitarias son íconos compartidos con la esfera de la cultura pop, en cuanto a que son signos reconocibles por gran parte de la totalidad de los espectadores. En este sentido, las referencias a las marcas de empresas, multinacionales de gran envergadura en la mayoría de los casos citados, vuelven más factible que se pueda producir el efecto humorístico.

2. Las intertextualidades con personajes de la cultura pop producen una inmersión del espectador con aquello que le resulta más cercano por formar parte de eso que llamamos el inconsciente colectivo, es decir, íconos populares. Es así que aparecen las referencias a personajes ficticios, tanto el extraterrestre televisivo de la *sitcom Alf* (Sanguinetti, 2018, p. 190) como el superhéroe de historieta Batman en su personalidad pública, Bruno Díaz (p. 208). También se nombra a personajes reales como la gimnasta rumana Nadia Comaneci (p. 190). Los personajes de la cultura pop marcan una huella sincrónica que puede alinearse con rasgos biográficos del autor, especialmente con cuestiones generacionales. La *sitcom Alf* fue una serie televisiva de gran exposición en la segunda mitad de la década de los ochenta. En el caso de la referencia a Bruno Díaz, su enunciación produce implícitamente la idea del superhéroe Batman sin necesidad de nombrarlo. Mientras que Nadia Comaneci, ganadora de varias medallas olímpicas, se convirtió en un símbolo deportivo y político para su país, en la Rumania comunista. Así es que la figura de Comaneci podría también formar parte de la esfera de lo político.

3. Las intertextualidades con el cine pertenecen a una esfera mayor que podríamos llamar la esfera de la cultura y lo artístico, es decir, en unión con las esferas de intertextualidades con la música, la literatura y el teatro. En el caso concreto del cine, aparecen las referencias a la película emblemática del surrealismo, *Un perro andaluz* (1929), dirigida por Luis Buñuel y en colaboración con Salvador Dalí en el guion. Uno de los personajes menciona la famosa escena del corte de ojo en primer plano (Sanguinetti, 2018, p. 213). Por otro parte, se recrea un fragmento del parlamento de *Taxi Driver* (1976), dirigida por Martin Scorsese, en el que el personaje de Travis Brickle, mirándose al espejo, se pregunta a sí mismo: «¿Me estás hablando a mí?» (Sanguinetti, 2018, p. 240). Esta frase también puede considerarse, dada su trascendencia popular e incorporada en el inconsciente colectivo, como parte de la esfera de la cultura pop. Asimismo, es la segunda vez que el dramaturgo hace referencia a esta célebre frase en una de sus obras teatrales (Sanguinetti, 2015, p. 33). En cuanto a la referencia a los zombis (Sanguinetti, 2018, pp. 233-235), que también han aparecido en obras anteriores del autor, tiene su origen en el campo de lo cinematográfico y se ha extendido al universo del cómic y las series televisivas. La imagen del zombi surge con una vieja película de terror titulada *White Zombie* (1932), sin embargo, tuvo su desarrollo cinematográfico significativo con el director George Romero. A comienzos de la década del 2010, el surgimiento de la serie televisiva *The Walking Dead* revitalizó el género de zombis y suscitó una vasta cantidad de productos audiovisuales semejantes. Tanto la escritura como el estreno de la obra de Sanguinetti es coincidente con este auge. Finalmente, el nombramiento de Félix el gato (p. 236) es otra referencia a un personaje emblemático de la época del cine mudo.

4. En consonancia con la macroesfera de lo cultural y artístico, la esfera de la música aparece referenciada en el final de la obra con la acotación que indica que suena la canción «The Kids Aren't Alright» del disco *Americana* (1998) de la banda de punk-rock californiana The Offspring. Si bien el contenido de la letra de la canción no tiene un vínculo directo con la historia propuesta en la obra teatral, sirve para agregar una capa connotativa accesoria al cierre.

5. En concordancia con los dos puntos anteriores, la esfera de intertextualidades literarias y teatrales presenta referencias a *Edipo rey*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare y *La metamorfosis*, de Kafka. De *Edipo rey* se señala el suceso emblemático de quitarse los ojos una vez que descubre la verdad sobre su vida (Sanguinetti, 2018, p. 213). Mientras que de *Hamlet* se alude a la famosa frase

Figura 2. Mayo, 2016. *El gato de Schrödinger*. Fotografía: María Fernández Russomagno. Archivo personal de Santiago Sanguinetti

«ser o no ser» (p. 252). En cuanto a *La metamorfosis* no se la nombra directamente, sino que la intertextualidad aparece implícitamente cuando uno de los personajes anuncia que se ha transformado en gato, dejando de ser humano (p. 225). Una alteración de lo que le sucede al personaje kafkiano Gregorio Samsa. Este mismo personaje, en su proceso de transformación en felino, trastoca la frase emblemática: «Nada de lo humano me es ajeno», de Publio Terencio, diciendo «todo lo humano me es ajeno» (p. 236). Dicha frase también la ha popularizado Miguel de Unamuno (Garzón-Pascagaza, 2018, pp. 55-56).

6. La metatextualidad en la obra se produce hacia el final cuando el personaje de Jorge dice: «Vamos a salir disfrazados, simulando ser algo que no somos, a encontrarnos con infinitos dobles de nosotros mismos en una puesta en abismo ontológica y absurda» (Sanguinetti, 2018, pp. 275-276). El concepto de *puesta en abismo* –cuyo nombre en francés proviene del término *mise en abyme* procedente de Magny (Beristáin, 1993, p. 236)– alude a cuando se imbrica una historia dentro de otra, «es el tradicionalmente llamado relato dentro del relato: el enunciado personaje (creado por un enunciador-autor) finge como actor dentro de una historia, para dar cuenta de otra historia que puede aparecer como digresión de la primera» (p. 243). En este sentido, la obra *El gato de Schrödinger* alude a su propia naturaleza teatral cuando el personaje de Jorge señala la idea de vestuario («disfrazados»), la actuación («simulando algo que no somos»), la multiplicidad de personajes («encontrarnos con infinitos dobles de nosotros mismos») y a la manera de presentar el argumento («puesta en abismo»). La estructura abismada es de característica metatextual, «revelando el principio generador de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística» (Beristáin, 1993, p. 245). Se adjetiva esta puesta en abismo como «ontológica y absurda» (Sanguinetti, 2018, p. 276), lo cual remite a la conflictiva filosófica de cuestionarse las relaciones de existencia del ser y a lo absurdo de la vida. Como señala Beristáin (1993): «Aquí no se trata de una segunda historia traída a cuento para que mejor se entienda la primera, sino de una paráfrasis metafórica de la misma historia» (p. 245). Incluso la idea de absurdidad puede conectarse con un estilo teatral, el del teatro del absurdo, ya que el humor presente en este tipo de teatro tiene

ciertas conexiones con el humor teatral de Sanguinetti, especialmente en lo que se refiere a los problemas de comunicación entre los seres humanos.

7. Las intertextualidades con la política se pueden, a su vez, subdividir en secciones ideológicas, como son las referencias al anarquismo, a la izquierda política y al liberalismo económico. Las figuras destacadas que se indican del anarquismo son Kropotkin, Bakunin, Proudhon y Malatesta (Sanguinetti, 2018, pp. 270-271). De la izquierda política se nombra a Ho Chi Minh (p. 256) y a Rosa Luxemburgo (p. 261). Y del liberalismo económico surge el nombre de Adam Smith (p. 260). Cada una de estas personas comprende asociaciones políticas, ideológicas y cronológicas en la historia de la humanidad. En este sentido, una vez más, se hace palpable la autodefinición de Sanguinetti sobre su teatro como un «palimpsesto ideológico».

8. Las intertextualidades con la ciencia están relacionadas con la rama específica de la mecánica cuántica dentro del campo de la física: Heisenberg (Sanguinetti, 2018, p. 203), Max Planck (p. 213), Niels Bohr (p. 226) y Schrödinger (p. 204). Todos ellos produjeron aportes al conocimiento científico en el área de la física. Por otra parte, en la obra se alude al Colisionador de Hadrones y a la partícula de Dios (pp. 271-272), imágenes más actuales sobre los caminos desarrollados en este aspecto de la mecánica cuántica.

9. La intertextualidad con la psicología está en el nombramiento de una de las figuras claves en este campo del saber que es Lacan (p. 226) como referencia emblemática del psicoanálisis.

10. Finalmente, la intertextualidad con la Historia se percibe en alusiones al judaísmo, al nazismo (p. 195), y a personajes como Judas y Jesús (p. 250).

A modo de conclusión

En suma, los conceptos de *palimpsesto ideológico* o *yuxtaposición de sentidos* elaborados por Santiago Sanguinetti para pensar su producción teatral sirven como andamio teórico para reflexionar los mecanismos transtextuales que se superponen o encadenan en el montaje de imágenes y diálogos de sus obras teatrales. En este sentido, Sanguinetti opera como artista y teórico simultáneamente, lo que recuerda el pensamiento de Jorge Dubatti, en el marco de su filosofía del teatro, cuando nos encontramos a artistas-investigadores. Dice Dubatti (2014):

> Creemos que el artista muchas veces es el que más sabe sobre su obra, tanto en lo micropoético como en lo macropoético, también frecuentemente sobre la dimensión de la poética abstracta, y, en particular, sobre su propia modalidad de trabajo. El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto (p. 82).

A partir de la afirmación de Dubatti se puede inferir que la figura de Sanguinetti cumple con las cualidades del artista-investigador, dado los distintos roles sociales que desarrolla, como son el dramaturgo, el actor, el director, el profesor, el estudiante de filosofía, el investigador.

Siguiendo con la filosofía del teatro y sus disciplinas derivadas, la poética comparada y el teatro comparado, en donde aparecen los conceptos de macropoética y micropoética, se pueden establecer algunas conclusiones sobre la dramaturgia de Sanguinetti. La macropoética «resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.)» (Dubatti, 2008, p. 80), mientras que «la micropoética es la poética de un ente poético particular» (Dubatti, 2008, p. 80). En el caso de Sanguinetti se observa que posee una extensa producción teatral, a la que se puede dividir en dos etapas, de acuerdo a una perspectiva de estilo. La primera etapa muestra un carácter universalista y más solemne, mientras que la segunda parte acude a lo local con un acento sustancial en lo humorístico, sin por eso perder el alcance universal (Calderón, 2013, pp. 8-9) y que se inicia con las obras que contienen la *Trilogía de la revolución* (Sanguinetti, 2015) y en la que se manifiestan los conceptos analizados en este artículo, el *palimpsesto ideológico* y la *yuxtaposición de sentidos*, como principios de construcción teórica en la creación de sus obras teatrales y que, al mismo tiempo, funcionan como catalizadores interpretativos del *collage* heteróclito de referencias disonantes.

Referencias bibliográficas

Beristáin, H. (1993). Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos). *Acta Poética, 14*(1-2), 235-276. Recuperado de https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/535/539

Calderón, G. (2013). La promesa y el cumplido. En S. Sanguinetti, *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (pp. 5-10). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Contín Aylón, G. C. (2012). *La paradoja del gato de Schrödinger y los problemas de la interpretación de la mecánica cuántica* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España). Recuperado de http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaLogicaGccontin/Documento.pdf

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Entrevista exclusiva al dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti: «En el teatro latinoamericano volvemos a hablar de lo político» (10 de abril de 2016). *Nodal Cultural*. Recuperado de https://www.nodalcultura.am/2016/02/entrevista-exclusiva-al-dramaturgo-uruguayo-santiago-sanguinetti-en-el-teatro-latinoamericano-volvemos-a-hablar-de-lo-politico/

Garzón-Pascagaza, É. J. (2018). Notas preliminares sobre el sentimiento trágico de la vida en el pensamiento de Miguel de Unamuno. En É. J. Garzón-Pascagaza (Ed.), *Humanismo y mundo actual* (pp. 55-64). Bogotá: Universidad Católica de Colombia. Recuperado de https://hdl.handle.net/10983/23156

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hopkins, S. (5 de febrero de 2016). La yuxtaposición como método de montaje. *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-37920-2016-02-05.html

Sanguinetti, S. (2015). Entre lo sublime y lo espurio. Breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político. En *Trilogía de la revolución* (pp. 235-244). Montevideo: Estuario Editora.

Sanguinetti, S. (2018). El gato de Schrödinger. En S. Blanco, G. Calderón y S. Sanguinetti, *Animalia* (pp. 185-282). Montevideo: Criatura Editora.

Shklovski, V. (2011). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Palabras prestadas: casos de escritura conceptual en América Latina

Riccardo Boglione
Sistema Nacional de Investigadores

Resumen

A principios de los años 2000, en Estados Unidos, empieza a ser teorizada la idea de una *escritura conceptual* abocada a una literatura *no expresiva*, basada en lo intelectual en lugar de lo emocional y que quiere, si no eliminar, por lo menos redimensionar al autor como figura central. Una de sus estrategias principales es la apropiación y manipulación de textos ajenos, que pone entre paréntesis la escritura original y excede la idea de *copia*, para insinuarse como método de reactivar y repotenciar la *fuente* expandiendo así los límites de lo literario.

Casi en paralelo, experimentos de este tipo aparecen en varios países latinoamericanos, no necesariamente en diálogo con aquellos, pero sí empleando tácticas parecidas. Este trabajo es un primer intento de trazar un mapa –no exhaustivo– de lo producido en este sentido en América Latina. Luego de un breve recorrido de los orígenes del movimiento, se pasa a un análisis de los que son, probablemente, los primeros casos literarios en el continente, para luego examinar brevemente –dada la vastedad del material– los libros aparecidos en los últimos veinte años que pueden de alguna manera encuadrarse en el ámbito de la escritura conceptual, a veces, incluso, pese a las intenciones de sus autores.
PALABRAS CLAVE: escritura conceptual - apropiacionismo - Vanguardia - literatura del siglo XXI - literatura latinoamericana.

Borrowed Words: Cases of Conceptual Writing in Latin America

Abstract

At the beginning of the 2000s, in the United States, the idea of a «conceptual writing» began to be theorized, leading to a *non-expressive* literature, based on the intellectual rather than the emotional which places the concept of authorship off the center of the writing phenomenon. One of its main strategies is the appropriation and manipulation of other texts, which sets the original writing apart and exceeds any idea of *copy*, with the intention of reactivating and magnifying the *source*, thus expanding the definition of what literature entails.

Almost simultaneously, experiments of this kind appear in various Latin American countries, not necessarily in dialogue with them but using similar tactics. This work is a first attempt to draw a map of what has been produced in this sense in Latin America, although it does not attempt an exhaustive panorama. After a brief examination of the origins of the movement, we proceed to an analysis of what can be seen as the first literary cases in the continent, and then –given the vastness of the material– we briefly examine books published in the last 20 years which fit in the framework of conceptual writing, sometimes even despite the intentions of their authors.
KEYWORDS: conceptual writing - appropriation - avant-garde - XXI century literature - Latin American literature.

En 2003, armando una antología para el enorme repositorio de material vanguardista que es ubuweb.com, el crítico y poeta Craig Dworkin utiliza por primera vez la fórmula *escritura conceptual* para definir un tipo de literatura que, en esos años, está cobrando importancia en el mundo anglófono, especialmente en Estados Unidos, y que, tomando prestado el adjetivo del mundo del arte, quiere referirse a una «non-expressive poetry», una «poetry of intellect rather than emotion», hecha no por un «spontaneous overflow» de la interioridad del poeta, sino por un «meticolous procedure and exhaustively logical process» (Dworkin, 2003, párr. 2-3).[1] Casi contemporáneamente, Kenneth Goldsmith, uno de los fundadores del movimiento, empieza a teorizar sobre este tipo de nueva literatura, trazando motivos y perfiles de sus instancias; para Goldsmith, la literatura conceptual se llama también «escritura no creativa» y consiste fundamentalmente en la apropiación y manipulación de textos de otros, vale decir preexistentes, según una idea o reglas autoimpuestas. Su surgimiento estaría dictado por los nuevos instrumentos de escritura a disposición del artista –sobre todo los *word processors* y el Internet de banda ancha, que permite una extrema facilidad en la administración de datos– cuya lógica del copiar y pegar y del repositorio «infinito» empuja a repensar cómo escribir: «Never before has language had so much materiality –fluidity, plasticity, malleability– begging to be actively managed by the writer»[2] (Goldsmith, 2011, p. 19).

La literatura conceptual promueve con su constante resignificación de lo *ya hecho,* una perpetua revisión de lo literario como categoría, claramente uno de los puntos de fuerza de esta escritura, felizmente condenada a una fructuosa autorreflexión. Esta se produce teniendo que lidiar, cuerpo a cuerpo, con libros o textos (a menudo extensos) de una u otra tradición o género, incluso los no literarios, negociando y redefiniendo cada vez qué es, o se considera, ficción y ampliando así sus límites, incesantemente. Las técnicas de manipulación son varias: entre ellas, las más comunes son la borradura de partes del original, la reordenación alfabética de sus elementos verbales, la traslación a otros sistemas lingüísticos, el uso de documentos en clave simbólica, aunque, por supuesto, otras modalidades pueden surgir, lo conceptual es, más que un set de reglas, una actitud frente al texto. En este escenario, la condición *meta* de la literatura conceptual, sus operaciones libres y a menudo descaradas sobre cuerpos textuales existentes y la consecuente puesta entre paréntesis de su autor (que se presenta, en definitiva, como un reorganizador más que como un *médium* generador, pese a que por supuesto genera nuevos trabajos) coinciden en exceder cualquier idea de *copia* para insinuarse como método de reactivar y repotenciar la *fuente* –con propósitos afines o discordes respecto a los originales– gracias a la recontextualización y deformación. Es una escritura que en principio desatiende cuestiones de derechos y propiedad intelectual, y tampoco se preocupa por la comprensibilidad inmediata o por lo agradable del resultado estético, subproducto del procedimiento. Como recuerda Caroline Bergvall: «The flattening of stylistic impulse, in the narrow sense of authorial parole, and the examination of syntactic logic, narrative construction, authorial voice, intertextual polyglossia are used to investigate the creation of textual sense and release new significatory forms»[3] (Bergvall, 2012, p. 21).

Entre 2009 y 2012 la nueva *conceptual writing* llega a su máxima popularización y madurez teórica. En los hechos, en 2009, Robert Fitterman y Vanessa Place publican el breve pero denso ensayo *Notes on Conceptualisms*. Un año después sale un libro de la crítica Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius*, que delinea la figura del genio no original (no exenta de contradicción) que habría por fin llegado a lo literario, recuperando su atraso con respecto a las artes plásticas:

> Appropriation, citation, copying, reproduction – these have been central to the visual arts for decades. (…) In the poetry world, however, the demand for original expression dies hard: we ex-

1 Quiere referirse a una [poesía *no expresiva*], [poesía del intelecto más que de la emoción], hecha no por un [desbordamiento espontáneo] de la interioridad del poeta, sino por un [procedimiento meticuloso y un proceso exhaustivamente lógico].

2 [Nunca antes el lenguaje había tenido tanta materialidad –fluidez, plasticidad, maleabilidad– exigiendo ser manejado activamente por el escritor].

3 [El aplanamiento del impulso estilístico, en el sentido estricto de la palabra autoral, y el examen de la lógica sintáctica, la construcción narrativa, la voz autoral, la poliglosia intertextual se utilizan para investigar la creación de sentido textual y producir nuevas formas significativas].

> pect our poets to produce words, phrases, images, and ironic locutions that we have never heard before. Not words, but My Word»[4] (Perloff, 2010, p. 23).

En 2011 aparece un florilegio dedicado al nuevo género, *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, editado por Dworkin y Goldsmith, y este último es invitado a la Casa Blanca para leer poemas suyos (y de otros) frente a Barak Obama.[5] En 2012 sale *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*, compilado por Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody y Vanessa Plac; mientras empiezan las críticas al movimiento, la poeta Joahnna Drucker, aun reconociendo que sus experimentos al principio eran seductores y provocadores, lo declara en declino debido a su institucionalización y pérdida de energía (Drucker, 2012, pp. 6-8). Place contesta, lacónicamente: «You know that it's on when it's declared over»[6] (Goldsmith, 2012, párr. 1).

Por supuesto, a lo largo de esta década han sido muchos los altibajos y los ataques a la escritura conceptual norteamericana, pero no es esta la sede para ahondar en ellos; es menester recordar, sin embargo, que a esta altura son muchos los escritores de otros países que practican el conceptualismo literario,[7] expandiendo sus límites, liberándolo de ciertas lógicas de relaciones de poder propias del mundo literario estadounidense, claramente específicas de aquel país y no límites intrínsecos de una forma de escritura.[8] Tal vez resulte interesante, antes de entrar en nuestro tema, citar un artículo reciente de Dworkin, que establece que la escritura conceptual norteamericana ya habría mutado radicalmente desde su aparición. Si antes la «conceptual writing openly challenged the ideologies of creativity and originality foregrounded by the rhetoric of institutionalized creative writing», ahora «the current phase challenges conceptual writing's own ideologies or artistic value in turn»[9] (Dworkin, 2018, p. 697), descuidando toda pretensión literaria y sepultando su «antiquated cathexis to the

---

4 [Apropiación, citación, copia, reproducción – estas han sido centrales en las artes visuales desde hace décadas. (…). En el mundo de la poesía, en cambio, la exigencia de una expresión original no cesa: esperamos de nuestros poetas que produzcan palabras, frases, imágenes y locuciones irónicas que nunca escuchamos antes. No palabras, sino Mi Palabra].

5 En 2011, en Montevideo aparece también el primer número de *Crux Desperationis*, revista internacional de escritura conceptual, sobre la que no me explayo por trascender el tema de este trabajo y por ser su fundador. Asimismo, para evitar embarazosos cortocircuitos, tampoco incluiré el recorrido de mis libros. De ellos solo dejo aquí los títulos: *Ritmo D: Feeling the Blanks*, Montevideo: Gegen, 2009; *Tapas sin libro*, Montevideo: Gegen, 2011; *The Perfect Library, vol. 1: Lewis Carroll*, Gegen [solo PDF], 2013; *Extremo Explicit*, Montevideo: Yaugurú, 2014; *It Is Foul Weather In Us All*, Londres: Ma Bibliothèque, 2018; *Teoría de la novela. Novela*, Montevideo: Gegen, 2021.

6 [Sabés que está prendido cuando se declara apagado].

7 Además de los infinitos casos particulares, mencionando solo editoriales se pueden citar la británica Information As Material (IAM), fundada por Simon Morris en 2002, que solo publica libros que son manipulaciones de otros libros, y la Parasitic Venture Press, del canadiense Michael Maranda, activa entre 2003 y 2011. También en países no anglófonos aparecen editoriales que se mueven sobre coordenadas parecidas, por ejemplo, la francesa Lorem Ipsum, nacida en 2009 de la mano de Aurélie Noury y, en América Latina, la brasilera Par(ent)esis de Regina Melim, activa desde 2006.

8 Una primera contraposición se da entre Goldsmith y afiliados con un grupo de poetas reunidos bajo el nombre de Flarf, que utiliza exclusivamente Internet, y sobre todo el motor de búsqueda de Google, para componer sus versos. Luego habrá tensiones con la segunda camada de escritores conceptuales, aparecida alrededor de 2013, llamados «neoconceptualistas», que reclaman, de alguna manera, una reinserción de lo *afectivo* en sus obras, sin abandonar las técnicas conceptualistas. Como resume uno de ellos, Felix Bernstein: «Post-conceptual poetry by virtue of following Conceptual poetry can be seen as inaugurating a new tide in the post-postmodernisms (such as Conceptual poetry) that came of age in the 90s and early 00s. Its practitioners, born (on average) in the mid-80s, are part of a larger trend within post-postmodernism to bridge affect, queerness, ego, lyric, and self-conscious narcissism within the inherited procedural structures of the "network" and the "concept"» [La poesía posconceptual por seguir la poesía conceptual puede verse como la inauguración de una nueva ola en los posposmodernismos (como la poesía conceptual) que alcanzó la mayoría de edad entre los años noventa y principios de los 2000. Sus practicantes, nacidos (en promedio) a mediados de los ochenta, son parte de una tendencia más amplia dentro del posposmodernismo para unir el afecto, la *queerness*, el ego, la lírica y el narcisismo consciente de sí mismo dentro de las estructuras procedimentales heredadas de la «red» y el «concepto»] (Bernstein, 2014, párr. 4). Una de las últimas críticas viene de España: Sandra Santana cuestiona la excesiva teorización de Goldsmith y otros para cubrir, a veces, obras supuestamente sin espesor (Santana, 2019).

9 Si antes [la escritura conceptual desafió abiertamente las ideologías de la creatividad y la originalidad puesta en primer plano por la retórica de la escritura creativa institucionalizada], ahora [la fase actual, a su vez, desafía las ideologías o el valor artístico de la escritura conceptual].

codex and various unrelinquished criteria for aesthetic values»[10] (Dworkin, 2018, p. 698). En cambio, aun aprovechando varias de sus técnicas, la novísima escritura conceptual habría renunciado totalmente a su pertenencia al mundo literario para volcarse a una acción que no sale, por elección, del ámbito virtual y de Internet, generando textos como «acts of generic vandalism in an abandoned *terrain vague*»[11] (Dworkin, 2018, p. 698). Aquí interesa su primera fase, su acción dentro del recinto literario, porque, como el mismo Dworkin recordaba en el prefacio a la antología de 2011:

> Posited as literature, these works take their part in an open dialogue with the cultures, conventions, and traditions of literary institutions, speaking to other literary works in a loud and lively discussion filled with arguments, refusals, corroborations, flirtations, proposals, rejections, and affirmations[12] (p. 24).

Pero ¿qué relación tuvo con América Latina este movimiento? En términos directos no muy estrecha, parecería, y las estrategias compartidas no son, cierta y simplemente, una *puesta al día* del sur. Todo lo contrario: impugnaciones parecidas a estímulos parecidos (*in primis* la aceleración de Internet), pero en condiciones sociales diferentes que llevan a respuestas diferentes, donde, sin embargo, la actitud hacia la ampliación de lo literario es compartida.

De todas formas, es beneficioso listar rápidamente algunas instancias de acercamiento. A nivel teórico el diálogo más cerrado lo conduce la escritora mexicana, radicada en Estados Unidos, Cristina Rivera Garza –uno de los «escritores de origen hispanoamericano» (el otro sería Reinaldo Laddaga) «que crean puentes entre las literaturas conceptuales de ambos idiomas» (Carrión, 2015, párr. 7)– quien, en 2013, por un lado, traduce la edición mexicana de *Notas sobre conceptualismos* de Fitterman y Place y, por el otro, publica *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*, donde propone una interesante reflexión sobre la idea de apropiación textual y sus ribetes políticos. Para Rivera Garza el medio de la apropiación debe ser guiado conscientemente para desatar todo su potencial político y volverse «desapropiación». Vale la pena citar generosamente:

> Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación –excavación o tachadura o copiado– algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso productiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. Ya lo afirmaba Gertrude Stein cuando decía «una flor es una flor es una flor»: la repetición siempre implica variaciones: no hay repetición propiamente dicha. (…) Una poética de la desapropiación bien puede involucrar estrategias de escritura que, como las apropiacionistas, ponen al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal, tanto en términos de producción textual como en tiempo de lectura, pero necesariamente tienen que ir más allá. Ir más allá quiere decir aquí cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales –y todo trabajo con y en el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad– que carecen de propiedad. Señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales, vengan éstos acompañados de los grandes nombres canónicos o de las autorías no prestigiosas para el sistema literario, y propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual son sólo dos formas de poner en práctica una poética de la desapropiación (Rivera Garza, 2019, cap. 2, párr. 1, 6).

También en 2013 sale en Brasil una traducción del libro de Perloff, *O génio não original: poesia por outros meios no novo século* (UFMG), mientras el poeta chileno Carlos Soto Román traduce el libro sobre autopublicaciones *Do or DIY: autoedición, apropiación, recontextualización y plagio*, editado por Dworkin y

10 [Su anticuada catexis hacia el *codex* y varios criterios estéticos a los que nunca renunció].

11 [Actos de vandalismo genérico en un abandonado *terrain vague*].

12 [Planteadas como literatura, estas obras participan de un diálogo abierto con las culturas, convenciones y tradiciones de las instituciones literarias, dialogando con otras obras literarias en una discusión ruidosa y vivaz llena de argumentos, rechazos, corroboraciones, coqueteos, propuestas, rebotes y afirmaciones].

Nick Thurston y, sobre todo, compila un *dossier* sobre conceptualismo para la revista *online Laboratorio*, en el que aparecen traducciones al español de obras de autores estadounidenses y europeos, pero también de latinoamericanos los cuales «no necesariamente suscriben al movimiento, pero cuyos trabajos pueden perfectamente ser vinculados con esta estética » (Soto Román, 2013b, párr. 9).[13] Salen, luego, diversas traducciones de libros de Goldsmith: su primer volumen teórico se imprime simultáneamente en México (sur+ y Tumbona) y Argentina (Caja Negra) como *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital* (2015), mientras la traducción de su «novela» *Fidget* se publica en Chile como *Inquietud* (Das Kapital, 2014) y en Brasil como *Freme* (par(ent)esis, 2016).[14] Posteriormente, luego de fuertes cuestionamientos a la actitud supuestamente racista de algunas obras de figuras de punta del movimiento,[15] aparece un grupo de poetas aliados contra el neocolonialismo y el filocapitalismo que representarían Goldsmith y otros del grupo. Bajo el nombre de Mongrel Coalition against Gringpo (grupo que aparentemente no existe más) trabajan sobre todo en redes sociales desacreditando la escritura conceptual estadounidense, aunque no se sepan todos los nombres de todos sus integrantes, por lo menos uno, Lucas de Lima, es brasilero.[16]

Empero, aun cuando sus autores rechazan, ignoran adrede o desconocen el movimiento norteño –o sencillamente no suscriben a él, como bien sintetiza Soto Román– no cabe duda de que a partir de los años 2000 cierta *praxis*, sobre todo en términos de apropiacionismo –o tal vez de desapropiacionismo riveragarziano– se ha instaurado en la literatura del continente, aunque, por supuesto, acurrucada en posiciones orgullosamente liminales; en todo caso cabe siempre dentro un discurso rupturista, que camina a contrapelo con respecto a originalidad y autoría, valores todavía bien radicados en el plano literario. Este sincronismo, por ende, permite pensar como frutos de un fenómeno común –algo así como una actitud conceptualista, por cuanto múltiple en sus demostraciones– varios libros aparecidos en América Latina en los últimos años y mirar, con los mismos lentes, algunos antecedentes históricos. Que sea fruto de una absorción «antropófaga» a la Oswald De Andrade o un simple *reboot* autóctono de estrategias textuales que gozan de una larga tradición y que en el nuevo milenio han recobrado vida en su forma más radicalizada, el uso exclusivo de textos de otros, la despersonalización, la recontextualización forzosa y comprometida ya constituyen una presencia sólida en el quehacer literario de América Latina. No se trata, aquí, por supuesto, de un tentativo «de entregar y anexar experimentalismos del sur global al retro-conceptualismo de Goldsmith» (Yépez, 2015, párr. 16),[17] sino justamente de concebir el espectro de lo que ha sido, y puede ser, un conceptualismo literario paralelo, que comparte con el anglófono tácticas, pero independiente, alejado prudencialmente del otro, con todas las similitudes o diferencias, adhesiones o contrastes que cada caso implica.

Será lo que sigue, entonces, un intento de trazar un mapa de lo producido en este sentido, con, obviamente, todas las imperfecciones y faltas que un primigenio sondeo general necesariamente com-

13 Se trata de Cecilia Vicuña, Sara Uribe, Carlos Almonte, Alan Meller, Sergio Pesutic, Ricardo Domeneck, Pablo Katchadjian y Ezequiel Alemian.

14 No hay que olvidar que en *Against Expression* aparece antologizada la poeta mexicana, radicada en Estados Unidos, Mónica de la Torre y que la misma De la Torre, junto a la chilena Cecilia Vicuña, está presente en *I'll Drown My Book*. Además, en 2013, *Global Conceptualisms* –una serie de conversaciones compilada por Vanessa Place para la revista *Jacket 2*– incluyó al mexicano Marco Antonio Huerta y al mencionado Soto Román. Ver https://jacket2.org/commentary/vanessa-place

15 Me refiero a las acusaciones de racismo que recibieron en redes sociales, luego retomadas por la prensa, Vanessa Place y Kenneth Goldsmith en 2015. Por un lado, se cuestionaba una larguísima serie de tweets, empezados en 2011, en los que Place copió en su totalidad la novela *Lo que el viento se llevó,* de Margaret Mitchell, haciendo así circular en redes sociales un texto notoriamente plagado de comentarios racistas (que sigue circulando sin problema en las librerías, tratándose el libro de un notorio *long-seller*); por el otro, a una lectura de Goldsmith en Brown University, en 2015, que presentaba, como poema, la autopsia de Michael Brown, un estudiante afrodescendiente asesinado por la policía.

16 Es interesante citar a Felipe Cussen, que considera «mongrel strategy a failure because they use the exact discourse the American critics expect from Latin American writers, self-exoticizing themselves» [La estrategia de Mongrel un fracaso porque utilizan el mismo discurso que los críticos estadounidenses esperan de los escritores latinoamericanos, autoexotizándose] (2016, p. 130).

17 El escritor mexicano Herberto Yépez ha sido muy crítico con Goldsmith, declarado promotor «de una conformidad "tonta", cómplice del capital y las risas grabadas» (Yépez, 2013, párr. 8) y del movimiento norteamericano *in toto*, definido «una manifestación cultural derivada de políticas norteamericanas expansionistas. Por eso la apropiación es su fundamento» (Yépez, 2013, párr. 6), olvidando tal vez que a menudo la apropiación en el conceptualismo es indebida –en contra del texto como propiedad privada– y su fin no es la explotación, sino la heterodoxia.

porta.[18] El criterio que adopté para la selección del corpus fue el siguiente: obras de autores latinoamericanos generadas a partir exclusivamente de textos ajenos y que hayan tomado la forma de libro como *producto* final, evitando así, por claras razones de espacio, poemas sueltos e intervenciones en revistas.[19] Dividí el material siguiendo imperfectas líneas cronológicas, temáticas y geográficas. Fundamentalmente consideré las producciones de Chile, Argentina y México, agregando una sección final, mixta, incluyendo a Uruguay, Brasil y Colombia, donde se agrupan libros hechos por artistas visuales y que, sin embargo, funcionan perfectamente a nivel literario. Eventuales y casi seguras omisiones de trabajos de otros países se deben tanto a mis propios límites como a la falta de circulación de libros, y a veces de comunicación, entre las diversas comunidades literarias del continente.

En la primera parte me centraré en un análisis de los que son, posiblemente, los primeros casos literarios de empleo sistemático de la apropiación y cambio de contexto de materiales preexistentes (tanto anónimos como de otros autores). En la segunda parte recorreré más brevemente –dada la vastedad del material– los libros aparecidos en lo que va de este siglo que se pueden de alguna manera enmarcar, a veces inclusive pese a las intenciones de sus autores, en la esfera de la escritura conceptual.

Antecedentes

Años sesenta

Antes de esbozar un linaje, una mínima genealogía, de lo que se podría nombrar un protoconceptualismo literario o más bien del abierto y atrevido uso de material verbal *readymade*, como premisa y dada la escasez y aparición errática de los ejemplos que siguen, conviene declarar que en el siglo XX, en el continente, ni siquiera se rozó la posibilidad de que estos experimentos pudieran articularse bajo una etiqueta o que pudieran llevar sus autores a juntarse para compartir principios (algo que pasó con otras agrupaciones experimentales, piénsese por ejemplo en la poesía concreta y visual): sí se pueden inscribir en un clima general de renovación del lenguaje poético, sobre todo para los años sesenta y setenta, tan estudiado y eviscerado que aquí se puede obviar su descripción.

El primer caso sistemático de uso convulsivo y exclusivo de porciones de textos *transcritos* se debe –y no extraña– a un artista, el argentino León Ferrari que, en 1967, publica *Palabras ajenas*, libro que había empezado a escribir dos años antes.[20] El sistema es el de *collage* de citas, evidentemente algo muy común por lo menos a partir de las primeras vanguardias y en el *modernism* anglófono; Perloff, por ejemplo, se explaya sobre el abundante uso de estas en *The Waste Land* de T. S. Eliot, sobre todo en la acogida escéptica que tuvo en su momento, cuando en poesía «quotes (…) undermines and destroys the very essence of poetry, which is (or should be) the expression of personal emotions (…) in the poet's *own words*, invented for this express purpose»[21] (Perloff, 2010, p. 3). Empero, la operación de Ferrari –y de varias obras hechas de fragmentos que encontraremos más adelante– es más afín a otro libro, uno constituido casi solo por citas que Walter Benjamin elabora entre 1927 y 1940 y que para los teóricos encontrados hasta ahora parece contener el germen de todas las inquietudes de la escritura conceptual contemporánea.[22] Empezado como una serie de notas y referencias, el libro –*París, capital del siglo XIX*, nunca terminado y llamado póstumamente *Passagenwerk*– está conformado más por largas citas y recortes de fuentes dispares y en diferentes idiomas, conexas entre sí por un

18 Aunque más acotados temporal y geográficamente, hay que recordar dos importantes escritos pioneros de Felipe Cussen sobre este tema: el artículo «Conceptual Trends in Latin American Literature» y el capítulo «Una los puntos», incluido en *Neoconceptualismos: ensayos* (ver referencias bibliográficas). Aprovecho la nota para agradecer a Cussen por algunas sugerencias al escribir este trabajo.

19 Para el ámbito argentino un buen muestrario de piezas breves es Vera Barros (2014).

20 En el colofón del libro se habla de una primera edición de solo 68 ejemplares, publicada en 1966.

21 [Las citas (…) socavan y destruyen la esencia misma de la poesía, que es (o debería ser) la expresión de las emociones personales (…) en *palabras del propio* poeta, inventadas para este expreso propósito].

22 «Muchos han argumentado que el libro no es más que cientos de páginas de notas de una obra coherente, nunca realizada (…), pero otros lo han considerado una innovadora obra de mil páginas de apropiaciones y citas, con una forma tan radical que es imposible imaginar otra parecida en la historia de la literatura» (Goldsmith, 2015, p. 163).

intrincadísimo sistema de símbolos, que por porciones *originales* del filósofo, preludiando, de alguna manera, el actual hipertexto.[23] Goldsmith hablando de Benjamin llega a declarar que «nunca antes se le había ocurrido a nadie tomar las palabras de alguien más y presentarlas como propias» (Goldsmith, 2015, p. 164); más allá de la veracidad o menos de la afirmación, es interesante prestar atención a la locución *palabras de alguien más* que es exactamente una perífrasis de *palabras ajenas*.

El título de Ferrari trabaja sutilmente en dos planos: revela de inmediato el contenido del volumen, hecho efectivamente de frases ya existentes sacadas de diarios, revistas, libros y documentos, pero *ajenas,* y al mismo tiempo denuncia patentemente la lejanía de estas con respecto a su pensamiento. El texto es en realidad un libreto teatral con decenas de *personajes* históricos hablando, escrito como reacción a la guerra de Vietnam, que termina siendo una galería de atrocidades pronunciadas por representantes del poder. Ferrari utiliza especialmente la escritura religiosa cristiana y el *discurso* norteamericano a través de *mass-media* y documentos (cuya *bibliografía* detallada ocupa seis páginas al principio del volumen), transformando el texto en una suerte de epopeya del odio, la violencia, la explotación y la manipulación retórica que, sobre estos, el discurso oficial sostiene.

Una de las finalidades de Ferrari –quien contemporáneamente estaba trabajando a *Paulo VI y el Vietnam*, un ensayo sobre los mismos temas, nunca acabado–[24] era poner la obra en escena, pero como él mismo declara, las páginas están también «escritas para ser leídas» (Ferrari, 1967, p. 7) y funcionan independientemente de su performance como un agudo ejemplo de recontextualización de prosas de proveniencia heterogénea: la Biblia, recortes de periódicos (principalmente norteamericanos y argentinos), actas de procesos (*in primis* el de Núremberg), frases de personajes históricos (el papa Paulo VI, Hitler, Harry Truman, etc.) y mucho más. La tensión que provoca su lectura se basa, en parte y justamente, en las diferentes identidades puestas en juego; no solo se mezclan tiempos diferentes (de la contemporaneidad a la Antigüedad, pasando por la nodal Segunda Guerra Mundial), sino que Ferrari posibilita una doble lectura, con autores diferentes; por un lado, los *personajes* y los fragmentos de textos copiados sin modificaciones, por el otro, él mismo como *organizador*. Y lo hace literalmente. La diagramación ostenta dos columnas, una, a la izquierda, más angosta y con letras en negrita, donde se listan las fuentes de los segmentos verbales de la columna derecha, que se percibe entonces como un bloque:

> El libro ha sido diagramado de modo que los textos puedan ser leídos uno a continuación del otro, sin interrumpirlos con los nombres de los personajes. (…) La obra en su concepción literaria, debe ser considerada como un largo e ininterrumpido fluir de palabras (Ferrari, 1967, p. 7).

La cascada textual es perpetuamente apuntalada de datos, fundamentales para la legitimidad de la denuncia (que es, huelga decirlo, elemento capital de la empresa ferrariana), pero a la vez permanece autónoma.

Resulta, casi simultáneamente –vale decir al alcance de un rápido movimiento de ojos– una (des)ordenada acumulación de datos (fuentes y fechas) y literatura, quizá el primer ejemplo latinoamericano de empleo total y sistemático de solas citas, que naturalmente produce desacomodos asombrosos, y simbólicos, sin perder nunca su capacidad de acusación política *argumentada*, de archivo. Un perfecto ejemplo de esta doble condición, obtenida gracias a una especie de enumeración simple, podría ser la siguiente, dado que contiene, incluso, elementos metaliterarios (reflexión sobre los párrafos que inevitablemente aquí refieren a este mismo texto):

BM 9 Johnson	Soy un hombre libre, un norteamericano un senador y un demócrata en ese orden Soy también un liberal, un conservador un texano, un contribuyente un hacendado, un empresario, un consumidor, un padre, un elector, y no soy tan joven como era, ni tampoco soy tan viejo como espero serlo,

23 Ver Perloff (2008).
24 Ver Díez Fisher (2017).

y soy todas esas cosas sin un orden determinado…
«… Cuál es su filosofía política?»
M 6/7/65 Cao Ky Soy un admirador de Hitler.
BM 9 Johnson Ignoro si algunas de las palabras descriptivas del segundo párrafo califica, modifica, enmienda o puede entrar en competición con alguna de las enumeradas en el segundo párrafo. (Ferrari, 1967, p. 28).

Como afirmaba Juan Gelman en la contratapa del libro, Ferrari, con su operación, trataba de sacudir a los lectores (y eventuales espectadores) frente a las noticias anestesiadas de los medios masivos, produciendo no un «mero testimonio», sino un «testimonio (…) que consigue, bajo el contrapunto de los hechos, los dichos, las descripciones, hacer palpitar otras realidades interiores, estremecedoras, empujadoras hacia la esperanza» (Ferrari, Cf. contratapa, Felbo, 1967). Algo que adquiere su fuerza justamente dejando hablar a los textos, *telle quelle*, fuera de contexto, sin otra intervención autoral que no sea el intricado y refinado montaje del *copia y pega*.

Otro caso de empleo directo de detritos textuales preexistentes, sin modificaciones, se halla en un libro del mismo año, 1967, la colección poética *Introducción al camelo,* de Esteban Peicovich. En él, Peicovich recoge 53 textos encontrados (de fuentes tan diversas como artículos de diario, publicidades, manuales e incluso palabras oídas en la calle), que ordena en secuencia y dota, cada uno, de un título –la única parte original del poeta– y un pie de letras donde, entre paréntesis, revela la fuente del texto. A lo largo de los años, Peicovich escribirá más de estos poemas y los irá recogiendo en otros volúmenes, hasta la edición final de 2008 (*Poemas plagiados*) en la que aparecen prólogos y epílogos nuevos y viejos de sus tomos precedentes, pero no la totalidad de los poemas de la primera edición. Curiosamente, entre los ausentes, hay uno centrado en Vietnam –mismo tema ferrariano– sardónicamente titulado «Aimez vous Vietnam?», que reproduce un «folleto de la empresa aérea Panam de 1966» advirtiendo que «Saigón es en realidad dos ciudades en una» y que «tiene mucho que ofrecer a la gente en cuestiones de placeres» (Peicovich, 1967, p. 71); los hechos decantados por la compañía de vuelo estadounidense chocan claramente con la escalada del intervencionismo estadounidense en la guerra. Formalmente, Peicovich pergeña –ayudándose incluso a nivel de diagramación– una máquina textual compleja que permite «descubrir toda aquella poesía no convencional, ese caudal de poesía que nadie sabe que usa y vive en la más cruda realidad» merced a «la súbita aparición de una zona familiar aunque desconocida» y «la prepotente irrupción de la sátira, producto de una época en crisis, y por lo mismo, de una belleza en crisis» (Peicovich, 2008, p. 10). Mientras en ediciones sucesivas la referencia se pone enseguida después del texto y a veces más de un poema ocupa la página; en *Introducción al camelo* a cada composición se le otorga una página entera y entre el bloque textual y el paréntesis con el dato siempre se deja un generoso espacio en blanco, que aumenta –alargando el tiempo de lectura– la tensión entre el contenido del poema y su efectivo origen, suspensión mínima, pero que permite desatraillar el efecto poético-irónico de sus poemas. Si bien en algunos casos, específicamente los intercambios orales escritos de memoria, la intervención de Peicovich sobre el original es necesariamente contundente, en otros el escritor no solo utiliza el material sin alteraciones, sino que no duda en encontrar poesía en textos fríos como «Instrucciones de uso» o repetitivos como, por ejemplo, «El amor puro», donde juega un rol de extrañamiento también el plurilingüismo:

> Preñada por Carapálida: Calulu por Seductor y Calalu. Preñada por Merchant Venturer: princess Royal por Carapálida y Queen Victoria. Preñada por Taurus: Caramba, por Montmartre y Obamba. Preñadas por Arabian Night: Miss P, por The Phoenix y No Nosense; Tillegui, por Aguijón y Bastille. Preñadas por Escipión: Kapunda, por Arabian Night y Lucky Beal; Alfie, por Arabian Night y Sociedad; La Solana, por Milon y Michunga. Preñadas por Gold Medalist: La Madrileña, por Arabian Night Silver Bride; Taraeni, por Enigmatic y Tarazana. Preñadas por The Champ: Siempre bien por Valparaíso y Sociedad; Auge, por Arabian Night y Asiria. Preñadas por Idle Hour: Mariloca, por Nyalgal y Málaga. En training: Luna Lunera, por Seductor y Clair de Lune[25] (Peicovich, 1967, p. 57).

25 De un remate de yeguas sangre pura, *La Nación,* 12 de julio de 1966.

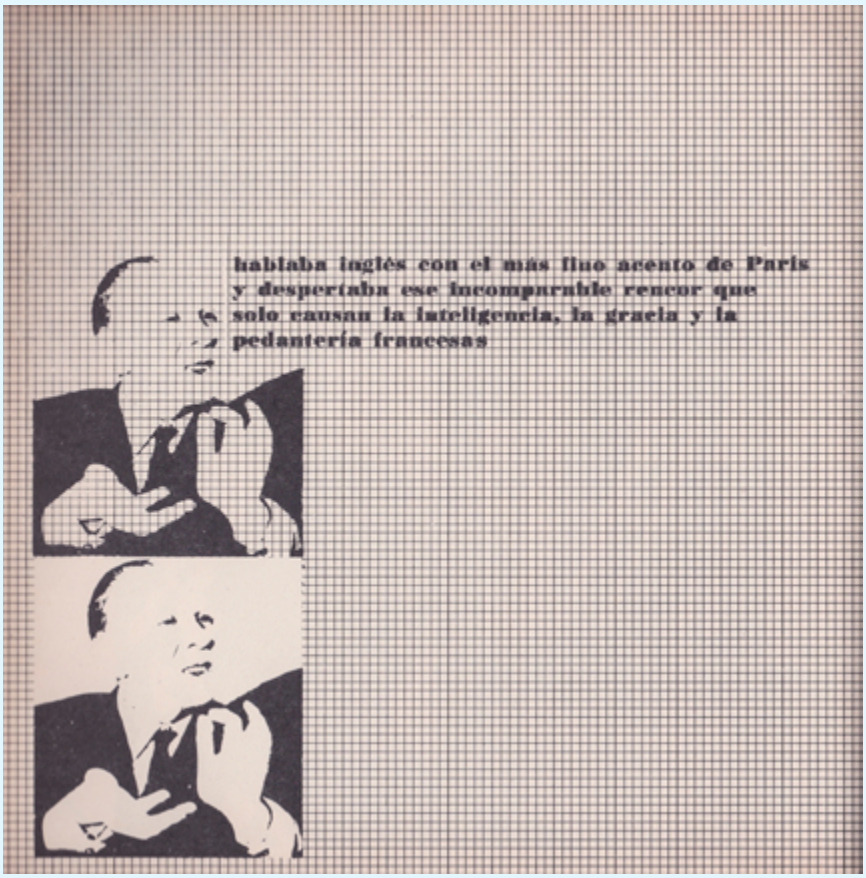


Figura 1. 1970. *BioAutoBiografía de J. L. Borges*, de R. Fresán

En Peicovich, además, aparecen por momentos solapadas referencias a otros poetas, aquel *tongue-in-cheek* literario, que es uno de los modos de autorreflexividad afín al conceptualismo (y no solo).[26] Sintomáticamente, cuando en 2000 –vale decir, con la escritura conceptual en pañales– Ricardo Ibarlucía presenta una nueva edición de los «poemas plagiados», empezados más de 30 años antes, rememora:

> Pensaba en qué tradición poética se inscribían estas cosas, lo comenté con Esteban una noche en casa, y a mí lo primero que se me ocurrió pensar fue en una tradición que arrancaba con Rimbaud (…), una operación totalmente refrescante la negación del concepto romántico de inspiración (Ibarlucía, 2008, p. 169).

Y sigue: «La otra alusión que tuvimos en la conversación con Esteban es que esto estaba vinculado a la negación del talento», la idea bretoniana de que «el poeta tenía que no tanto pretender generar o producir obras de genio, sino ser un discípulo atento que pudiera escuchar el murmullo colectivo» (Ibarlucía, 2008, p. 169). En otras palabras, la tan conceptualista disipación del autor como generador de novedad y del poeta como simple copista, figuras centrales de la teoría goldsmithiana.

26 Un par de ejemplos: en el poema «Lautréamont», que es la copia de algunos avisos del «Club del Canje» del matutino *Bien Público* (montevideano como Ducasse), además de una marcada presencia faunística (pollitos, conejo) aparece el verso «Bomba de agua y pecera por máquina de coser» (Peicovich, 1967, p. 85). Este, obviamente, remite a la célebre frase del franco-uruguayo acerca del «encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas» maldororiano, reelaborado surrealistamente en 1920 por André Breton y Philippe Soupault en «Vous m'oublierez» y aquí reducido a mero intercambio de bienes, pero conservando igualmente la incongrua asociación entre objetos dispares. En «Un golpe de dados», que es la «explicación sobre el juego de la Oca», resuena claramente la evocación de otro campeón de la experimentación literaria, Stéphane Mallarmé. Su primer verso, «el salto de una casilla a otra al capricho del azar» (Peicovich, 1967, p. 29) es eco de su obra más radical, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) y los elementos marinos, como en el poema francés, están bien presentes.

Años setenta-noventa

Argentino es también otro temprano antecedente de una postura conceptualista aplicada a la apropiación. En este caso el artista Juan Fresán decide maniobrar textos del monstruo sagrado de las letras de su país, Jorge Luis Borges. En 1970 publica, de hecho, *BioAutoBiografía de Jorge Luis Borges*, un libro de formato cuadrado, sin numeración de páginas, donde las imágenes, la diagramación, la tipografía y los textos –Fresán fue un importante diseñador gráfico, entre otras cosas– tienen el mismo peso a la hora de leer: definitivamente un cuento visual. Como Fresán declara en el gigantesco colofón que cierra el volumen, «esta autobiografía que nunca escribió fue escrita en 1970 con la ordenación de fragmentos de las siete biografías que integran su *Historia universal de la infamia*» (Fresán, 1970, s/d). Se trata de un refinado juego sobre Borges, mejor dicho, con un solo libro de Borges (en este sentido es más cercano a la postura del conceptualismo contemporáneo que tiende a trabajar textos unitarios –a menudo libros enteros– más que trozos desiguales), un «infame intento de homenaje» que «plagia la pretensión de Pierre Menard» –otra vez el colofón– personaje a quien, por otra parte, está dedicado el libro. De hecho, esta autobiografía imposible solo está escrita con palabras borgeanas, copiadas por Fresán, como Menard copia a Cervantes, en un juego embriagador de reflejos: la multiplicación es la clave. Se duplican, decuplican las fotos de Borges, que se superponen o se ponen lado a lado de los breves textos y se reitera el *personaje* Borges disuelto en los varios Hákim, Orton, Morell, Bogle, etc. de los cuentos de 1935. A través de ellos, de las imágenes *quemadas* por el contraste neto de blancos y negros, de dibujos laberínticos, se hacen comentarios sobre su relación con el idioma inglés, los otros escritores, Perón, etc., no sin estocadas polémicas:«siguió mintiendo pero con escaso entusiasmo y disparatadas contradicciones» (Fresán, 1970, s/d).[27] Si el libro se abre con un texto fuera de foco, quizá referencia a la lenta e inexorable obnubilación de la visión de Borges, pronto el relato se hace dinámico (el punto más alto, en este sentido, es el accidente, una serie de once páginas donde Borges y su Doppelgänger, uno del brazo del otro, son atropellados por un auto). Fresán edifica un relato redondo de la estructura ideológica borgeana de máscara, ambigüedad, fingimiento, reescritura perfectamente consciente de que, como se dice en «El impostor inverosímil Tom Castro» –cita incluida en la *BioAutoBiografía*– «todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables» (Fresán, 1970, s/d).

En 1972 –tres años antes de escribir su capital ensayo *El arte de hacer libros*, texto fundamental para el desarrollo de la idea moderna de libro de artista– el escritor mexicano Ulises Carrión, llegado hace poco tiempo a Ámsterdam, publica *Sonnet(s)*, un pequeño volumen mimeografiado. En *Sonnet(s)* Carrión (1972) presenta 44 variaciones sobre un mismo soneto. Tal vez vagamente inspirado en los *Ejercicios de estilo* (1947) de Raymond Queneau, la diferencia fundamental con respecto a este es que el soneto no es de Carrión, sino que fue escrito por el poeta inglés Dante Gabriel Rossetti, un siglo antes: la idea carrioniana de uso del lenguaje «como materia prima» (Carrión, 1982, p. 6) lo lleva a someter aquel artefacto decimonónico a todo tipo de distorsiones, a menudo con intentos irónicos. Aunque en algunas de las composiciones Carrión agrega porciones de textos propios a las palabras originales, el manoseo de versos «prestados» –así declara el primer soneto de la colección–, como sentencia Annette Gilbert, «in 1972 (…) was a clear provocation, especially since Carrión himself called it plagiarism»[28] (Gilbert, 2021, p. 85).

Como anillo de conjunción entre las obras pioneras y el apropiacionismo contemporáneo, cabe mencionar el caso del chileno Juan Luis Martínez, sobre el que existe una nutrida bibliografía y que ha logrado dejar en su país –tal vez hoy el más activo en lo que nos concierne– una fuerte influencia. Toda su obra, en mayor o menor medida, *recicla* materiales preexistentes, que no se limitan a textos (literarios o periodísticos), sino que incluyen fotos y documentos (elemento, este último, importantísimo en el desarrollo de la escritura conceptual reciente en su vertiente de «poesía documental»).

27 No hubo, hasta donde sé, reacciones escritas de Borges al libro, pero un cuento oral deja en claro su irritación: «A Borges el asunto no le gustó ni medio y le espetó a Fresán: "Yo no soy ningún infame"» (Ferrer, 2013, cap. I, parte 5, párr. 3).

28 «En 1972 (…) fue una clara provocación, sobre todo porque el propio Carrión lo llamó plagio». Varios análisis de *Sonnet(s)*, por Gilbert, Felipe Becerra, Mónica de la Torre, Verónica Gerber Bicecci, India Johnson, Michalis Pichler y Heriberto Yépez, se encuentran en la edición bilingüe recientemente publicada en Estados Unidos de la que extraje esta cita (Carrión, 2021, pp. 85-106).

En *La nueva novela*, Martínez, como señala Marcela Labraña (1999, párr. 6), emplea «formulaciones lógicas de diversa índole» y «una marcada predilección por lo icónico: fotografías, dibujos propios y ajenos, imágenes populares de personajes célebres (Marx, Rimbaud), guías didácticas, avisos publicitarios». En *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (1985), la imagen se hace más invasiva todavía y el libro está en casi su totalidad compuesto por fragmentos de revistas diarios, revistas y libros, en un vertiginoso corta y pega analógico. Cabe destacar también, en el libro objeto *La poesía chilena* (1978) –una caja que contiene diferentes elementos, entre ellos una bolsita con tierra sacada del Valle Central– la inserción de reproducciones facsimilares de los certificados de defunción de cuatro célebres poetas, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha. Como atestiguan el doble nombre, entre paréntesis y tachado en las tapas de *La nueva novela* y *La poesía chilena*, (~~Juan Luis Martínez~~) y (~~Juan de Dios Martínez~~) y el título de *El poeta anónimo*, al centro de la búsqueda del chileno está otra de las características clave del conceptualismo: la descentralización, o anulación, del autor. Esta «constante aparición y desaparición del sujeto poético» (Labraña, 1999, párr. 9) llega a su máximo grado con un libro de Martínez publicado póstumo, *Poemas del otro* (2003): 17 poesías líricas, absolutamente foráneas en el contexto de su otra producción, siempre marcadamente experimental y justamente prona al silenciamiento del yo poético y poiético. Recién en 2014, un estudioso estadounidense, Scott Weintraub, descubrió que las composiciones eran efectivamente de otro: Martínez había traducido al español *Le silence et su brisure* (1976), un libro de su homónimo Juan Luis Martinez (sin tilde), poeta suizo-catalán, pero apropiándose sigilosa y socarronamente de aquellos versos, en un perfecto e inquietante «chiste del *afterlife* poético de Martínez» (Weintraub, 2014, p. 20).

El último antecedente que quiero, brevemente, señalar, también chileno, es un libro de 1991 titulado *Poemas encontrados y otros pre-textos,* de Jorge Torres Ulloa. Se presenta como una colección de recortes –incluso fotográficos– todos pertenecientes a revistas, diarios, bandos del periodo dictatorial chileno (terminado apenas un año antes) ensamblados según combinaciones paródicas e irónicas, y donde Torres parece evidenciar (y demoler) el silencio censorio del régimen a través de la mostración de su verborragia comunicacional. Clave es la motivación de su autoborradura como autor:

> Nació de una profunda crisis escritural, (…) al verme enfrentado al sinsentido de mi trabajo poético en un ámbito sospechoso, hostil, persecutorio, esquizofrénico, como lo fue el tiempo de la dictadura militar. (…) Así pues, dejé de escribir (…). Pero de pronto me di cuenta de que la poesía existía más allá de yo [*sic*] pudiera «escribirla» y ¡claro! Estaba en el discurso público de la propia dictadura, en sus periódicos, en sus bandos, en sus reglamentos, en la noticia policial que, habitualmente escondía un hecho político, en sus censuradas imágenes fotográficas, en su discurso publicitario (Iubini Vidal, 2010, p. 120).

El agotamiento del *lirismo* de Torres ocasiona su transformación de poeta a manipulador de narraciones ajenas, en montajes tan personales como sus versos y sin duda memoriosos de las vanguardias históricas (Iubini Vidal, 2010, pp. 120-121). El gesto de titular el libro *Poemas*, sin embargo, significa también la inscripción conceptual de aquellos *readymades* en un género y la certificación definitiva de lo ajeno y no literario como literatura.

Contemporaneidad

Chile

Neoconceptualismo: el secuestro del origen es un libro que Carlos Almonte y Alan Meller publican, según el colofón, en 2001, con una editorial india. En él, los dos poetas pergeñan un método creativo que consiste en escribir poemas y prosas recortando y juntando frases de otros, tratando de llegar a un conjunto armónico, «usurpando segmentos textuales y uniéndolos en cadenas productoras de un estilo común, una voz propia» (Almonte y Meller 2001, p. 10). A diferencia de otras formas de conceptualismo, que no se ponen límites con la naturaleza de sus fuentes, Almonte y Meller se mueven dentro de lo exquisitamente literario, incluso sin salir de los géneros, buscando homogeneidad, y se permiten modificaciones mínimas para alcanzar la «coherencia morfosintáctica» (Boglione, 2014,

pp. 112-113); llegan, así, a componer poemas solo con palabras de la obra completa de un mismo autor (Borges, por ejemplo), o de una colección (*Cobra*, de Severo Sarduy, entre otros). Su manifiesto contiene, muy tempranamente, varios de los puntos clave de la escritura conceptual, especialmente la premisa: «Está prohibido usar una palabra que surja de la originalidad del autor neoconceptual» (Almonte y Meller, 2001, p. 10).

Soledad Fariña llega a las librerías con su *Donde comienza el aire*, en 2006: se trata de un poemario cuyas poesías también cooptan versos ajenos, con una modalidad sumamente estimulante, lo que se recombina (suprimiendo y moviendo elementos de su fuente) es cada texto por separado. Con un abanico portentoso, que abarca cuantiosos poetas chilenos –de la vanguardia de los años veinte a sus coetáneos– y otros latinoamericanos, Fariña rearma los poemas, generando nuevos que tratan de mantener el tono de partida, aunque admitan «el ejercicio reflexivo, metapoético, que lo descentra y desborda, haciéndolo funcionar de manera autónoma o más allá del original» (Hernández, 2018, pp. 99-100). La operación de Fariña se podría leer como una especie de gran antología de la poesía continental, pero ocupada y alucinada donde, con hábil balanceo entre respeto y forzamiento, se corroen y ensamblan versos «a fin de hacerlos decir algo inédito por medio de una forma también inédita» (Hernández, 2018, p. 99).

El uso del documento, de su huella burocrática, de la aterradora monotonía administrativa que conlleva, está al centro del trabajo conceptualista de Carlos Soto Román, especialmente en sus piezas alrededor del régimen pinochetiano. En su *Chile Project [Re-Classified]* Soto Román (2013a) reproduce documentos relativos a espionaje e intervención en su país durante el Gobierno de Allende y la subsecuente dictadura militar, dossiers que la CIA *liberó*, colgándolos *online*, entre 1999 y 2001. Naturalmente, sus hojas están plagadas de tachaduras negras que el Gobierno estadounidense aplicó para ocultar nombres o detalles incómodos; más que un *writing through*, como el de *A-H: Anti-Humboldt*, que veremos más adelante, el de Soto Román es un *erase through*, ya que aplicando *liquid paper* el escritor añade tachaduras –esta vez en blanco– dejando a la vista varias marcas oficinescas (la gráfica de los módulos, los sellos, anotaciones, etc.) y solo un puñado de palabras que en ese mar de *desaparición* se metamorfosean en algo gargantuescamente siniestro, poniendo «al desnudo la maquinaria del lenguaje burocrático e impersonal que estaba detrás de hechos históricos terriblemente reales» (Pérez Villalón, 2015, párr. 11). Vale la pena remarcar que, si bien originalmente salió a 40 años del golpe de Estado en formato electrónico, en 2013 su versión de papel tomó la forma de un sobre negro con hojas sueltas, duplicando su identidad *de archivo*. Formato libro, en cambio, para *11* –obra que Soto Román publica en 2017–, pero el mismo tipo de «poesía documental»: una vez más el foco es el periodo dictatorial chileno, acá «des/ordenado», no reproduciendo directamente los documentos (salvo un par de páginas), sino transcribiendo y reorganizando el contenido de diferentes archivos y de publicaciones de la época gracias a un uso vertiginoso de la ausencia: los versos se presentan nítidos, perfecta y ágilmente diagramados, incluso cautivantes –ver la sección de los *technopaegnia*–, pero atroces en su contenido mutilado. Como recuerda Weintraub, *11*

> traces a spectral cartography between disappearance and dehumanization. The violence done to this report (and multiplied in the non-attributed quote) mimes the violence inflicted upon the detained person's body, thereby transforming the testimony into an exercise or task to be completed by the reader[29] (Weintraub, 2019, párr. 9).

Tres ejemplos chilenos más recurren, trabajando otro tipo de material, al pervertimiento del lenguaje técnico y la borradura. Por un lado, Martín Gubbins, en 2010,lanza un libro edificado casi exclusivamente con palabras circunscritas al mundo de la jurisprudencia (que es su mundo laboral, ya que es abogado): los poemas de *Fuentes del derecho* son combinaciones, oportunamente destiladas –casi ahogadas en un mar de sustantivos– de la Constitución chilena, de la Declaración Universal de los DDHH de las Naciones Unidas, del Código Civil y de una quincena de libros más, todos de temática legal (la bibliografía se explicita al final del volumen). El centro del poemario es el sujeto y el poder,

29 [Traza una cartografía espectral entre la desaparición y la deshumanización. La violencia ejercida sobre este informe (y multiplicada en la cita no atribuida) mimetiza la violencia infligida al cuerpo del detenido, transformando así el testimonio en un ejercicio o tarea a realizar por el lector].

sujeto en cuanto persona jurídica y en cuanto ser humano, y poder como tratamiento de este frente a la regulación de su vida. Como bien explica José Ignacio Padilla, al tratar textos foráneos a su autoría, Gubbins no es «ni *abogado* ni *poeta*: una voz que no es propia, dice y repite un ritmo. Muestra el vacío del lenguaje (del Derecho) y lo energiza con su cuerpo» (Padilla, 2014, p. 61).

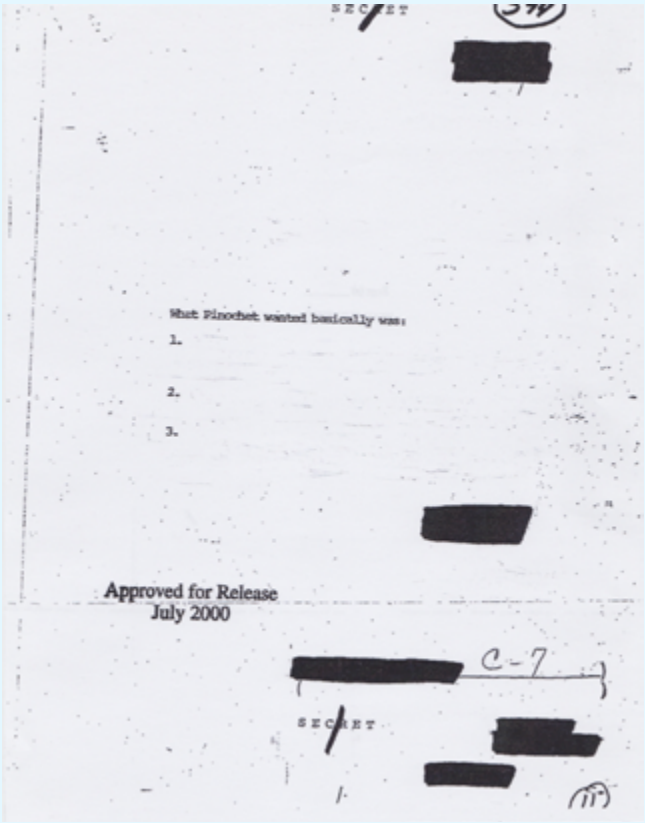


Figura 2. 2013. *Chile Project [Re-Classified]*, de Soto Román (2013a)

Otro ejemplo de una recontextualización radical de jergas técnicas se halla en *Plagio del afecto*, que Carlos Cociña edita también en 2010:[30] una serie de textos, extrapolados de libros y de Internet, cuyo eje es la afectividad, pero de naturaleza científica en su mayoría (biología, neurobiología, física, sociología, etc.) con evidente inversión de expectativas, una poesía dedicada a lo afectivo resuelta a través de un «léxico no sentimental», distante, álgido. Véase, por ejemplo, el afecto 2:

> Dinámica, autónoma, de afectividad restringida, con un comportamiento de secuencia al azar, como embudo plegado, de percepciones desordenadas, parecidas a los cristales estructurales, tiendes a la anulación. Su anchura y rugosidad es mi pasión. Ref. José Onuchic. Física biológica una nueva frontera (Cociña, 2010, 11).

Como ocurre a menudo con el apropiacionismo, la operatividad del (no) autor permite a lo foráneo hacerse, paradójicamente, personal y colectivo, en este caso resulta así que «los afectos plagiados no son unidireccionales o puros, sino que nacen en el contacto entre lo exterior y lo interior, entre la apropiación textual y la recuperación de lo propio en lo ajeno» (Anwandter, 2019, párr. 24).

30 Antes de aparecer en papel, la colección nació y se desarrolló durante tres años (2003-2005) en la web, en el sitio poesiacero.cl. Tanto la versión electrónica como la impresa cuentan con 52 poemas o unidades, de los cuales 27 están escritos, y 26 permanecen vacíos (Andrade Kobayashi, 2016, pp. 121-123).

Por el otro lado, Fernanda Aránguiz Mardones (2017), que se mueve entre el arte y la literatura, emprende una reflexión sobre el objeto libro y dos conceptos especialmente densos, filosóficamente cargados, en un libro de artista –vale decir que juega con su formato y tiene además un tiraje muy restringido– que es la borradura de otro volumen y que conversa con la autorreferencialidad del conceptualismo. Aránguiz Mardones reproduce la tapa y algunas páginas de una colección de versos, bastante olvidada, de la poesía chilena del siglo pasado, *La nada o el infinito* (1959), de José M. Aldunate Undurraga, y raspa casi todas las palabras que lo conforman, dejando sus letras en un estado fantasmal, ilegibles, cuyas abrasiones con su dura materialidad (por cuanto reproducida a través del escaneado) tropiezan contra lo metafísico de su apuesta: solidificar la Nada –el blanco ahuesado del papel y las cicatrices de las cancelaciones– y el Infinito –la encuadernación *a leporello* que transforma el libro en un *loop*– aunque solo sea en el espacio (ideal) de un producto editorial (de los versos originales solo quedan, ahogados en el blanco, tres: «NADA / sublime paradoja // INFINITO / dimensión sin profundidad/ la grandeza existencial»).

En muchas de las obras de Felipe Cussen es común el uso de material preexistente.[31] De su rica producción focalizaría la atención en su reciente *Plagiarism* (2020), disponible en PDF o como *print-on-demand*, extraordinario ejemplo de «efecto droste» de su propio método compositivo. El libro, enteramente armado a través de un *software* disponible *online* para el reconocimiento de plagios en cualquier tipo de escrito, revela patentemente el instrumento que emplea (se trata en definitiva de *screen-shots* de los resultados), alejándose de la común *literaturización* de otros experimentos aquí reseñados, pero poniendo a prueba su objeto. Cussen copia las definiciones de plagio que diferentes instituciones –pero principalmente prestigiosas universidades estadounidenses– muestran en sus sitios y las testa, revelando que son, a su vez, fruto de plagios, en una cadena ininterrumpida de robos institucionales (donde es imposible llegar a la fuente original) y en un *crescendo* muy literario, si se quiere, cuyo *climax* (el 100 % del material plagiado) involucra a respetados símbolos de integridad y rigor (Columbia, Princeton, Upenn, etc.).

Argentina

En 2007 Pablo Katchadjian publica, con su editorial IAP, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, que, como explica patentemente su título, es una reorganización de los versos del famoso poema *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández, obra fundamental y fundante de la literatura argentina. Contrariamente a otros experimentos de *alfabetización* de clásicos –por ejemplo, la *Recherche* proustiana de Leïla Brett (2004) o el *Ulysses* joyciano de Simon Popper (2006), en los que se reproduce cada palabra por separado– Katchadjian mantiene la unidad de la frase, asegurando una perfecta legibilidad, pero, creando un plus de resonancias. Como hacía notar César Aira:

> El ritmo, que ahora sí podemos percibir en su materialidad, es a la vez lento y precipitado. Se desenrosca como una letanía de fórmulas alfabéticas. (…) El nuevo orden nos recuerda enérgicamente que había un viejo orden: los versos del Martín Fierro de Hernández seguían un orden también, no estaban intercalados al azar. Era el orden de la historia, pero con un atisbo de formalización extraña a los significados: el recuento de sílabas, la rima, los paralelismos que hacen a la retórica (Aira, 2009-2010, párr.4; párr. 6).

De *El aleph engordado* (2009) –las 4000 exactas palabras del célebre cuento de Borges a las que se suman unas 5600 nuevas de Katchadjian– se ha escrito profusamente, debido, sobre todo, al largo

31 Es menester citar por lo menos su *Mil versos chilenos* (2010), escrito junto con Marcela Labraña, que reúne, interrumpidos por referencias a sus fuentes, versos de cientos de poetas, encadenados temáticamente o por «atracción»; *Letras* (2017), la recopilación de las cambiantes definiciones de las letras del alfabeto a lo largo de varias ediciones del diccionario de la RAE, de 2001 a 1780, retrógradamente; *Trilogy*, disponible como PDF, que expropia su material verbal de (o alrededor de) películas *mainstream*. Este se compone de *Explicit Content* (2015), descripciones de escenas supuestamente inmorales que grupos de padres preocupados escriben en un foro de Internet para advertir a otros padres sobre su peligro; *Closed Caption* (2016), colección de subtítulos relativos a sonidos para espectadores hipoacúsicos, y *Regional Restrictions* (2017), serie de avisos, siempre iguales, sobre la no disponibilidad de una película en determinadas áreas geográficas (es interesante cómo, a diferencia de todas las piezas reseñadas en este artículo, *Trilogy* se apropia de lenguaje derivado de obras, o sea de una suerte de excedencia escrita de productos audiovisuales).

y absurdo juicio que María Kodama empezó en 2011 contra el escritor argentino por cuestiones de derechos de autor, terminado, hace poco, con una esperanzadora sentencia que obliga a la heredera de Borges a pagar el abogado de Katchadjian. Si bien en el libro hay una (preponderante) parte *original*, es evidente la tensión conceptual a la base de la operación y también su peculiaridad: si hay muchísimos ejemplos de textos «apropiados» que son parcialmente borrados, casi ninguno es alterado añadiendo material (y menos doblando el original).[32] El tercer libro donde este autor recurre a un poderoso *reframing* de textos no suyos es *La cadena del desánimo* (2013); si Ferrari había empleado generosamente el recorte de prensa, Katchadjian usa solamente «restos de *La Nación*, *Clarín*, *Página/12* y *Perfil* (…), como un epifenómeno de mi lectura matutina diaria entre el lunes 12 de marzo y el jueves 6 de diciembre de 2012» (Katchadjian, 2013, p. 7). Este pesadillesco *collage* es una *mise en abîme*: reúne solo citas que los diarios citan, declaraciones de varias figuras públicas que, gracias a la decisión de dejar el *marco* en el que los artículos trasponen lo dicho (los omnipresentes *dijo*), se vuelven una suerte de diálogo imposible. El *tempo* es dinámico y liga esquirlas textuales dispares materializando, a la vez, la intrascendencia de la crónica y su paradójico peso político. Un espécimen, entre otros posibles, puede aclarar el funcionamiento de un trabajo donde «la voz del autor se borra en las citas y en la esforzada antielocuencia del montaje» (Speranza, 2013, p. 9):

> «No sé si le he dado mucho, poco o nada, pero ya no puedo darle más», dijo el futbolista Román Riquelme.
>
> «Uno tiene que ser autocrítico a veces. Acá parece que todos los días hay que hacer anuncios imperdibles», dijo el ex vicepresidente Julio Cobos.
> «Fue un exabrupto injustificado de mi parte, absolutamente injustificado», dijo el diputado del Pro Pablo Tonelli.
>
> «Lo que trasciende a la prensa, a veces, son conflictos que van más allá de la actividad propia», dijo el ministro de Salud Pública de Chaco, Francisco Baquero.
> «Descubrieron ahora que los argentinos son difíciles, ¡qué gran descubrimiento!», dijo el presidente uruguayo José Mujica (Katchadjian, 2013, p. 56).

Otro ejemplo argentino de uso, sin censuras, de fragmentos de diarios se debe a un artista y escritor multifacético, protagonista del conceptualismo de los sesenta, como Roberto Jacoby: junto con otro artista y sociólogo, Syd Krochmalny, organiza, en 2014, una muestra llamada *Diarios del odio*, en la que acopia cientos de comentarios de usuarios de las versiones electrónicas de periódicos de su país que tienen como meollo el odio hacia el otro, un mezcla espeluznante de insultos racistas, aporofóbicos, misóginos y homofóbicos. Así, un avasallante enjambre de amenazas y vituperios llena las paredes de la sala en diferentes, y escuetas, escrituras manuales y en un tétrico blanco y negro. En 2016, *Diarios del odio* se vuelve libro y cambia su *diagramación*. Las frases ahora están ordenadas en las páginas como si fueran poemas. Véase, por ejemplo, «Argentina negra»:

> Me confieso racista,
> no por maldad,
> simplemente está en mi
> codigo [*sic*] cultural.
> La clase media argentina
> tiene sus raíces en Europa
> y se enorgullece de ellas.
> Me molestan los negros africanos
> vendedores ambulantes,
> Buenos Aires se ha transformado
> en un mercado negro
> Blanqueemos el Mercado.

32 Una de las más recientes borraduras, argentina, se debe a Javier Merás, que ha producido varias traducciones y ediciones, con y sin alteraciones, de *El principito,* de Antoine de Saint-Exupéry. Una de estas, salida en 2017 y en segunda edición en 2021, es justamente el libro del francés, con dibujos, reducido a la sola puntación.

> Parásitos intermediarios,
> nunca vi a uno agachando el lomo,
> arman asociaciones ilícitas
> para delinquir falsificando marcas,
> evadiendo impuestos y cargas previsionales,
> ocupando la vía pública,
> comercian anteojos que dañan la vista.
> (…) (Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 43).

El nuevo formato –pulcro y enfriado con respecto a los grafitis expresionistas que cubrían los muros– torna el contenido, estos «núcleos discursivos donde se produce la deshumanización de sectores enteros de la sociedad argentina» (Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 43), más incisivo todavía. El sentido de esta recontextualización queda clarísimo en las palabras del editor Gerardo Jorge:

> Fuimos acotando el número de textos con la intención de darle a la publicación resultante una fisonomía cercana a la noción más o menos cristalizada hoy de «libro de poemas» (…). Este material no quiere ser solamente el documento de un procedimiento transtextual con valor político y/o documental sino que quiere ser leído también como «poemas» (…), enfrentándonos a una constatación incómoda, que genera malestar pero que también nos empuja a poner en cuestión frecuentemente las categorías y parámetros con que valoramos el arte: la de que la lengua se encarama y adopta ritmos que la comunican por momentos con zonas vitales de nuestra literatura, incluso en la cloaca de estos comentarios. El orden y la selección de los textos, en este sentido, buscan contribuir a la sensación de dicho viaje (Jorge, 2017, p. 45).

De Google pesca en cambio Carlos Gradin (2011), que se firma, *internetianamente*, Charly.gr, en *SPAM*, colección de versos y prosas, varios de los cuales provienen de búsquedas en la red, realizadas entre mayo de 2007 y julio de 2011, como aclara un *disclaimer* al final de libro. La colección es heterogénea y se nutre, previsiblemente, de aparejamientos inusitados, en evidente estela tzariana contemporaneizada, pero que, de alguna manera, Gradín trata de compactar: la supuesta crudeza de la «basura» digital recogida y la aparente suspensión de lo lírico, que algo impersonal como los resultados algorítmicos de pesquisas supondría, a menudo deja lugar a soluciones extremadamente *trabajadas*.

Ezequiel Alemian, en su editorial –sensible a los experimentalismos contemporáneos y, como atestigua su nombre (Spiral Jetty),[33] al Land Art de corte conceptualista– publica *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*, en 2010; se trata del escaneo de una docena de páginas del célebre filosofo vienés, que en aquel libro introducía, entre otras cosas, la posibilidad de la contrainducción en las investigaciones científicas. El trabajo del autor aquí consiste en el subrayado del texto –y la selección de páginas no secuenciales–, vale decir en «poner en escena su lectura» (Mendoza, 2011, p. 67); un subrayado que es, además, escaso en cantidad y sobrio en el trazo, nada expresionista, en cierto sentido. El lector tiene a disposición, así, un recorrido intelectual y, dentro de este recorrido, otro, parco y riguroso, que el autor en un dado momento señaló y del que ahora somos testigos, un prisma de cuyas refracciones nacen preguntas sobre reproducibilidad, memoria, documento íntimo, y que son hijas también, según Juan José Mendoza, de «aquella vocación borgeana por reescribir lecturas» (Mendoza, 2011, p. 68).

Si Alemian deja alrededor de las palabras elegidas todo el aparato libresco de su fuente (al estilo de las fotocopias que circulan entre estudiantes), Dani Zelko, en *Las preguntas completas de Osvaldo Lamborghini* (2016), hace evaporar todo lo escrito por el autor de *El fiord* y nos muestra, desnudas, diagramadas en el medio de las páginas –tal vez para reiterar la centralidad del momento interrogativo en la literatura lamborghiana– las preguntas que sus personajes hacen a lo largo de todos sus escritos, hasta llenar casi 60 páginas sin respiro.[34] Especie de interrogatorio apremiante, o solipsística y confusa

33 En la misma colección salió otro libro de Katchadjian, *Mucho trabajo* (2011), que, pese a no usar un texto ajeno, se podría insertar en una dimensión conceptual de uso de lo verbal como material deformable en virtud de su título: se trata de la impresión de una entera novela inédita del escritor en un cuerpo tan chico que solo ocupa ocho páginas y es imposible de leer sin una potente lupa y, huelga decirlo, mucho trabajo.

34 Zelko es autor también de una instalación sonora titulada *Las preguntas completas de Cecilia Pavón para cuatro voces* (2016).

sesión analítica, el nuevo poema se despliega entre partículas mínimas («¿no?», «¿qué?») y tortuosos *tour de force:*

> ¿Pero cómo lo hacía, la comedia
> de escribir mal, de «ocupar el lugar»
> de su personaje, el hijo de puta, de
> fingir que conocía las costumbres
> populares y de hablar como desde
> adentro suyo, para peor luego de
> un capítulo como el que lo precedía?
> (Zelko, 2016, p. 58).

Esta selección arbitraria, pero rigurosa, obsesiva y esquizofrénica *en attendant* de respuestas que no llegarán y que aplicada a otros autores tendría quizá efectos (queridamente) desfiguradores se amolda perfectamente a aquel segmentarismo extremo (que es una aniquilación también histórica) tan medular para Lamborghini, resumido –como recordaba Reinaldo Laddaga (2007, pp. 190-191)– en el magnífico íncipit de *Sebregondi retrocede*: «Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes, cuando la ilusión de cosagrande redonda está pinchada» (Lamborghini, 2003, p. 29).

México

En México hay diferentes autores que practican poesía y narrativa que se alimenta de recursos conceptualistas –pienso en Mónica de la Torre, Marcos Antonio Huerta y Verónica Gerber Bicecci, por ejemplo–, pero que no han operado a nivel de libro hecho enteramente con material prestado, y artistas jóvenes que experimentan en aquella dirección; solo menciono el caso de Carmen Huízar, que en 2017 edita *No haga caso de malos mexicanos*, antología de comentarios de seguidores de Facebook del entonces presidente Enrique Peña Nieto, reproducidos como *screen shots* que saltan del vituperio al halago, de la plegaria a la bendición.[35]

Una veta abiertamente política, torpemente definible como un conceptualismo *engagé*, contra la (mala) gestión de realidades complejas e infaustas, es la de la mexicana Sara Uribe y su *Antígona González* (2012), una «pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura», como dice la editorial, pensada para el teatro, pero que se presenta como un poema sin personajes y que reelabora la tragedia griega para hablar de los asesinatos de migrantes (con relación al descubrimiento de una fosa común en San Fernando, Tamaulipas, en 2010, tumba de caídos en el medio de la llamada «guerra contra el narco», del entonces presidente Felipe Calderón). A través de un montaje de citas de autores diferentes –extraídas de fuentes tanto ficcionales como críticas y de testimonios de parientes de las víctimas– y partes compuestas por ella, Uribe construye un atormentante coro polifónico sobre la violencia cuyas heterogéneas fuentes se preocupa de enlistar en una apostilla que cierra el libro. Armadas alrededor de «cuatro citas» de la *Antígona* de Sófocles «como ejes escriturales» (Uribe, 2012, p. 103), en una nota final se van indicando los varios lugares de las referencias en el texto: se mezclan allí las voces de Griselda Gámbaro, Judith Butler, María Zambrano, Margarite Yourcenar, Rómulo Pianacci, Pablo Iglesias Turrión, Harold Pinter y porciones de testimonios sacados de *reportages* y notas periodísticas. El resultado es un texto donde la tensión entre la singularidad (víctima y victimario, escritor/a y lector/a) y lo colectivo (la comunidad, lo citado) es altísima y donde se rehabilitan aquellas voces que usaron:

> La leyenda ática de la hija de Edipo (…), en América Latina, como inspiración ante la tarea de dar voz a las personas desaparecidas durante las dictaduras militares, así como durante los

35 La editorial Gato Negro de Ciudad de México que lo editó (y publicó también el libro de Zelko) parece especialmente interesada en estas propuestas. Dejo constancia de dos libros flamantes, que no he podido ver todavía, publicados por ellos: *Sin hacer daño a las personas* de la misma Huízar, según el catálogo de la editorial «conformado por anuncios esotéricos en Mercado Libre y preguntas de compradores decididos a todo» y *La códiga* para la que Betzamee (Betzabeth Torres) «utilizó como soporte un libro sobre Andy Warhol, cubriendo sus páginas con pintura blanca para (re)escribirlo. Tomó palabras que tienen un género gramatical masculino y las modificó para que tuvieran un género femenino» (https://www.instagram.com/p/CRws-TCKRRg/).

> distintos estallidos de violencia derivada de los procesos neocoloniales, el crecimiento de la desigualdad y el asentamiento del narcotráfico; procesos históricos estos que desembocaron en la desintegración del cuerpo social de numerosos territorios latinoamericanos (Cabrera García y Alirangues López, 2019, p. 43).

En línea con el concepto de desapropiación formulado por Rivera Garza, «cada verso/línea del texto de Uribe puede ser desencriptado con varias capas de sentido: la referencia apropiada, la modificación efectuada por Uribe, la reflexión teórica de la que parte y la reflexión ética a la que nos quiere conducir» (Cabrera García y Alirangues López, 2019, p. 44).

También mexicano y también centrado en cuestiones políticas pulsantes de su país es el poema *A-H: Anti-Humboldt: A Reading of the North American Free Trade Agreement*. En él Hugo García Manríquez (2014) enfrenta uno de los cambios sociales más relevantes, y destructores, para el México (y no solo) de las últimas décadas: la puesta en práctica, empezada en 1994, del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas en inglés) empujado por Estados Unidos y el Fondo Monetario Internacional. Tal ha sido el choque de esta desregulación masiva del mercado, arma del hiperneoliberismo hoy operante a nivel global, que la crítica Amy Sara Caroll habló de una «era NAFTA» (2017) para colocar históricamente la producción artística mexicana de resistencia al impacto brutal del tratado. García Manríquez opera directamente con el documento oficial, tanto en su versión inglesa como castellana; primero lo imprime, en su totalidad, con tinta gris, luego va ennegreciendo solo algunas de las palabras –como una polilla abriéndose camino entre las páginas– creando una suerte de sub (o mejor súper) texto. Lo que sobresale –los versos del escritor– no puede liberarse nunca de este fondo gris, pero a la vez logra cortocircuitarlo, poner en un *impasse* su deseo imperialista de

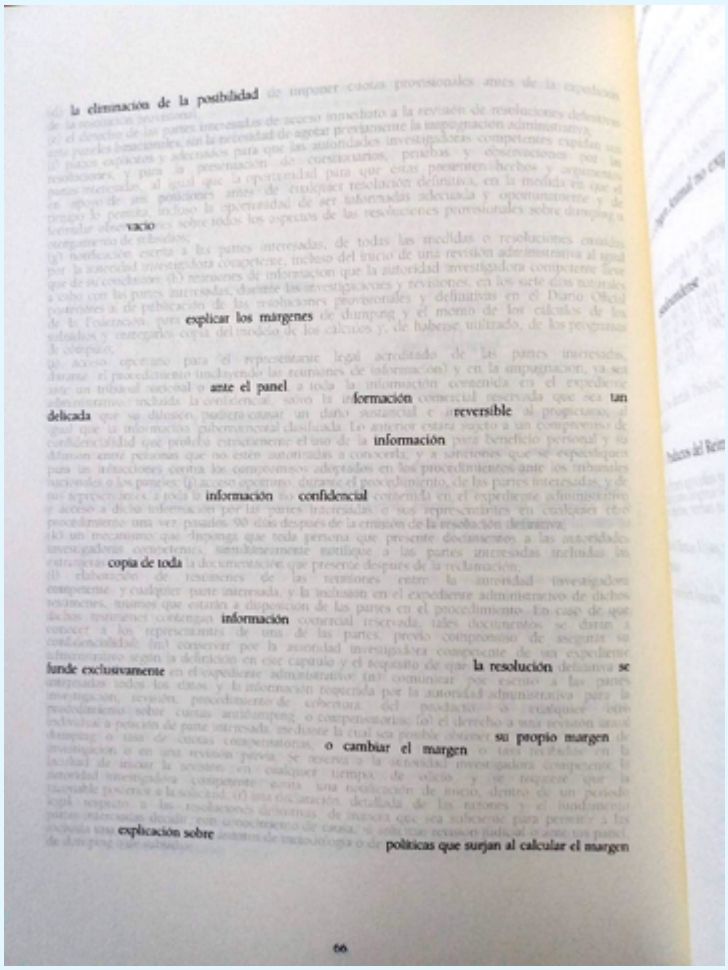


Figura 3. 2014. *A-H: Anti-Humboldt,* de García Manríquez

regularlo todo, algo que lo conecta, de ahí el título, a una visión ordenadora que viene de lejos, de la perspectiva positivista del Humboldt del título, que alcanza hoy extremas perversiones:

> The language of NAFTA is obsessed with establishing what meaning means. And this, of course, has everything to do with what we attempt to do in poetry: What is meaning, and what are the historical and cultural conditions under which it is produced?[36] (García Manríquez, 2017, p. 125).

A-H: Anti-Humboldt entra justamente en el género de la «oppositional documentation and vandalisms that have often taken on the poetics of inscription, overwriting, and erasure»[37] (Victor, 2014, párr. 7) estableciendo una vez más cómo minar un sistema –palabras que, por su naturaleza de tratado, «hacen cosas»– desde su interior.

Desde el arte: Uruguay, Colombia, Brasil

Por supuesto hay muchísimos artistas visuales, sobre todo tras el giro conceptualista de fines de los sesenta, que usan y *abusan* del lenguaje en América Latina. Aquí quiero concentrarme en algunos casos en los que sus obras son libros que han circulado fuera del ámbito del arte, a veces incluso vendidos en librerías y que funcionan (o podrían funcionar) perfecta y autónomamente en el recinto literario.

Empiezo con tres libros uruguayos. Muy tempranamente, en 2003, Alejandro Cesarco, que vive en Nueva York, arma su libro *Dedications*, que trata de una recopilación de páginas dedicatorias (escaneadas) de todos los libros de su biblioteca; no quedan rastros de sus autores o proveniencias, solo un repertorio de este acto de gratitud de los escritores a «their muses, mentors and motivators, as they appears in their books», como menciona el sitio web del artista. Cada nombre (hay famosos, «a Jorge Luis Borges», «a Raymond Queneau» y desconocidos, «a Wendy, maybe») evoca necesariamente universos literarios paralelos o instancias vitales que se tienen que imaginar, potenciando la red invisible y desconocida entre los signatarios –que quedan anónimos– y los agradecidos: un uso sutil y minimalista de incautación literaria.

El conceptualista uruguayo Luis Camnitzer, también radicado en Nueva York desde 1964, es autor de dos volúmenes *fruto* de exposiciones y que sin embargo tienen un alto grado de independencia como libros. En 2008, la muestra *Last Words* se abre en la Galería Alexander Gray, mientras en el Senado de Estados Unidos se debate sobre la constitucionalidad de la pena de muerte, del asesinato de detenidos por inyección, seis grabados con textos, impresos en rojo, recogen un montaje de las últimas declaraciones de condenados a muerte en Texas, utilizando solo las frases en las que aparece el sustantivo *amor* o el verbo *amar*. Nueve años después el mismo texto se imprime en formato libro, una pequeña *plaquette* editada por IAM de Inglaterra: el resultado es una desgarradora cadena de disculpas, declaraciones de amor, pedidos de perdón, invocaciones religiosas –con un ritmo casi *cancióncunesco* gracias al elemento anafórico *love*–, una colectivización de la desesperación y la entrega, la potencia de lo íntimo frente al horror público.[38]

> I love you guys. That's it. I ask the Lord to bless you all. Tammy, Irene, Betty, Dan Judy – I love you all. And Jack, thank you. To my family, I love you all. You look after each other. I love you all. Love you all. Let my son know I love him. Ya'll take care. I love ya'll. Momma, stay strong. Honey, I love you. Be strong and take care of yourselves. Thanks for being there. I love my children I love my family. Tell my family I love them all and I will see them in Heaven. Stay strong. I love you. I love you. It's my hour.[39] (Camnitzer, 2017, p. 1).

---

36 [Y esto, por supuesto, tiene mucho que ver con lo que intentamos hacer en poesía: ¿cuál es el significado y cuáles son las condiciones históricas y culturales en las que se produce?].

37 [Documentación de oposición y vandalismos que a menudo han asumido las poéticas de la inscripción, de la sobreescritura y del borrado].

38 Curiosamente (o no), en 2015 Vanessa Place graba su lectura de las declaraciones de los condenados a muerte de Texas, de 1982 a la fecha y en su integridad. Bajo el mismo título, *Last Words*, publica un libro con un extracto de la lectura.

39 [Los amo, chicos. Eso es. Le pido al Señor que los bendiga a todos. Tammy, Irene, Betty, Dan Judy: los amo a todos. Y Jack, gracias. Para mi familia, los amo a todos. Cuídense entre ustedes. Los amo a todos. Los amo a todos. Hágale

Para *Memorial* (2009), en cambio, Camnitzer no maneja un tipo de texto de por sí candente y emocional, sino más bien uno frío por excelencia, la guía telefónica (la actual de Montevideo). Sin embargo, enfrenta con él un tema dramático que toca varios trabajos suyos, la dictadura uruguaya. Lo que en una muestra con el mismo título eran páginas enmarcadas, una página por cuadro, en la versión libro es un tomo del tamaño de una verdadera guía –sin ningún dato editorial, ni siquiera el nombre del artista– que retorna, por así decirlo, a su estado natural; en él aparecen, mezclados entre miles de apellidos y dígitos, unos nombres a los que no corresponden números telefónicos, dejados vacantes. Son los de las 300 personas desaparecidas por los militares entre 1973 y 1985, de las que no se supo más nada. Alterando digital y finamente el denso listado, el artista inserta vacíos que no se perciben si no se busca con atención extrema –exactamente como cuando se usa la guía, que nunca se lee realmente– volviendo el trabajo un doloroso testimonio del reciente trauma social del país e integrando, con estas presencias/ausencias entre los vivientes, huecos que hacen resonar sus derechos violados.

La artista brasilera Elida Tessler tiene una rica producción de piezas e instalaciones que giran alrededor de obras literarias clásicas y contemporáneas como *A vida somente*, de 2005, que utiliza *La vida instrucciones de uso,* de Georges Perec; *Vous êtes ici*, 2010, que trabaja la *Recherche,* de Proust, y *Meu nome também é vermelho*, de 2009, y *Meu nome é ainda vermelho*, de 2010, que usan *Me llamo Rojo,* de Orham Pamuk. Pero es a partir de la apropiación de la célebre novela de Robert Musil, *El hombre sin atributos*, que Tessler crea no solo una serie de cuadros, *O homem sem qualidades caça-palavras* (2007), sino también un libro de artista de alto tiraje, 1000 copias. Tessler extrajo de la traducción brasilera de esta obra inconclusa todos sus adjetivos –dejando así, realmente la novela sin *atributos*– y los dispuso en series de 40 por cada página, entreverados con otras letras, hasta crear 134 sopas de letras. La versión del libro –impreso sobre papel barato y engrampado exactamente como las revistitas de pasatiempos que se compran en los quioscos– se arma a partir de la «caza» de palabras de la primera lectura del libro, en la que Tessler no vio varios de los calificativos, vale decir su lectura «fallida». Disfrazada de juego, en *O homem sem qualidades caça-palavras*, la supuesta esencia de la novela, sus 5360 adjetivos, es así cristalizada en un tipo de lectura paradójica: superficial pero atenta; desafiante pero vacía.

La colombiana Milena Bonilla, radicada en Holanda, recurre, para un libro, a un instrumento de apropiación único, hasta donde pude averiguar, en el panorama latinoamericano: la escritura manual.[40] En *El capital: manuscrito siniestro* (2008), Bonilla, quien normalmente escribe con la mano derecha, copia con su mano izquierda el primer libro de la obra cumbre de Karl Marx, 350 tupidas y cansadoras páginas, en un acto monstruoso de labor no retribuido y ejercido en condiciones adversas, apelando también al hecho de que en Colombia, hasta tiempos recientes, se obligaba a los niños zurdos a escribir con la mano derecha (Gilbert, 2014, p. 445).[41] Su intención de «poner en un terreno ambiguo ese manto ideológico de la izquierda versus la derecha y todo lo que eso implica socialmente» y cómo «se deforman las cosas en un terreno anárquico económicamente» (Bonilla, 2009, párr. 8) se compendia en una pieza que es un comentario sobre política y castigo, y un elegante juego sobre la palabra *siniestro* (*izquierda*, pero también «inquietante», además de habitual traducción al castellano de lo *Unheimlich* freudiano) hasta tornarse metáfora de las aproximativas, descarriadas puestas en práctica de la doctrina marxista, y disparar un crudo comentario sobre su enemigo, el libre mercado. En efecto, la estrategia editorial y de difusión de este volumen, que sigue «una lógica de consumo en base a la capacidad de adquisición» (M. Bonilla, comunicación personal, 9 de agosto de 2021) tiene la fuerza de un ensayo sobre capitalismo y resistencia a él. Bonilla tira una edición de lujo –tapa dura

---

saber a mi hijo que lo amo. Ya te encargarás. Los amo a todos. Mamá, mantente fuerte. Cariño, te amo. Sé fuerte y cuídate. Gracias por estar aquí. Amo a mis hijos amo a mi familia. Dile a mi familia que los amo a todos y los veré en el cielo. Aguanten. Los amo. Los amo. Es mi hora].

40 La copia caligráfica es un formato conceptual en general poco usado. El otro impactante ejemplo es el del belga Kris Martin que en su *El idiota* (2008) copia, como un amanuense, la entera, homónima, novela de Dostoievski, solo sustituyendo con su nombre el del protagonista, Myshkin, cada vez que este aparece.

41 La edición del libro forma parte de un proyecto más amplio, *Capital/Piracy* (2007-2008), que incluyó una exhibición llamada *El capital: lo siniestro bien escrito* conformada por tres grandes telas donde la artista copió, en este caso con pulcra «caligrafía aprendida en colegio de monjas» (M. Bonilla, comunicación personal, 9 de agosto de 2021), el texto de Marx, extraído de una edición pirata en español. Ver http://milenabonilla.info/project-92-Capital__Piracy.html

sobre papel especial en 10 copias para coleccionistas–; una edición *paperback* de 500 ejemplares con ISBN para su distribución en librerías, y 2000 copias de «una edición "pirata", no cosida, sino pegada, impresa en papel periódico y pequeña, con varios errores de impresión» (M. Bonilla, comunicación personal, 9 de agosto de 2021) –el mercado pirata de libros es muy florido en varios países de América Latina–, que se distribuye gratuitamente entre puestos de libros callejeros de Bogotá y La Habana. Finalmente, en ninguna de las tres ediciones aparece el nombre de la artista, acto que, por un lado, suprime la figura del autor en cuanto catalizador de la atención, en la mejor tradición conceptualista y, por el otro, se hace eco, quizá, del trabajo en negro, silenciado, anónimo de los explotados.

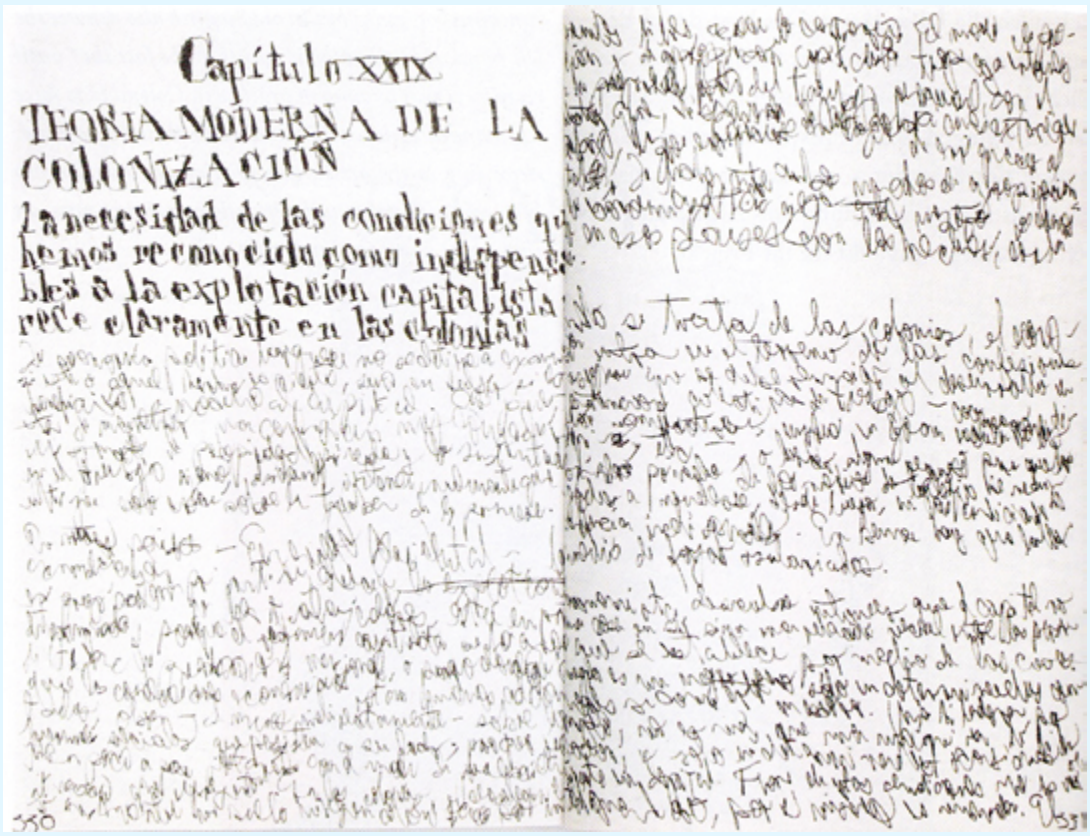


Figura 4. 2008. *El capital: manuscrito siniestro*, de M. Bonilla

Inconclusiones

En su urgencia taxonómica, este abigarrado e incompleto catálogo no permite llegar a conclusiones redondas. Me limito a reiterar, con Felipe Cussen, que muchos de estos trabajos –que usan una escritura «intrusa» para los parámetros literarios del continente– «defy the categories that usually classify Latin American Literature»[42] (2016, p. 128) y merecen, en este sentido, una atención especial. Pueden, además, hibridarse con formas poéticas y narrativas tradicionales, generando una infiltración rupturista en las mallas de lo literario no (totalmente) experimental. Muestras bastante recientes de ello (y no solo de ello, por supuesto) podrían ser, por un lado, las novelas *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016),[43] de Cristina Rivera Garza y *M* (2019), de Eric Schierloh, donde fragmentos –fotográficos, textuales– de otros autores (Juan Rulfo y Hermann Melville, respectivamente) permean sin solución de continuidad las palabras *originales* de los dos escritores. Y por el otro, los ensayos de

42 [Desafiar las categorías que suelen clasificar la literatura latinoamericana].

43 Considerado como una mezcla de géneros, este libro ha sido publicado por Random en su colección de Literatura.

la chilena Catalina Porzio, *Viñamarinos* (2015), sobre la historia de Viña del Mar y sus habitantes y, sobre todo, *Alfabetos desesperados* (2020), sobre idiomas alternativos, privados, inventados para comunicaciones secretas, si bien se presentan en el sitio de la editorial como «no ficción» están construidos enteramente por «voces prestadas». Empero, a diferencia de muchos de los conceptualistas, Porzio, significativamente, recupera el concepto de autor: «El engranaje y la decisión de hablar con la voz de los otros, pero puesto en un artefacto nuevo, es autoral» (Gaete, 2020, párr. 17). Tal vez, saliendo del nicho de la escritura experimental, las técnicas conceptuales están copando, enriqueciendo, la escritura *tout court*.

Referencias bibliográficas

Aira, C. (2009-2010). El tiempo y el lugar de la literatura: acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. *Otra Parte*, 19. Recuperado de https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura

Almonte, C., y Meller, A. (2001). *Neoconceptualismo: el secuestro del origen*. Nueva Delhi: Sarak Editions.

Andrade Kobayashi, M. (2016). *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. *Ærea. Revista Hispanoamericana de Poesía*, 10, 121-123.

Anwandter, C. (2019). Lectura, memoria y expresión en *Plagio del afecto* de Carlos Cociña. *Acta Literaria*, 59. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482019000200013

Aránguiz Mardones, F. (2017). *La nada o el infinito*. Santiago de Chile: Naranja Ediciones.

Bergvall, C. (2012). Th Conceptual Twist. A Foreword. En Bergvall, C., Brownie, L., Carmody, T., Place, V., eds. *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women* (pp. 18-22). Los Ángeles: Les Figues Press.

Bernstein, F. (2014). Notas sobre la poesía posconceptual. *Vendrá la Noche: Una Revista Mensual de Poesía*, 41. Recuperado de https://thevolta.org/ewc41-fbernstein-p1.html

Boglione, R. (2014). Apuntes móviles sobre puntos fijos: entre «neoconceptualismo» y escritura conceptual. En F. Cussen, C. Almonte y A. Meller (Eds.), *Neoconceptualismos: ensayos* (pp. 111-117). Nueva Delhi: Sarak Editions.

Bonilla, M. (2008). *El capital: manuscrito siniestro*. Bogotá: edición de la autora (con el apoyo del Ministerio de la Cultura de Colombia).

Bonilla, M. (2009, 27 de marzo). Entrevista con Milena Bonilla [Publicación en blog]. Recuperado de https://esferapublica.org/nfblog/entrevista-con-milena-bonilla-prvado/

Cabrera García, E., y Alirangues López, M. (2019). Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, 36-65. Recuperado de https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/324/357

Camnizter, L. (2009). Memorial [Nueva York]: edición del autor.

Camnizter, L. (2017). *Last Words*. York: Information As Material.

Carrión, U. (1982). About my Work. En T. van der Aa (Ed.), *International Media Meeting. Maastricht:* Agora Foundation: p. 6.

Carrión, J. (2015). Escrituras conceptuales: un panorama. CCCBLAB. Recuperado de https://lab.cccb.org/es/escrituras-conceptuales-un-panorama/

Carrión, U. (2021). *Sonnet(s)*. Nueva York: Ugly Duckling Press.

Cociña, C. (2010). *Plagio del afecto*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.

Cussen, F. (2016). Conceptual Trends in Latin American Literature. The Western Humanities Review, *70*(1), 107-136.

Díez Fisher, A. (2017). León Ferrari y Paulo VI: una batalla de palabras. En R. Estévez, A. Díez Fischer, M. A. López (Eds.), *The Words of Other: León Ferrari and Rethoric in Times of War* (pp. 135-152). Los Ángeles: JPR-Ringier.

Drucker, J. (2012). Beyond Conceptualisms: Poetics after Critique and the End of the Individual Voice. *The Poetry Project Newsletter*, 231, 6-9.

Dworkin, C. (2003). *The Ubuweb Anthology of Conceptual Writing*. Recuperado de https://www.ubuweb.com/concept/

Dworkin, C. (2011). The Fate of Echo. En K. Goldsmith, C. Dworkin (Eds.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (pp. 23-50). Evanston: Northwestern University.

Dworkin, C. (2018). Poetry in the Age of Consumer Generated Content. *Critical Inquiry*, 44, 674-705.

Ferrari, L. (1967). Palabras ajenas. Conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios. Buenos Aires: Falbo Editor.

Ferrer, C. (2013). Camafeos: sobre algunas figuras excéntricas, desconcertantes o inadaptadas. Buenos Aires: EGodot [edición Kindle].

Fresán, J. (1970). *BioAutoBiografia de Jorge Luis Borges.* Ciudad de México: Siglo XXI.

Gaete, C. (2020). Una cita con la autoría: Catalina Porzio. *La Palabra Quebrada*, 7. Recuperado de http://lapalabraquebrada.cl/una-cita-con-la-autoria-catalina-porzio/

García Manríquez, H. (2014). *A-H: Anti-Humboldt: a Reading of the North American Free Trade Agreement/: una lectura del Tratado de libre comercio de América de Norte*. Brooklyn, NY: Litmus Press-Aldus.

García Manríquez, H. (2017). Entrevista de David Buuk. *A Journal of Poetics*, 13, 123-127. Recuperado de https://tripwirejournal.files.wordpress.com/2017/09/hugo_tw13.pdf

Gilbert, A. (2014). *Reprint: Appropriation (&) Literature, Appropriationen von 1960 bis heute*. Wiesbaden: Luxbooks.

Gilbert, A. (2021). Borrowed Sonnets. En U. Carrión, *Sonnet(s)* (pp. 85-106). Nueva York: Ugly Duckling Press.

Goldsmith, K. (2011). Why Conceptual Writing? Why Now? En K. Goldsmith y C. Dworkin, (Eds.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (pp. 17-22). Evanston: Northwestern University.

Goldsmith, K. (2012). *Conceptual Writing Was Intriguing and Provocative*. Poetry Foundation. Recuperado de https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2012/04/conceptual-writing-was-intriguing-and-provocative

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Gradín, C. (2011). *SPAM*. Buenos Aires: Stanton.

Hernández, B. (2018). Notas para una poética de apropiación: donde comienza el aire de Soledad Fariña. *Acta Literaria*, 57, 93-118.

Ibarlucía, R. (2008). Presentación a la edición española de Poemas plagiados. En E. Peicovich, *Poemas plagiados* (pp. 167-171). Buenos Aires: Bajo la Luna.

Iubini Vidal, G. (2010). Poemas encontrados y otros pre-textos (1991) de Jorge Torres: entre el testimonio y el discurso fronterizo. En G. Iubini Vidal e I. Oliva Figueroa (Eds.), *Discursos y culturas: miradas a Latinoamérica desde la transdisciplinariedad* (pp. 116-127). Santiago: Universidad Austral de Chile.

Jacoby, R., y Krochmalny, S. (2017). *Diarios del odio* (2.ª ed.). Buenos Aires: N Direcciones.

Jorge, G. (2017). Nota del editor. En R. Jacoby y S. Krochmalny, *Diarios del odio* (2.ª ed., p. 45). Buenos Aires: N Direcciones.

Katchadjian, Pablo (2013). *La cadena del desánimo*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Labraña, M. (1999). La nueva novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental. Lestras.es.5.com. Recuperado de http://www.letras.mysite.com/martinez3502039.htm

Laddaga, R. (2007). La detención de la escritura: Samuel Beckett en Osvaldo Lamborghini. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Eds.), *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 183-198). Buenos Aires: Interzona Editora.

Lamborghini, O. (2003). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo 21*. Buenos Aires-Bahía Blanca: 17Grises.

Padilla, J. I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Peicovich, E. (1967). *Introducción al camelo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Peicovich, E. (2008). *Poemas plagiados*. Buenos Aires: Bajo la Luna.

Pérez Villalón, F. (2015). *Varias maneras de no decir nada: letras en línea*. Recuperado de https://letrasenlinea.uahurtado.cl/varias-maneras-de-no-decir-nada/

Perloff, M. (2008). Unoriginal Genius: Walter Benjamin's Arcades as Paradigm for the New Poetics. *Études Anglaises*, 61, 229-252.

Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.

Rivera Garza, C. (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Buenos Aires: Random House.

Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*. Madrid: Debolsillo [Edición Kindle].

Santana, S. (2019). Palabra por palabra: prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Recuperado de https://cuadernoshispanoamericanos.com/palabra-por-palabra-practicas-de-escritura-conceptual-en-el-siglo-xxi/

Soto Román, C. (2013a). *Chile Project [Re-Classified*]. Santiago de Chile: Pez Espiral.

Soto Román, C. (Ed.). (2013b). Introduccion dossier conceptualismo. *Revista Laboratorio*, 8. Recuperado de https://laboratoriodeescrituras.udp.cl/introduccion/

Soto Román, C. (2017). *11*. Santiago de Chile: edición del autor.

Speranza, G. (2013). Tiempo recuperado: apropiación 2.0. *Otra parte*, 28, 1-9.

Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaja de Juárez: sur+.

Vera Barros, T. (Ed.). (2014). *Escrituras objeto: antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.

Victor, D. (2014). *Miscreants & Miscreative Writing*: On Hugo García Manríquez's Anti-Humboldt. Poetry Foundation. Recuperado de https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2014/04/miscreants-miscreative-writing-on-hugo-garcia-manriquezs-anti-humboldt-

Weintraub, S. (2014). *La última broma de Juan Luis Martinez: no sólo ser otro sino escribir la obra de otro*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Weintraub, S. (2019). *Narrating (The Other 9/)11: The Poetics of Carlos Soto Román. Asymptote*. Recuperado de https://www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/

Yépez, H. (2013). Goldsmith y el imperio retro-conceptual. *Archivo hache*. Recuperado de https://archivohache.blogspot.com/2013/08/goldsmith-y-el-imperio-retro-conceptual.html

Yépez, H. (2015). Poetas gringos, Mongrels y México. *Milenio*. Recuperado de https://www.milenio.com/cultura/poetas-gringos-mongrels-y-mexico

Zelko, D. (2016). *Las preguntas completas de Osvaldo Lamborghini*. Ciudad de México: Gato Negro.

Tu canon personalizado: plataformas y literatura

Miguel Ángel Dobrich
Universidad de la República

Resumen

Las plataformas y sus sistemas de recomendación algorítmica están reconfigurando los modos en los que la ciudadanía accede a obras. Estos procesos están provocando cambios en el modo en que se edifica el canon literario y el rol que tienen los escritores, las editoriales y las bibliotecas.
PALABRAS CLAVE: plataformas - literatura - canon - personalización - algoritmos.

Your own personal canon: platforms and literature

Abstract

Platforms and their algorithmic recommendation systems are reshaping the ways in which citizens access literary works. These processes are causing changes in the way in which the literary canon is built and the role of writers, publishers and libraries.
KEYWORDS: platforms - literature - canon - personalization - algorithms.

> Hay muchas formas de definir lo digital y lo analógico. Lo digital está *online*, lo analógico está *offline*. Lo digital es nuevo, lo analógico viejo. Lo digital significa ceros y unos, lo analógico significa variación continua. Lo digital se refiere a lo discreto, lo analógico a lo integrado. Digital remite a los dígitos (los dedos de manos y pies), analógico a la proporción (proporciones y correspondencias).
>
> Alexander R. GALLOWAY (2014, p. XXVII)[1]

> Analógico es la abreviatura del mundo *offline* de los objetos materiales operando a través del contacto humano directo y no a través de la mediación del código binario.
>
> Vincent MOSCO (2017, p. 177)

En la industria editorial, el codex convive con la lectura en pantalla del *ebook* y el audiolibro. Amaranth Borsuk (2018) admite que, en esencia, un libro «es un método portátil de almacenamiento y distribución de datos» (p. 10).[2] Tal definición es ideal para la era dataísta que recorre la humanidad, en donde gran parte del consumo cultural se hace a través del uso de plataformas.

Los *ebooks*, como la mayoría de los audiolibros contemporáneos, son objetos digitales. En la actualidad, al estar *online*, el lector accede a un mercado de abundancia en el que las plataformas, por medio de recomendaciones algorítmicas, proveen una solución automatizada de escasez y personali-

1 Las traducciones de los epígrafes son de Miguel Ángel Dobrich.
2 Con la excepción de la cita de Micaela Mantegna, todas las citas fueron traducidas por Miguel Ángel Dobrich.

zación de un archivo o un catálogo siempre en movimiento y en construcción (justamente por ello es que *ebooks* y audiolibros son objetos *dataificados* y el lector pasa a ser un sujeto *dataificado* también). La *estabilidad analógica* es enrocada por procesos dinámicos de migración de contenido y actualizaciones de *software*. Todo esto se da en un contexto en el que el consumidor de libros y audiolibros digitales se ve forzado a ceder derechos:

> La relación jurídica con los objetos digitales es diferente de aquella que tenemos con los objetos analógicos (definidos como la antítesis de lo *smart*, aquellos que no tienen software ni capacidades de conectividad). Sorprendentemente no porque alguna ley así lo regule, sino por las decisiones del mercado y sus actores dominantes que imponen sus condiciones a través de un ecosistema de términos de servicio. Así, aun cuando en dichas plataformas la oferta sea para «comprar» un libro, un videojuego o una película, lo que obtenemos es una «licencia» de uso sometida a las reglas (cambiantes y a merced) de los titulares de la plataforma que han llevado a pregonar «el final de la propiedad» (Perzanowski & Schultz, 2016). A diferencia de los derechos que tenemos sobre un bien analógico que contiene derechos intelectuales (un libro, una remera estampada, una figura coleccionable, etc.) que en virtud del principio del agotamiento del derecho o de la «primera venta» nos habilitan a disponer sobre el bien sin injerencia de los titulares de derechos intelectuales, dicha facultad está generalmente vedada para los bienes digitales, usualmente de facto por disposiciones de los mismos términos de la licencia (Mantegna, 2021, p. 79).

Figura 1. *Kindle, smartphone, café*. Fotografía: Felipe Pelaquim

La digitalización masiva conlleva una promesa de mayor acceso y mejor preservación del pasado, y «también promete formas completamente nuevas de leer, ver y estructurar archivos, nuevas formas de valor y su extracción, y nuevas infraestructuras de control» (Bonde Thylstrup, 2019, p. 3). Las plataformas eliminan *gatekeepers*,[3] crean valor utilizando recursos que no poseen ni controlan y, como se verá en estas páginas, obtienen gran parte de su valor de las comunidades a las que sirven.

3 Individuo, grupo o sistema que tiene el poder de decidir si dejar pasar o bloquear la información.

En el marco digital, los repositorios «ya no son destinos finales, sino que se convierten en sitios a los que se accede con frecuencia» (Ernst, 2013, p. 99). Un archivo es un bien disponible, de fluir continuo. En Internet, y en las plataformas en particular, el archivo es parte de una economía de circulación, de permanentes actualizaciones. «El llamado ciberespacio no se trata principalmente de la memoria como registro cultural, sino más bien de una forma performativa de memoria como comunicación» (Ernst, 2013, p. 99). Con relación a esto, en *Digital Memory and the Archive* se sostiene:

> Con los archivos digitales, en principio, no hay más demoras entre la memoria y el presente, sino la opción técnica del feedback inmediato, convirtiendo todos los datos presentes en entradas de archivo y viceversa. La economía del tiempo se convierte en un cortocircuito. Los medios de transmisión y el almacenamiento se entrelazan cada vez más (Ernst, 2013, p. 98).

En este nuevo escenario entra en crisis el lugar de las editoriales, el valor de la obra de un autor, las librerías y las bibliotecas como espacio para acceder, descubrir y socializar el trabajo literario. Toda plataforma es un sitio de contención, distribución y administración de contenido y datos.

El lector que es leído

En *Living in Data*, Jer Thorp (2021) admite que la definición de *data* ha mutado socialmente de datos matemáticos a piezas de evidencia, conjuntos de bits y *bytes* electrónicos. Melissa Gregg y Dawn Nafus (2017) sostienen que los datos son información recopilada: «Comienzan con un hecho individual –un *datum*, el singular latino– y atraen más instancias para sentar las bases de una discusión» (p. 55); siempre tienen fecha, adquieren importancia a través de la asociación, su potencial es facilitar narrativas, pueden apuntar a referentes culturalmente estables, no son cuantitativos ni cualitativos y las tecnologías de medios capturan datos.

El acceso a obras literarias digitales requiere del uso de plataformas. Hagamos foco en los audiolibros. Quien escucha una obra desde el teléfono, utiliza Android o iOS[4] para acceder a la *app* de, por ejemplo, Audible[5] (en consecuencia, en ese camino se nutre con datos y datos inferidos[6] a dos plataformas); quien lo hace desde un parlante inteligente, como un Echo Dot, requiere del uso de Alexa[7] (voz + interfaz + plataforma); y quien lo hace en el auto puede usar un teléfono o un iPod y quizá requiera de un asistente como Siri[8] para utilizar comandos de voz y escuchar en la radio por medio del Bluetooth. En cada interacción, omisión o *play*, el lector es minado por las plataformas. Los datos que se extraen contribuyen a personalizar la experiencia. En el mejor de los escenarios, mejoran las sugerencias automatizadas al predecir conductas y, en paralelo, terminan condicionando las obras que integrarán el volátil catálogo de la plataforma de turno, como los futuros precios de adquisición de los derechos de distribución de obras representadas por casas editoriales.

La personalización, para Joseph Turow (2017):

> Es un término utilizado por los profesionales de los medios contemporáneos para denotar el proceso emergente en donde una organización de medios adapta el contenido que recibe un individuo en función de los atributos que la organización cree que sabe sobre el individuo (p. 135).

Esta está habilitada «por tecnologías, integradas en infraestructuras, valoradas por los entusiastas, es objeto de descontentos, codiciada por los especialistas en marketing y es fundamental para los debates contemporáneos sobre capitalismo» (Ricker Schulte, 2016, p. 242).

---

4 Es el sistema operativo móvil de la multinacional Apple Inc.

5 Plataforma de audiolibros de Amazon.

6 Según Sandra Wachter y Brent Mittelstadt (2019): «Los analytics de Big Data y la inteligencia artificial (IA) extraen inferencias y predicciones no intuitivas y no verificables sobre los comportamientos, las preferencias y la vida privada de las personas. Estas inferencias se basan en datos muy diversos y ricos en características de valor impredecible y crean nuevas oportunidades para la toma de decisiones discriminatorias, sesgadas e invasivas» (p. 1).

7 El asistente virtual de Amazon.

8 El asistente virtual de Apple.

Los datos de los usuarios no solo son la llave de acceso a los catálogos de las plataformas, sino que son el reflejo de lo que las plataformas infieren de ellos. Los datos importantes son los datos de las correlaciones. Según dice Marta Peirano[9] (2018) en Amenaza Roboto:

> Tu perfil no son los datos que tú dejas; tu perfil son las cosas que se pueden aprender de los datos que tú dejas, no solamente usando tus datos, sino usando tus datos y la estadística de los datos de las miles y millones de personas que están generando datos todos los días («¿Si un ciudadano quiere acceder?», párr. 2).

Allí radica la información valiosa, y esa información es inaccesible para los usuarios o cualquier entidad ajena a la plataforma.

En plataformas de *streaming* de video por suscripción (SVOD) como Netflix, los usuarios invierten siete minutos, en promedio, para decidir qué ver. Si tras eso no hay decisión, abandonan la plataforma. Según los datos que comparte *A Human's Guide to Machine Intelligence* (Hosanagar, 2019), el 80 % de quienes se quedan consumen las sugerencias automatizadas, las recomendaciones personalizadas que los algoritmos edifican a partir de los hábitos de consumo previo que fueron minados por Netflix. Ese mismo fenómeno pasa en YouTube, Spotify y Audible, o al comprar libros materiales y digitales en Amazon. De hecho, casi el 35 % de las ventas en Amazon se originan a partir de recomendaciones automatizadas, y cerca del 33 % de los clics globales van al resultado número uno en las búsquedas de Google.

Infraestructuras versus plataformas

> Si bien la década de 1980 fue la era dorada de los medios, y las redes dominaron las décadas de los 90 y los *noughties*,[10] ahora estamos en la era de las plataformas.
>
> Geert LOVINK (2019, p. 61)

> Lejos de ser meros dueños de información, estas empresasse están convirtiendo en propietarias de las infraestructuras de la sociedad. Por lo tanto, las tendencias monopólicas de estas plataformas deben tenerse en cuenta en cualquier análisis de sus efectos en la economía en general.
>
> Nick SRNICEK (2017, p. 89)

Por infraestructura compréndase: «Grandes sistemas amplificadores de fuerza que conectan a personas e instituciones en grandes escalas de espacio y tiempo» (Edwards, 2003, p. 221). Las infraestructuras son sistemas sociotécnicos «profundamente arraigados que son ampliamente accesibles, compartidos y duraderos. Estos sistemas están configurados socialmente y configuran la sociedad» (Edwards, 2021, p. 313).

Tanto la telefonía como la computación e Internet son infraestructuras que forman parte de la cotidianidad y, justamente por ello, en la rutina se vuelven tan irrelevantes como el paisaje o la propia calle por la que se circula para retornar a casa. Esos sistemas amplificadores sostienen la experiencia aparentemente etérea y fluida de todo lo que se consume *online*, y, como toda forma madura, quedan únicamente en evidencia cuando fallan.

Para acceder a la obra que le interesa, el usuariolector siempre deberá interactuar con plataformas, con infraestructuras secundarias. Es decir, con infraestructuras edificadas sobre grandes infraestructuras previas. Justamente por ello es que se habla de proyectos OTT (*over the top*).

En *Platform Revolution* se sostiene que una plataforma es un negocio basado en permitir la creación de interacciones de valor entre productores y consumidores externos. La plataforma proporciona «una infraestructura abierta y participativa para estas interacciones y establece las condiciones de gobernanza para ellas» y se agrega que «el propósito general de la plataforma es: consumar los matches entre los usuarios y facilitar el intercambio de bienes, servicios o moneda social, de este modo

9 Peirano es la autora de *El enemigo conoce el sistema* y *El pequeño libro rojo del activista en red*, el primer libro del mundo prologado por Edward Snowden.

10 Expresión inglesa que abarca los años 2000 a 2009.

permite la creación de valor para todos los participantes» (Parker, Van Alstyne y Choudary, 2016, p. 6). Por su parte, Marc Steinberg (2019) admite que, como palabra clave, *plataforma* puede abarcar muchas cosas:

> Desde hardware de computadoras o consola de juegos, hasta sistemas de software (como Windows o Java), que yo llamo plataformas de tecnología de productos; a sitios colectivos o de contribución de usuarios como YouTube y Niconico Video, a los que llamo plataformas de contenido; a, finalmente, un «lugar donde el dinero, las personas y los productos básicos se encuentran». Esta tercera definición representa lo que denomino (en una variación de la terminología de Negoro y Ajiro), plataformas transaccionales o de mediación (p. 95).

Paul N. Edwards (2021) dice que «las infraestructuras podrán ser lentas, pero no arden rápido» y, en contraste, afirma que «las plataformas son rápidas, pero inflamables» (p. 313). Las funciones sociales básicas dependen de grandes infraestructuras. El período que va desde el desarrollo hasta su construcción suele durar entre treinta y cien años. Edwards (2021) afirma que:

> El rango temporal se explica fácilmente por la combinación de una alta intensidad de capital; incertidumbre de los retornos sobre inversión en la fase de innovación; cuestiones legales y políticas, especialmente con respecto a los derechos de paso; y participación regulatoria del gobierno (p. 313).

Mientras se desarrolla, cada generación mantiene un paisaje infraestructural que lo precede. Justamente por ello, la estabilidad de una infraestructura primaria contrasta con la de una plataforma de *software*: estas últimas pueden desarrollarse en poco tiempo, llegar a cientos de millones de personas para finalmente extinguirse en la irrelevancia.

Según argumentan Thomas Poell y David B. Nieborg (2018), la plataformización es una transformación multifacética de sociedades globalizadas. Esta se define como una ecología que conecta plataformas, procesos algorítmicos, producción de datos masivos y prácticas culturales de los usuarios (Van Dijck, 2020). Gracias al uso de plataformas, tanto las obras como los lectores son trazables.

La experiencia de Netflix, Amazon, Spotify, Audible y YouTube está impulsada por una serie de algoritmos de Machine Learning: clasificación personalizada, generación de páginas, búsqueda, similitud y hasta de calificaciones (dedo para arriba, dedo para abajo, corazones). Estas plataformas buscan de manera constante mejorar la experiencia del usuario, tomar mejores decisiones en torno a la adquisición o producción de contenido, ofrecer el contenido adecuado al usuario específico, subir el tráfico de las obras y, a consecuencia de la sumatoria de lo descrito, fidelizar a sus clientes. En todos esos aspectos son esenciales los equipos de ingenieros y científicos de datos. Todas las mejoras de estas plataformas y sus respectivas aplicaciones pasan por rigurosos procesos de A/B testing y, en consecuencia, los usuarios son minados de múltiples maneras.

Los modelos de recomendación de las plataformas se basan en gran medida en los patrones de aprendizaje de los datos de lectura, reproducción o compra. Los sistemas de decisión automatizados pueden amplificar sesgos en una escala sin precedentes y el detalle fascinante es que pueden dar a esos sesgos la apariencia de objetividad científica. Téngase en cuenta el riesgo que late en la afirmación de Kartik Hosanagar (2019): «Aunque experimentamos un claro sentido de libre albedrío al tomar la decisión final con respecto a lo que vemos, leemos o compramos, el hecho es que el 99 por ciento de todas las alternativas posibles fueron excluidas» (p. 28).

Algoritmos, Machine Learning e inteligencia artificial

> La tierra fue la materia prima de la era agrícola. El hierro fue la materia prima de la era industrial. Los datos son la materia prima de la era de la información.
>
> Alec ROSS (2016, p. 157).

Para comprender cómo funcionan las plataformas y cómo estas afectan la experiencia de acceso a las obras literarias es necesario desfibrar el concepto de inteligencia artificial (IA). Pero se debe

ir de menor a mayor. En consecuencia, hay que comenzar por definir qué es un algoritmo y qué es el Machine Learning.

Según sostiene Tarleton Gillespie (2016), se suele afirmar que el término *algoritmo* se acuñó para honrar las contribuciones del matemático persa del siglo IX, Muhammad ibn Mūsā al- Khwārizmī, conocido por haber desarrollado los fundamentos técnicos de álgebra.

> Probablemente sea más exacto decir que se desarrolló a partir de o con la palabra *algorismo*, un término formal para el sistema numérico decimal hindú-árabe, que a veces era escrito como algoritmo, y que a su vez se dice que deriva de una bastardización francesa de una bastardización latina del nombre al-Khwārizmī, Algoritmi (Gillespie, 2016, p. 18).

No es posible hablar de inteligencia artificial o Machine Learning sin hablar de algoritmos. Esto se debe a que, como dicen Mimi Onuoha y Diana Nucera (2018), son los *building blocks* básicos de la IA, así como de los programas de computadora en general.

Desde una perspectiva técnica, un algoritmo es un conjunto de instrucciones sobre cómo una computadora debe lograr una tarea determinada. Los algoritmos son utilizados por muchas organizaciones para tomar decisiones y asignar recursos basados en grandes volúmenes de datos. Estos se suelen comparar con las recetas, ya que toman un conjunto específico de ingredientes y los transforman a través de una serie de pasos para arribar a un resultado predecible. Pero los algoritmos «no necesitan ser software: en el sentido más amplio, son procedimientos codificados para transformar datos de entrada en una salida deseada, basados en cálculos especificados» (Gillespie, 2014, p. 167). Según ha enfatizado en múltiples presentaciones Nicholas Diakopoulos,[11] en el campo cultural, los algoritmos calculan, priorizan, clasifican, asocian y filtran.

El aprendizaje automático o Machine Learning es «la técnica dentro de la Inteligencia Artificial que permite que las máquinas aprendan automáticamente. Aprender, en este caso, significa identificar patrones complejos entre un enorme volumen de datos, lo más parecido posible a como lo haría una persona» (Arralde, 2018). En términos generales, en la IA, las personas establecen los términos del algoritmo que utilizará una computadora, mientras que en el aprendizaje automático las computadoras construyen los algoritmos por sí mismas.

La inteligencia artificial poco tiene que ver con las figuras amenazantes del cine de ciencia ficción. En su forma más básica, es definido como un sistema que toma decisiones *autónomas*. El término representa un conjunto de disciplinas de *software*, lógica, informática y filosofía; estas buscan que las computadoras realicen funciones antes exclusivamente humanas, como percibir el significado en el lenguaje escrito o hablado, aprender, reconocer expresiones faciales y objetos. Algunos teóricos la piensan como una infraestructura invisible o la ubican en la tercera era de la computación.

Sarah T. Roberts (2021) colisiona con el discurso dominante y afirma que las herramientas y los procesos que se consideran «computacionales, automatizados y mecanizados son, en realidad, el producto de la intervención humana, de su accionar, y de su toma de decisiones» (p. 51). En esa línea, Kate Crawford (2021) sostiene que la IA no es ni artificial ni inteligente:

> Los sistemas de inteligencia artificial no son autónomos, racionales o capaces de discernir nada sin un entrenamiento extenso e intensivo en computación con grandes conjuntos de datos o reglas y recompensas predefinidas. De hecho, la inteligencia artificial tal como la conocemos depende por completo de un conjunto mucho más amplio de estructuras políticas y sociales. Y debido al capital requerido para construir IA a escala y las formas de ver que optimiza, los sistemas de IA están diseñados en última instancia para servir a los intereses dominantes existentes. En este sentido, la inteligencia artificial es un registro de poder (p. 8).

Crawford define a la inteligencia artificial como industria extractiva que «depende de la explotación de recursos energéticos y minerales del planeta, mano de obra barata y datos a gran escala» (2021, p. 15). Este marco será esencial para comprender cómo funcionan las plataformas que distri-

11 Director del Computational Journalism Lab, docente de la escuela de la Facultad de Comunicación de Northwestern University y autor de *Automating the News: How algorithms are rewriting the media,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2019.

buyen libros y audiolibros, y para ubicar al lector como usuario que es *leído* en el proceso de consumo de obras literarias.

Kai-Fu Lee (2018)[12] ubica cuatro olas de desarrollo de la inteligencia artificial:

I. El *Internet AI:* el universo de las *recommendation engines* de YouTube**,** Audible y Netflix, de las sugerencias de Amazon, de las publicidades a medida de Google o del *match* amoroso de *apps* como Tinder.

II. El *Business AI:* Con esto se refiere al mundo de las correlaciones (a las que jamás podría llegar por sí solo un humano) que nacen del análisis de grandes volúmenes de datos, es decir, del uso de *big data* y *deep learning*. Esto repercute en el sector de la tecnología financiera, en el sistema de aprobación de créditos, en el uso de la inteligencia artificial para el *bien social*, en el sistema judicial y en la automatización de los diagnósticos médicos.

Ambas olas están en pleno funcionamiento y van reconfigurando el mundo digital y financiero de maneras que casi ni se registran por la ciudadanía.

Las otras dos olas son: la *Perception* y la *Autonomous AI*.

III. Como indica el concepto, en la tercera ola de desarrollo la tecnología se acerca a la percepción con la biometría, la identificación de objetos y patrones de sonido. Se comienza a *ver, escuchar* y *decodificar*, y reconocer el entorno. Con el desarrollo de la *Perception AI* se comienza a desdibujar la línea que separa al mundo *online* del *offline*. Se quitará fricción de los procesos y se profundizará en la personalización (OMO: *onlinemergeoffline*).

IV. El *Autonomous AI* se da en el terreno del transporte, el mercado de los drones y los robots inteligentes autónomos.

Quien usa Amazon y Kindle para comprar y leer un *ebook* convive con las dos primeras olas de desarrollo de la inteligencia artificial. Por su parte, en el siglo XXI los audiolibros combinan las primeras tres olas de desarrollo de la IA.

Interfaces

> Saltando de mediados de la década del 90 hacia el presente-futuro, no solo el software oculta el hardware, sino que la interfaz oculta el software.
>
> Lori EMERSON (2014, p. 2)

Galloway (2012) sostiene que las interfaces no son nada más que objetos o puntos limítrofes. Desde su perspectiva, son «zonas autónomas de actividad. Las interfaces no son cosas, sino más bien procesos que provocan un resultado de cualquier tipo», y agrega que «las interfaces mismas son efectos, en el sentido de que provocan transformaciones en estados materiales. Pero al mismo tiempo, las interfaces son ellas mismas los efectos de otras cosas, y así narran la historia de fuerzas más grandes que las engendran» (p. XVII).

En informática, las interfaces vinculan al *software* y el *hardware* entre sí y a sus usuarios humanos u otras fuentes de datos. Florian Cramer y Matthew Fuller (2008) desarrollan una tipología de interfaces:

> 1. hardware que conecta a los usuarios con el hardware; típicamente dispositivos de entrada / salida como teclados o sensores, y dispositivos de retroalimentación como pantallas o altavoces;
> 2. hardware que conecta hardware con hardware; como la interconexión de redes puntos y sistemas de bus;
> 3. software, o lógica incorporada en el hardware, que conecta el hardware al software; el conjunto de instrucciones de un procesador o controladores de dispositivo, por ejemplo;
> 4. especificaciones y protocolos que determinan las relaciones entre software y software, es decir, interfaces de programación de aplicaciones (API);

12 Es CEO del fondo de capital de riesgo Sinovation Ventures. Fue director y fundador de Microsoft Research Asia y el presidente de Google China; es considerado uno de los mayores expertos en China en inteligencia artificial. En 2018 editó *AI Superpowers: China, Silicon Valley and the New World Order*.

> 5. identificadores simbólicos que, junto con (a), hacen que el software sea accesible para usuarios; es decir, «interfaces de usuario», que a menudo se confunden en los estudios de medios con «interfaz» como un todo (p. 149).

Según Lori Emerson (2014), las interfaces «comparten un objetivo común subyacente a sus diseños: borrar la interfaz por completo y, por lo tanto, también borran nuestra capacidad de leer, y mucho menos de escribir, la interfaz, convirtiéndonos definitivamente en consumidores en lugar de productores de contenido» (p. 2). Sin importar si se suscribe a esa perspectiva o no, la interfaz o las interfaces de las plataformas o *apps* que se utilizan son clave para descubrir, descargar, jerarquizar, darle *play* o comprar obras y hacen a la propia experiencia de lectura y escucha.

El canon algorítmico

Los *ebooks* y los audiolibros contemporáneos son objetos digitales. Por ello compréndase: «Nuevas formas de objetos industriales» (Hui, 2016, p. 49). No hay un referente material inmediato de un audiolibro ni de un libro digital; no es posible organizarlos en un mueble, por ejemplo. Si a cualquiera le preguntan: «¿dónde está el audiolibro o el *ebook* que estás leyendo?», no puede indicar a una cinta o dar instrucciones que lleven a ubicar una obra encuadernada. Aunque parezca, los audiolibros digitales no están en el celular, ni en el iPod o la tableta: están en la nube y, por lo tanto, residen en *data centers*. En consecuencia, el lector jamás tiene la obra en sus manos: diferentes interfaces e infraestructuras median entre el consumidor y el audiolibro o el *ebook*.

Como objetos digitales, estos medios no ocupan espacio físico en la vida diaria del lector: se componen de código,[13] bits, data[14] y metadata; su materialidad está deslocalizada en múltiples puntos geográficos. Quien quiera acceder a un *ebook* o un audiolibro deberá tener conexión a Internet, contar con tecnología *smart* y, como se ha dicho en varias ocasiones en este trabajo, interactuar con una plataforma.

Las recomendaciones algorítmicas proveen una solución de escasez necesaria –y muchas veces positiva– ante el volumen de información con el que se convive, pero pueden tener efectos no deseados. Hosanagar (2019) compara a los algoritmos con los medicamentos, ya que pueden provocar beneficios imprevistos, resultados perversos[15] e inconvenientes inesperados.

A consecuencia de su diseño, el canon algorítmico es más frágil: se actualiza más rápido. Las obras que lo componen son las más leídas, vistas, escuchadas, compradas, descargadas. Las plataformas requieren de grandes hitos y volumen de catálogo para sumar suscriptores y controlar el *churn*, el índice de deserción. El sesgo a favor de la popularidad, con seguridad empeora aún más las posibilidades de desarrollo literario de los mercados sin masa crítica.[16]

Con la plataformización de la cultura y la falta de desarrollo de infraestructura de la región se está ante el riesgo de que un gran número de editoriales se conviertan en meros proveedores de IP, de propiedad intelectual, para una *app* o una web. En ese escenario, se banalizará el rol de las editoriales, se verán dañados los ingresos de las escritoras y los escritores, y se priorizará el desarrollo de obras que tengan elementos que cumplan con las métricas de éxito de las plataformas.

¿Qué pasa si las mismas plataformas literarias comienzan a producir en volumen obras para distribuir de manera exclusiva? Cosa que ha hecho con éxito, en el campo audiovisual, Netflix y, en el del audio, Spotify con sus *Originals*. ¿Qué garantiza que las plataformas no prioricen la recomendación de su catálogo sobre las obras de otros sellos, de sus antiguos aliados? Producir contenido *in-*

13 Como dice Galloway (2004): «El código es un conjunto de procedimientos, acciones y prácticas, diseñados de formas particulares para lograr fines particulares en contextos particulares. Código = praxis» (p. 21).

14 «Debemos reconocer que desde 1946, la palabra *datos* ha tenido un significado adicional: "Información transmisible y almacenable"» (Hui, 2016, p. 2).

15 «Situaciones en las que una intervención empeora precisamente el resultado que se suponía que debía mejorar» (Hosanagar, 2019, p. 46).

16 En general, se interactúa con dos tipos de algoritmos de recomendación: *content-based recommendations* (sistemas que cuentan con información detallada sobre las características de un producto que luego buscan otros productos con cualidades similares), y *collaborative filtering* –los típicos: «como esta obra le gustó a X entonces quizá te guste Y» o «las personas que compraron este producto, se vieron interesadas por este otro»–. Los algoritmos de *collaborative filtering* tienen un sesgo que apunta más hacia lo masivo.

house permite que estos ecosistemas digitales controlen los derechos de sus libros sin que importen los mercados, sin barreras geográficas y sin tener que renegociar con editoriales y autores.

Por último, si a partir de mis hábitos de consumo, es decir, a partir de datos del pasado, me recomiendan qué leer y, en paralelo, la plataforma toma decisiones sobre qué obras adquirir para aumentar su oferta de contenido, la ciudadanía queda ante una práctica y un espacio que atenta contra la novedad. En tal escenario, el canon que empieza a tomar forma, *mi canon personalizado*, perpetuará una literatura de lo mismo. Justamente por ello es que toda plataforma debe resolver el dilema de la exploraciónexplotación. En pocas palabras, tienen que regular su cuota de aleatoriedad. Cabe preguntarse si las sociedades latinoamericanas deberían tener *input*, desde el desarrollo de políticas, en esas decisiones. Es importante tener presente que son seres humanos quienes clasifican qué datos deben recopilarse para su uso en sistemas automatizados de decisión; son también personas quienes limpian los datos, determinan los objetivos y usos de los sistemas, deciden cómo capacitar y evaluar el desempeño de esos sistemas y, en última instancia, actúan sobre las decisiones y evaluaciones realizadas por los sistemas.

Las respuestas a estas complejidades superan los aspectos técnicos, requieren de gobernanza, regulación algorítmica y de comenzar a diseñar mejores espacios digitales que sean concebidos como espacios comunes y no como jardines amurallados. Si no sirven las lógicas de las plataformas actuales y el modelo de consumo que promueven, es posible desarrollar alternativas. ¿Qué tal si se comienza por bajarle puntos a la noción de la personalización para crear plataformas que programen pensando más en las comunidades a las que sirven?

Figura 2. Biblioteca pública de Stuttgart, Alemania. Fotografía: Gabriel Sollmann

Referencias bibliográficas

Arralde, N. (8 de abril de 2018). *Dame tu palabra - La Inteligencia Artificial al servicio de la explotación de texto*. Amenaza Roboto. Recuperado de https://www.amenazaroboto.com/mineriatxt

Bonde Thylstrup, N. (2019). *The Politics of Mass Digitization*. Cambridge, MA: MIT Press.

Borsuk, A. (2018). *The Book*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cramer, F. y Fuller, M. (2008). Interface. En M. Fuller (Coord.), *Software Studies: A Lexicon*. Cambridge, MA: MIT Press.

Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven, CT: Yale University Press.

Edwards, P. N. (2003). Infrastructure and modernity: Force, time, and social organization in the history of sociotechnical systems. En T. J. Misa, P. Brey y A. Feenberg (Coords.), *Modernity and Technology* (pp. 185-226). Cambridge, MA: MIT Press.

Edwards, P. N. (2021). Platforms Are Infrastructures on Fire. En T. S. Mullaney, B. Peters, M. Hicks y K. Philip (Coords.), *Your Computer Is on Fire* (pp. 313-336). Cambridge, MA: MIT Press.

Emerson, L. (2014). *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Ernst, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Galloway, A. R (2004). *Protocol: How Control Exists After Decentralization*. Cambridge, MA: MIT Press.

Galloway, A. R. (2012). *The Interface Effect*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.

Galloway, A. R. (2014). *Laruelle: Against the Digital*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Gillespie, T. (2014). The Relevance of Algorithms. En T. Gillespie, P. Boczkowski y K. A. Foot (Coords.), *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society* (pp. 167-193). Cambridge, MA: MIT Press.

Gillespie, T. (2016). Algorithm. En B. Peters (Coord.), *Digital Keywords: A Vocabulary of Information Society and Culture* (pp. 18-30). New Jersey, NJ: Princeton University Press.

Gregg, M. y Nafus, D. (2017). Data. En L. Ouellette y J. Gray (Coords.), *Keywords for Media Studies* (pp. 55-58). Nueva York, NY: New York University Press.

Hosanagar, K. (2019). *A Human's Guide to Machine Intelligence: How Algorithms Are Shaping Our Lives and How We Can Stay in Control*. Nueva York, NY: Penguin Random House.

Hui, Y. (2016). *On the Existence of Digital Objects*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Lee, K.-F. (2018). *AI Superpowers: China, Silicon Valley and The New World Order*. Boston, MA: Houghton Mifflin Harcourt.

Lovink, G. (2019). *Sad By Design*. Londres: Pluto Press.

Mantegna, M. (2021). Please share and subscribe! Streaming de videojuegos como caso de un «espacio negativo de la propiedad intelectual». *Consideraciones sobre el derecho de autor en el entorno de Internet de América Latina*, Vol. Especial, 7491. Recuperado de https:/cetys.lat/wp-content/uploads/2021/04/UDESA_Volumen-Especial.pdf

Mosco, V. (2017). *Becoming Digital: Toward a Post-Internet Society*. Bingley: Emerald Publishing.

Onuoha, M., y Nucera, D. (2018). *A People's Guide to Artificial Intelligence*. Detroit, MI: Allied Media Projects.

Parker, G. G., Van Alstyne, M. W., y Choudary, S. P. (2016). *Platform Revolution*. Nueva York, NY: W. W. Norton & Company.

Peirano, M. (2015). *El pequeño libro rojo del activista en la red*. Barcelona: El diario.es Libros.

Peirano, M. (7 de mayo de 2018). *El lado B de las redes: seguridad y privacidad en Internet / Entrevistada por Natalia Arralde*. Amenaza Roboto. Recuperado de https://amenazaroboto.com/martapeirano

Peirano, M. (2019). *El enemigo conoce el sistema*. Barcelona: Debate.

Poell, T., y Nieborg, D. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society, 20*(11), 42754292. DOI: 10.1177/1461444818769694

Ricker Schulte, S. (2016). Personalization. En B. Peters (Coord.). *Digital Keywords: A Vocabulary of Information Society and Culture* (pp. 242-255). New Jersey, NJ: Princeton University Press.

Roberts, S. T. (2021). Platforms Are Infrastructures on Fire. En T. S. Mullaney, B. Peters, M. Hicks y K. Philip (Coords.), *Your Computer Is on Fire* (pp. 51-70). Cambridge, MA: MIT Press.

Ross, A. (2016). *The Industries of the Future*. Nueva York, NY: Simon & Schuster.

Steinberg, M. (2019). *The Platform Economy*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
Srnicek, N. (2017). *Platform Capitalism*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.
Thorp, J. (2021). *Living in Data*. Nueva York, NY: Farrar, Straus & Giroux.
Turow, J. (2017). Personalization. En L. Ouellette y J. Gray (Coords.), *Keywords for Media Studies* (pp. 135-137), Nueva York, NY: New York University Press.
Van Dijck, J. (2020). Seeing the forest for the trees: Visualizing platformization and its governance. *New Media & Society*, 119. DOI: 10.1177/1461444820940293
Wachter, S. y Mittelstadt, B. (2019). A Right to reasonable inferences: re-thinking data protection law in the age of Big Data and AI. *Columbia Business Law Review*, 2, 1130. DOI: 10.7916/cblr.v2019i2.3424

Habla el huérfano

Diego Recoba

Más allá de disidencias puntuales o proyectos excepcionales, la hegemonía en Uruguay cuenta con la aprobación y fidelidad incluso de quienes intentan derrumbarla. Han sido pocos los intentos de escapar a los preceptos estéticos, ideológicos y políticos de ese poder hegemónico y, a lo largo de los tiempos, los distintos cánones que ha creado han contado con una inusitada adhesión. Es común ver que las expresiones emergentes continúan y cuestionan poco y nada cierta tradición canónica y que hasta quienes la enfrentan, desde las distintas disidencias, no pueden romper con ella de modo radical. En Uruguay la lucha entre la hegemonía y las disidencias, entre el centro y la periferia, entre la tradición y la emergencia, entre el canon y los anticanónicos, ha tenido los bordes tan suavizados que muchas veces no es siquiera enfrentamiento, sino convivencia pacífica. Y sabido es que, en un estado de convivencia pacífica y anulación de las tensiones, quien predomina es el más fuerte, en este caso, la hegemonía.

Por este motivo, es curioso y saludable el libro de Hugo Achugar *Habla el huérfano* (2019), pues se trata de un intento de desmontar y exponer el mecanismo de poder de la hegemonía y el canon desde el propio núcleo; ya que, si bien Achugar se ha caracterizado por tener discursos que se han apartado del centro hegemónico, su periplo vital lo ha llevado a formar parte del propio centro de poder, académico, estético y político. Así que este gesto puede leerse como una bomba desde dentro, un disidente que cuenta los secretos, alguien que rompe con la *omertà* del poder.

Ya en trabajos anteriores como *La balsa de la medusa* (1992), *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia* (1994) o *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (2004), entre otros, Achugar ha trazado un recorrido que va y viene por todas partes del campo cultural. Su punto de vista puede estar ubicado tanto desde el centro del centro como desde la periferia más lejana. El movimiento permanente evita que el pensamiento y la reflexión se estanquen en un tipo de discurso, que se fosilicen en un lugar y, a la vez, impide las romantizaciones e idealizaciones: ni el centro es un demonio ni las disidencias son discursos heroicos e incuestionables. Exponiendo la subalternidad, las polémicas en torno a la voz del otro, a las relaciones de poder que actúan permanentemente en cada acción dentro del campo, y evidenciando que todo discurso es político y está dicho desde un lugar determinado por uno y por el propio campo, la obra de Achugar ha planteado siempre la incomodidad ante los relatos, una piedra en el zapato, pequeña, que no te impide caminar, pero que siempre recuerda que no todo es tan perfecto y que siempre hay una tensión que exige ser revisada.

En *Habla el huérfano* el autor va más allá, y eso lo vuelve un artefacto extraño, pero sumamente potente. En este libro, el centro del problema es el propio narrador y lo que se desmonta es su propia existencia, entendiéndola no solo como las peripecias de su vida, sino principalmente como la suma de las relaciones, y decisiones, con relación al poder, a la historia, al contexto, a su entorno más cer-

cano y a su lugar en el campo. Como si a partir del desarme de la pieza mínima del sistema se pudiera estudiar el todo. Algo similar a la forma en que se trabaja en la astronomía o la física cuántica, donde se analiza lo mínimo, lo pequeño, para llegar a la comprensión del todo; esa especie de gran sinécdoque difícil de apresar termina transformando el libro en un discurso complejo, tan novedoso como integrado a una tradición.

De ese modo, las relaciones de poder, su ubicación en el campo y cómo esta va cambiando de acuerdo a esas relaciones, los mecanismos de legitimación y canonización, el prestigio, su lugar de poder como hombre blanco heterosexual letrado montevideano y las tensiones y fracturas generadas de todo esto se encuadran dentro de lo que a primera vista se podría considerar como un discurso autobiográfico o de las mal llamadas escrituras del yo (como si todas las escrituras no fueran del yo, como si el autor no estuviera siempre presente, como si el material usado no fuera siempre parte de su yo). Pero al ir siempre desde lo particular a lo general, de lo íntimo a lo colectivo, de lo público a lo privado, Achugar logra un híbrido de gran poder, un ensayo teórico con el *yo* como punto de partida y génesis de todas las líneas de reflexión y pensamiento.

Todo este juego de tensiones que se desarrolla dentro del propio narrador –en relación con sus *alter ego*, y en su convivencia con el entorno– genera impacto en el afuera; como en un acto expresionista, el interior y sus dinámicas se terminan trasladando a un afuera. Ansiedad, zona de confort, muertes, inseguridad, síndrome del impostor, rabia, depresión, desidia son estados que en un momento son tan subjetivos como parte de la realidad y del propio campo cultural. En esa repercusión de lo íntimo en lo general, también la escritura, inevitablemente, se va a ver contaminada. Así es que surge, casi como una consecuencia inexorable, la propia forma del relato, el fragmento.

Ante el repaso de todas las dimensiones del narrador como ser con historia e integrado a un devenir, lo que surge permanentemente es la sensación de fractura, de incompletud. Como si, mirados de cerca, todos los lazos estuvieran rotos, quebrados, desgastados. Como si, en el fondo, el tejido social, y el propio tejido del campo cultural, estuviera partido. Luego, profundizando en esa noción de fractura y de que en definitiva el ser humano es siempre un fragmento, el concepto se traslada hacia lo general. La familia es un fragmento, las muertes son la pieza que falta en un puzle que nunca estará completo, el país es un fragmento, la nación lo es, la identidad, la historia se ha construido a partir de esas ausencias o roturas. Es allí entonces donde aparece la figura de huérfano, el carente de, la ausencia de, la imposibilidad de la totalidad.

Quizás, más allá de lo importante del gesto de desentrañar el mecanismo de la hegemonía y el poder, sea esa imposibilidad y su explicitación lo más anticanónico del libro de Achugar. Ante el potente discurso hegemónico de la totalidad, la estética lineal, el imperio de la razón, la lógica, la causalidad, el progreso positivista, los esquemas piramidales de jerarquía vertical, la homogeneización de los discursos y su comprensión unívoca, Achugar plantea la total imposibilidad de ese proyecto, afirmando que ante la pérdida del aura de la obra de arte, ante la forma en que la vida perdió su valor –en una sociedad capitalista que genera islas y rompe lo colectivo, en un mercado literario, académico y cultural que ya fue tomado por el mercado con sus lógicas mercantilistas– lo único que queda es esbozar discursos fragmentados, incorrectos, imperfectos, confusos, con más dudas que certezas, con menos poder y más fragilidad. «La inseguridad como forma discursiva propia de un pensamiento que busca lo que no ha conseguido descubrir. La inseguridad como el discurso de la honestidad intelectual y no como sinónimo de impericia» (Achugar, 2019, p. 26), dice casi al comienzo del libro. Empezar de nuevo, a partir de uno mismo, para cambiar todo, como un simple acontecimiento en el cosmos que puede cambiar todo el universo.

Hugo Achugar. *Habla el huérfano.* (2019). Montevideo: Estuario Editora. 165 páginas.

La oscuridad de las luciérnagas

Sandra Escames

Nadie está muerto mucho tiempo (2019) es la primera novela de Sebastián Miguez Conde (Montevideo, 1979). El autor ya había publicado una colección de diez cuentos titulada *La raíz de la furia* (2016) preparando al lector para el ingreso en el universo de personajes y situaciones sombrías, dolorosas, shockeantes, que oscilan en un vaivén constante entre el arrebato y la ternura. Se ha estrenado también como dramaturgo en la obra *La loca de los jueves* (2019), inspirada en un personaje que aparece fugazmente en el texto aquí reseñado.

La búsqueda desesperada y rabiosa del amigo de la infancia y la adolescencia es, en este caso, el motor narrativo; la decisión de ir hacia la Ciudad de la Furia, a una Buenos Aires que se parece a las mujeres queridas y esperadas por Adrián: la sensual y exuberante, la hechicera que enamora y envenena para siempre.

Como en un relato policial, la historia de la investigación es contada desde el inicio. Mateo, el narrador, se lanza en una pesquisa que no es únicamente la del amigo desaparecido de forma inexplicable, sino también, y sobre todo, la de un secreto doloroso del pasado. El viaje hacia adelante se vuelve entonces un recorrido hacia adentro y hacia atrás, y a través de los «cuadernos de escribir la vida» de Adrián saldrá a la luz un recuerdo que debió quedar sepultado y que el lector irá descubriendo de a poco: ¿qué ocurrió aquella noche en el cuarto del quilombo de Minas? La búsqueda del *dónde* será necesariamente la pregunta por el *quién*. La ruta Montevideo, Colonia, Buenos Aires (y Minas, en los recuerdos) conduce a la revelación de la identidad, inesperada y cruel, del amigo buscado.

Entre lo que le cuenta Alejandra de los Ángeles, la exnovia de su amigo, y lo que él lee, va «completando los espacios en blanco, las ambigüedades» (p. 75). No sin escalofrío, es la escritura la que pauta el recorrido: los apuntes de Adrián –el personaje con mayor presencia y ausencia en la historia– le brindan pistas al detective-lector que es Mateo; este sabe muy bien que en esos cuadernos no solo se reencontrará con su amigo, sino también consigo mismo. La segunda búsqueda palpita, subterránea, en las páginas de la novela, anunciada por un *leitmotiv:* las luciérnagas, con su «luminosidad imposible» (p. 17). No en vano la primera versión de esta novela se titulaba *Los fantasmas de La Cerrazón*; los fantasmas literales que hablan con la madre de Adrián y, sobre todo, los de un recuerdo que obstinadamente se defiende de quedar al descubierto.

El universo de las criaturas de Miguez Conde está conformado por los rotos, por la gente que sufre la pobreza y la marginación: putas, travestis, gays, strippers, actores y actrices porno, cuidacoches, locos. Mateo, con casi cuarenta años, si bien tuvo la oportunidad de crecer en una familia «bien» y tiene el título de contador, también se ha convertido en un ser arruinado por el «hongo», el impulso suicida que lo obliga a cortarse para drenar la desesperación y «aguantar la fiereza del monstruo» (p. 13). Como el otro monstruo del cuento «Humo» o el huésped-parásito de «El pasajero

perverso» –ambos de *La raíz de la furia*–, habita en él «la herida palpitando, la rabia sorda», las ganas de matarse (p. 17).

Este tipo de literatura ha sido adjetivada como *sucia* y *oscura*, en asociación con el llamado *realismo sucio,* movimiento literario que surge en Estados Unidos y se desarrolla en la década de los setenta y ochenta, en el que la estética de la violencia, el lenguaje sexual explícito y la presentación de personajes marginales constituyen sus marcas de estilo más evidentes. Si consideramos a algunos autores latinoamericanos contemporáneos que han tenido cierta cercanía con esta tendencia, es posible observar algunas afinidades temáticas y de atmósfera entre la narrativa de Miguez Conde y las del cubano Pedro Juan Gutiérrez y el argentino Pablo Ramos, por ejemplo; ambos, sin embargo, con pretensiones de huir de aquella denominación que creen no es más que una etiqueta comercial. De todos modos, si atendemos el tratamiento del lenguaje del autor de *Nadie está muerto mucho tiempo,* encontraremos una gran distancia con las características estilísticas propias del realismo sucio, que, como derivación del minimalismo, ha tendido a la sobriedad, precisión y parquedad extrema en el uso del léxico, especialmente a una adjetivación reducida. En este caso, lo abyecto y lo miserable se transmiten en una prosa, unas veces poética, otras, generosa en descripciones y adjetivación, en un clima que mixtura lo infame con la ternura y la magia (o casi): la madre de Adrián, que está loca y no tanto, la baraja de adivinar, el diálogo con los muertos.

Con ecos macondianos y situaciones a veces grotescas, desfilan por estas páginas personajes secundarios que merecerían el protagonismo en cualquier novela y que se exhiben tan pintorescos como sus nombres: Aquiles, el stripper que le enseñó a bailar a Adrián; Sombra, la que cantaba con una dulce voz, hija de un diplomático inglés y una maestra peruana, que termina en la calle consumida en «el orgasmo feroz de la heroína» (p. 35); Leche, «una negra retinta de dientes salteados y voz de vino lija que alquilaba piezas por mes» (p. 77); Plinio/Piedad, la travesti tan compasiva como su nombre, a quien Adrián conocía del antiguo barrio; Yeray, otra travesti que se prostituye en un cine porno, tiene en su apartamento un maniquí con tetas de arena o de arroz al que presenta como su padre.

Muchos más personajes pueblan el espacio de esta novela fuertemente indicial, según categoría de Roland Barthes, en la que el lector atento deberá ir recogiendo las pistas sembradas a través de los capítulos, algunos fechados, a modo de diario de viaje. De arquitectura sólida, con saltos en el tiempo que abren y cierran la trama de forma equilibrada, esta historia feroz, contada con ritmo intenso, ofrece un desenlace que invita a una relectura total o parcial, o por lo menos a reconsiderar algunos fragmentos y hasta el mismo título, que, si bien se justifica dentro del texto más de una vez, alcanza en el desenlace el valor de una revelación.

Hay un futuro incierto y un pasado que se ha ido rearmando mediante el desciframiento de esos cuadernos. El tiempo es el gran protagonista. Porque desde el principio Mateo esquiva a la memoria: «Me agarro con dos dedos el caballete de la nariz y arrugo el rostro haciendo fuerza por sacudir el recuerdo, la pieza, la mina, los gritos, la luciérnaga» (p. 26). Y casi al final, como un clímax, como una epifanía, la oscuridad brilla en esa luz que no se quiere, que no se puede ver: «Caí de espaldas contra la pared aplastando la luciérnaga» (p. 203).

Sebastián Miguez Conde. *Nadie está muerto mucho tiempo*. (2019). Montevideo: Criatura Editora. 206 páginas.