

## **DIRECCIÓN**

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

## **COMITÉ EJECUTIVO**

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-1875-7039>

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-1758-6071>

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-3286-7392>

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-2414-479X>

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

## **COMITÉ EDITORIAL**

Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires, Argentina Ramón

Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-9056-9457>

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-1066-9333>

Fernando Degiovanni. City University of New York, Estados Unidos

<https://orcid.org/0000-0003-2121-924X>

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, Estados Unidos Beatriz

González Stephan. Rice University, Estados Unidos María Elena Legaz.

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina Danuta Teresa Mozejko.

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina <https://orcid.org/0000-0003-1048-243X>

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-9454-2008>

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Julio Ramos. University of California, Estados Unidos

<https://orcid.org/0000-0002-7063-9833>

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, España

<https://orcid.org/0000-0002-1972-6579>

Laura Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata. CONICET, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-1417-3004>

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, Estados Unidos

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

## **SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN**

Milagros Ferreyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Agustina Giuggia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Constanza Lucía Tanner. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Facundo Gabriel Casas Caro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **RESPONSABLE DE RESEÑAS**

Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

## **CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS**

María Paula Álvarez de Miguel. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **PRODUCCIÓN TÉCNICA EDITORIAL**

### **Gestora y editora técnica OJS:**

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-0239-1247>

### **Editora técnica:**

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **DIFUSIÓN**

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **DISEÑO DE TAPA Y ENCABEZADO**

Manuel Coll. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **ENCARGADAS DE DOSSIER EN RECIAL N° 21**

María de los Ángeles Montes. Universidad Nacional de Córdoba/ Conicet, Argentina

Silvina G. Argüello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **REVISORES DEL DOSSIER**

### **Géneros y sexualidades en las músicas populares**

Andrea Pajón. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
Pablo Alabarces. Universidad de Buenos Aires/ Conicet  
Paula Mesa. Universidad Nacional de La Plata, Argentina  
Fabiola Orquera. INVELEC, Universidad Nacional de Tucumán / Conicet, Argentina Lorena Valdebenito. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile  
Juliana Guerrero. Universidad de Buenos Aires/ Conicet Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina Hernán Morel. Universidad de Buenos Aires/ Conicet, Argentina  
Melissa Vargas Franco. Facultad de Arte, Universidad Distrital, Bogotá, Colombia Matías de Stefano Barbero. Instituto de Investigación Gino Germani/ Conicet, Buenos Aires

## **REVISORES DE ARTÍCULOS DE TEMA LIBRE**

Alfredo Laverde Ospina. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia  
Claudio Maíz. Universidad Nacional de Cuyo/Conicet, Mendoza, Argentina  
Carlos Surghi. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
María Estrella. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina  
Susana Cella. Universidad de Buenos Aires, Argentina Facundo Gómez. Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Mariola Pietrak. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polonia Mónica Elsa Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata  
Santiago Venturini. Conicet / Universidad Nacional del Litoral  
María Amelia Arancet Ruda. Universidad Católica/Conicet, Argentina  
Luis Emilio Abraham. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
Juan Antonio Ennis. Universidad Nacional de Mar del Plata /Conicet, Argentina  
Diego Bentivegna Universidad Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires /Conicet  
Laura Demaríá University of Maryland, Estados Unidos  
Cecilia Beatriz Rodas. Universidad Nacional de San Juan, Argentina  
Alejandra Mailhe: Universidad Nacional de Mar del Plata /Conicet  
Sergio Cueto. Universidad Nacional de Rosario, Argentina  
Elena Pedicone de Parellada. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina  
Carina Zubillaga. Universidad de Buenos Aires/Conicet Ewa Kobylecka-Piwonska. Universidad de Lodz, Polonia  
Silvia Rossana Nofal. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina  
Edgardo Horacio Berg. Universidad Nacional de Mar del Plata  
Adriana Minardi. Universidad de Buenos Aires/ Conicet, Argentina  
Silvana Mandolessi. Universidad Ku Leuven, Lovaina, Bélgica  
Mauricio Tossi. Universidad de Buenos Aires/Conicet, Argentina Inés Ferrero Cándenas. Universidad de Guanajuato, México  
Diego E. Niemetz. Universidad Nacional de Cuyo/Conicet, Argentina  
Pablo López Carballo. Universidad Complutense de Madrid, España  
Silvia Barei. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina María José Giménez Micó. Dalhousie University, Canadá  
Claudia del Valle Zurita. Universidad Nacional de Catamarca, Argentina

## Índice RECIAL N° 21

### DOSSIER

#### *Géneros y sexualidades en las músicas populares*

##### **Introducción**

María de los Ángeles Montes, Silvina Argüello

##### **1-Masculinidades híbridas en el *glam* rock de Måneskin**

Sara Arenillas Meléndez

##### **2- Envejecer en la infancia. Masculinidad, vejez e identidad en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina**

María Julia Ruiz

##### **3-César López, la Escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: Tecnologías y aparatos para el cuidado.**

Sebastián Wanumen Jiménez

##### **4- *Nos matan a las pibas en la cara de la gente*: el dativo de afectación como símbolo de lucha**

María Soledad Funes - Muriel Troncoso

##### **5-Botas, trenzas y glitter: Estrategias para visibilizar las disidencias en el Folklore Argentino**

Natalia Elisa Díaz

### Artículos de tema libre

##### **1-Experiencia, memoria y régimen de presentificación en la poética de Martín Gambarotta y en el proyecto editorial de *poesía.com* (1996-2006)**

Emiliano Tavernini

##### **2-La atracción por lo indeseable. El joven H. G. Wells y la masificación de los futuros inquietantes**

Francisco Caamaño

**3-Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Bilis negra, El empapelado amarillo* y *Susurro***  
Estefanía Otaño -Leticia Paz Sena

**4-El Cristo de Espaldas: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura**  
Jaime Sánchez

**5-La vida, padre de todas las cosas: Manifestación de la alegría en *Soldados de Salamina***  
María de los Ángeles González Briz

**6-Palabras de acompañamiento. La escritura poética en la proximidad a la aflicción en *136 Suite* y *Cleofé***  
Francisco Gelman Constantín

**7-Donde se pierde pie: la inscripción del cuerpo como ausencia en algunos poemas de Mujica, Lojo y Solinas**  
Enzo Cárcano

**8-Genealogía del laberinto: Bergamín, Zambrano y una metáfora anti-erudita**  
Mariano Saba

## RESEÑAS

**1-Sembrar una huerta para que crezca la literatura**  
Carlos Hernán Sosa

**2-Tras la huella de Macedonio**  
Juan Ezequiel Rogna

**3-Diccionario de términos *críticos* de la literatura y la cultura en América Latina.**  
María José Sabo

**4-Críticas y ficciones latinoamericanas: nuevas reflexiones sobre la experiencia territorial**  
Melisa Belén Avaca

**5-Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte**  
Ayleen Julio Díaz

**6-El fin de la insumisión de las cosas: del orden terreno al orden digital**  
Anaclara Pugliese

## **DOSSIER**

*Géneros y sexualidades en las músicas populares*

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37843>

## Introducción. Géneros y sexualidades, ¿y músicas populares?

**María de los Ángeles Montes**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[montes.m.angeles@gmail.com](mailto:montes.m.angeles@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-5917-6428>

**Silvina Argüello**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[silvinagra.arguello@gmail.com](mailto:silvinagra.arguello@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6042-5292>

Enviado 12/04/2022 Aceptado 15/05/2022

Hacer música no es una forma de expresar ideas;  
es una forma de vivirlas  
(Frith, 2003).

### Un campo de problemas en perspectiva discursiva

En las últimas décadas, las ciencias sociales han desarrollado un enorme interés por el modo como se producen los géneros y sexualidades, así como por las relaciones de poder de las que emergen y que contribuyen a sostener o desafiar.

Y aunque es cierto que los géneros sexuales no son fenómenos meramente discursivos, también es cierto que los discursos intervienen de manera innegable en la producción de *masculinidades hegemónicas* y *feminidades enfatizadas* (Connell y Messerschmidt, 2021), por ejemplo. Y, también, que las prácticas a través de las cuales se hace género, con las que se reproducen o se disputan definiciones, tienen una dimensión significativa y, en ese sentido, pueden ser leídas como discursos. Esto es así por la doble determinación social de la que hablaba Eliseo Verón (1993): todo discurso es un hecho social —que interviene en la realidad— y todo hecho social es, en una de sus dimensiones constitutivas, resultado de un proceso de producción de sentido y, por lo tanto, puede ser analizado en clave discursiva<sup>1</sup>.

Entendido así, discurso no equivale a texto o palabra. Discurso es una dimensión de los hechos sociales, su dimensión dialógica y semiótica. Y, como hechos sociales, no



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pueden analizarse por fuera de las condiciones sociales en las que emergen y de las que toman sentido.

Por su parte, las músicas populares son un tipo muy particular de hecho social, porque tienen una penetración enorme en la cotidianeidad de las personas. En la actualidad podemos encontrar miles de personas que no leen diarios, o que no leen libros, pero es mucho más difícil encontrar personas que no escuchen algún tipo de música. Estas músicas les ofrecen relatos y sentidos con los que interactuar, con los que narrar(se) su propia experiencia. Las músicas ingresan a los hogares, a los ordenadores, a los automóviles, a los *smartphones*, con mucha más facilidad que otros tipos de paquetes significantes. A diferencia de los productos culturales creados para las élites intelectuales, las músicas populares requieren, para su apropiación, de niveles de atención variables y de competencias al alcance de sus usuarios, lo que las vuelve accesibles y adaptables a diversos contextos y usos<sup>2</sup>. Así, camufladas de inofensivas, las canciones ingresan a nuestra cotidianeidad y desde allí interactúan con nosotros de diferentes maneras, desde que somos tiernos infantes hasta la ancianidad.

Resulta lógico, entonces, preguntarnos por su rol en la producción, reproducción o transformación de los estereotipos de género, por ejemplo. Pero, ¿cuál sería su rol exactamente? En principio, y desde un sentido común muy elemental, podemos suponer que las músicas populares —por ser músicas que narran principalmente afectos, músicas que se bailan y se vivencian en prácticas sociales fuertemente ritualizadas, que se constituyen como la banda sonora de los vínculos sexoafectivos de las juventudes—, son un hilo constitutivo, y constituyente, de las subjetividades contemporáneas y de las relaciones afectivas entre los géneros. Partiendo de esa constatación, parece una verdad de Perogrullo afirmar la existencia de una íntima relación entre géneros, sexualidades y las músicas populares y, sin embargo, la pregunta esconde una trampa: la relación no puede ser una sola.

Todavía más cuando advertimos que la canción popular es un objeto semiótico complejo, porque se trata de un signo con una materialidad múltiple —compuesto por sonidos, palabras, *performances* escénicas, videoclips, etcétera—, y cuyas formas de apropiación, también, son múltiples —desde la escucha en reposo hasta la danza—. Y es en esas formas de apropiación donde el sentido, potencial en la canción, se realiza de manera única y productiva.

Es por esto que resulta difícil establecer, *a priori*, los vínculos entre músicas populares y géneros. Se trata de hechos sociales complejos y situados, en los que intervienen sujetos con sus prácticas reproductivas o disruptivas, a veces, contradictorias. Porque si algo caracteriza al enfoque sobre la dimensión discursiva de los hechos sociales es que restituye el lugar activo, aunque condicionado, a los sujetos.

En este *dossier* se presentan cinco trabajos que abordan diferentes corpus de análisis, constituidos por diversas músicas o apropiaciones de esas músicas, para dar cuenta de estas variadas relaciones. Sin pretender ser una muestra exhaustiva, ni representativa del total de esas relaciones, ofrecen diferentes puntos de vista que permiten vislumbrar la complejidad de las muchas interacciones posibles entre esos términos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



## La canción popular como indicio de un estado de sociedad

Por una parte, en la medida en que las canciones populares tienen letra, ofrecen descripciones y relatos que abordan las relaciones entre los géneros, mediadas por emociones y afectos. Los afectos, las emociones y los sentimientos son parte fundamental de las músicas populares (Hesmondhalgh, 2015). De hecho, pocos tipos de discursos tematizan tan insistentemente la dimensión emocional de la experiencia humana.

Así, inevitablemente, ofrecen ciertas versiones sobre cómo deben encarnar los afectos los sujetos: cómo se vinculan, por ejemplo, varones con mujeres, varones con varones y mujeres con mujeres, qué emociones son válidas para cada uno y cómo deben expresarlas. Aunque lo hacen en términos generalmente descriptivos, esos discursos tienen fuerza normativa porque son voces que se levantan desde posiciones de poder<sup>3</sup>. Las canciones, entonces, forman parte de la educación sentimental que ofrece una sociedad (de la Peza, 1999).

Además, en esas apuestas discursivas que son tanto las canciones como las *performances* escénicas, los artistas se erigen, muchas veces, como modelos a imitar o a desear. De modo que resulta pertinente observar qué modelos ofrecen las distintas músicas populares.

Sin embargo, no podemos asumir, *a priori*, que esos modelos son aceptados e incorporados sin resistencias. En cambio, sí podemos leerlos como la precipitación de cierto estado de lo decible en una sociedad dada, en un momento determinado. Marc Angenot (2010) llamaba Discurso Social a todo lo decible en una época y, siguiendo esa línea de pensamiento, podemos decir que las músicas populares, en su conjunto, son una muestra muy significativa de lo decible de una sociedad en relación a su cultura afectiva y a los géneros sexuales. Es así porque son la cristalización de normas y valores, y producto de relaciones de poder. Por eso, a través de su análisis, podemos reconstruir buena parte de esas axiologías e inferir las relaciones de poder de las que emergen y a las que refuerzan o cuestionan.

Esto es algo que podemos hacer desde el trabajo que nos ofrece Sara Arenillas Meléndez sobre las *masculinidades híbridas* (Bridges y Pascoe, 2014) presentes en el *glam rock* de Måneskin. Analizando dos canciones emblemáticas del grupo italiano, en el marco de los videoclips oficiales (es decir, tomando como corpus tanto las letras de las canciones como las imágenes y algunas secuencias narrativas del videoclip), la autora observa cómo el grupo italiano construye una imagen del cantante, Damiano David, y de su bajista, Victoria de Angelis, que no se corresponden con los modelos clásicos de masculinidad hegemónica y su contraparte, la femineidad enfatizada. Pero, advierte la autora, tampoco se trata de una masculinidad completamente contrapuesta a los valores hegemónicos. Propone, en cambio, pensar esa apuesta discursiva en los términos de una masculinidad híbrida. En este caso, una masculinidad que tiende a destacar aquellos aspectos de la masculinidad hegemónica que están históricamente asociados a la autenticidad del rock, como es el caso de la transgresión, pero a través de la inclusión de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

rasgos asociados a lo femenino. Es decir, introducen rasgos feminizantes en el cantante como gesto transgresor y, como tal, consistente con el mandato de transgresión de las masculinidades hegemónicas del rock. Así, lo femenino y lo homoerótico en Damiano David no es más que un préstamo estratégico para dotar al varón de autenticidad rockera. Pero, “la masculinidad híbrida en Måneskin —nos dice Sara Arenillas Meléndez— muestra la flexibilidad y las negociaciones en que actualmente está inserta esta identidad de género”.

El trabajo permite inferir el estado de crisis de hegemonía que viene atravesando la masculinidad clásica en Occidente —aquella que fuera hegemónica hasta finales del siglo xx—. Es una apuesta discursiva impensable en otro tiempo o en otra sociedad. Es sintomática, podríamos decir, de cierto dislocamiento en proceso, todavía demasiado incipiente como para para habilitar una opción contrahegemónica contundente. Allí donde la hegemonía se volvió frágil, allí prosperan nuevas alternativas, hibridaciones y negociaciones. Y esta particular apuesta discursiva de Måneskin es posible por eso.

### **Las músicas como apuestas discursivas en la gestión de la propia identidad**

Las músicas pueden ser vistas, también, como apuestas discursivas, producto de opciones que realizan los agentes en el marco de ciertas condiciones sociales de producción (Díaz, 2013). Opciones que podrán ser más o menos eficientes, pues el éxito nunca está asegurado, pero que de ninguna manera pueden pensarse como un reflejo mecánico de las relaciones de poder, aunque estas condicionen fuertemente lo decible y la posibilidad de decir de los diferentes —y diferenciados— sujetos.

Allí hay un margen de agencia, de imprevisibilidad, en el que los sujetos generizados, en el marco de lo normalizado, pueden negociar, aceptar o rechazar, el lugar que el discurso hegemónico les asigna. Y eso también ocurre en las músicas populares. Un caso paradigmático es el de Joaquín Sabina en *Lo niego todo*, que analiza María Julia Ruiz en este dossier.

Las miradas simplistas sobre las masculinidades tienden a ver en los varones blancos, europeos y heterosexuales a los sujetos automáticamente dominantes, sin advertir que el género no es ni la única configuración de poder, ni es la masculinidad hegemónica una posición permanente. Un mismo varón puede encontrarse en una posición dominante frente a las mujeres de su misma raza o clase social, y en una posición subalterna en relación a otros varones o mujeres con mayor capital económico o simbólico —dependiendo del contexto—. Y, para hacer las cosas más complejas, un mismo sujeto puede atravesar diferentes posiciones en las relaciones de poder a lo largo de su vida, como es el caso de aquellos que caen en desgracia económica, por ejemplo, o aquellos a los que la vejez les llega para recordarles que los atributos de autosuficiencia y juventud son efímeros ante la fragilidad de la vida, varones incluidos.

Este es el caso de Joaquín Sabina, quien se ve forzado a reelaborar su masculinidad en *Lo niego todo*, porque se ve imposibilitado de encarnar las características valoradas de la masculinidad hegemónica que, no obstante, supo arrogarse en su juventud. María Julia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ruiz nos invita a observar cómo Sabina se revela, ahora, ante el mandato de fuerza, juventud y autosuficiencia, reivindicando el envejecer “sin dignidad”. En definitiva, el derecho a la fragilidad. Y lo hace asociando esa vejez a la infancia, otra etapa de la vida infravalorada en la versión hegemónica de lo masculino. Incluso el erotismo es reelaborado —reemplazando al joven calavera, donjuán con las mujeres, que rehúye al compromiso y que solo se enamora de la que lo ha dejado—, para ser reemplazado por la figura del “viejo verde”.

La apuesta de Sabina no es común en las músicas populares porque, claro está, los sujetos que la industria musical prefiere para subir a los escenarios no son los ancianos. Pero Joaquín Sabina supo construir un público fiel a su personaje, en su etapa de varón joven, blanco y heterosexual, y eso le permite, hoy, conservar su posición enunciativa a pesar de no encarnar ya, por completo, la masculinidad hegemónica.

Es interesante reparar en lo que esto ilustra de las relaciones que se establecen entre géneros, sexualidades y músicas populares. No debemos asumir que los sentidos que se ponen a andar en las canciones responden de manera homogénea a la norma. Existen fisuras por donde el sentido discurre, dislocamientos en las identidades, reposicionamientos y negociaciones. Y, a veces, cuando las condiciones están dadas, un anciano copa un escenario, toma la palabra y canta su versión de lo que es bello, bueno y valioso en esa particular etapa de la vida.

Al igual que en el caso de Måneskin, la apuesta de Sabina no es completamente disruptiva. Recupera, al mismo tiempo, algunos elementos de continuidad con esa masculinidad transgresora de su juventud. Se trata de apuestas negociadas, y sería un error pensarlas como unidades del todo coherentes.

### **Las músicas como herramientas de transformación social**

Lo anterior nos lleva a una constatación: no hay un más allá con músicas irremediamente reproductivas y un más acá con músicas plenamente emancipatorias. Lo que hay son apuestas discursivas en un contexto de posibles, atravesadas por las mismas contradicciones que atraviesan a los sujetos<sup>4</sup>.

Ni son tan coherentes, ni su objetivo es necesariamente político, aunque sí lo sea su efecto. Con esto queremos señalar que el hecho de que unas músicas propongan modelos de masculinidad o femineidad más o menos disruptivos o negociados no significa que el objetivo de quienes producen esas músicas sea modificar las relaciones de poder que habitan. En muchos casos se trata, simplemente, de estrategias para construir una imagen valorada de sí. El efecto político es, en muchos casos, un efecto colateral de la propia apuesta significativa, pero no necesariamente un objetivo de sus productores<sup>5</sup>.

En otros casos, en cambio, las canciones sí son concebidas como armas de intervención política contra la dominación patriarcal. Por ejemplo, en las canciones que se vuelven *hits* de manifestaciones, marchas o revueltas, como las que se escuchan en cada marcha de *Ni una menos*. María Soledad Funes y Muriel Troncoso nos invitan a reflexionar, en este dossier, sobre el uso del lenguaje en un cántico que se entona con frecuencia en las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

manifestaciones para reclamar justicia por la violencia de género en Argentina. Y analizan cómo la elección de determinados pronombres constituye una estrategia discursiva para interpelar a la sociedad en su conjunto y no únicamente a las mujeres.

También es revelador, en este sentido, el trabajo de Sebastián Wanumen Jiménez sobre la producción del músico bogotano César López, quien tiene una vasta producción musical en la que memorializa a las víctimas del conflicto armado en Colombia y denuncia las violaciones de los derechos humanos. Lo hace desde sus canciones, pero también lo hace desde sus intervenciones en la vida pública y en la creación de instrumentos musicales. Tal es el caso de la escopetarra, un híbrido entre fusil y guitarra que busca poner en evidencia la disimulada relación entre violencia y cultura. Un instrumento que propone transformar la guerra en música. Su apuesta discursiva tiene una intención política evidente en relación con la situación colombiana, pero tiene, también, una dimensión política subyacente en relación con la cuestión de género. Las canciones de López buscan ayudar a las víctimas y familiares a atravesar el trauma y, en ese gesto, se instituyen como tecnologías del cuidado. Se trata, como sostiene el autor, de

un hombre de clase media, educado en una sociedad machista, que a través de intervenciones artísticas ha desvirtuado y repensado la ausencia del cuidado en la masculinidad. Sus obras musicales y proyectos sociales son una invitación a cuidar de las demás personas a través de recordar las víctimas del conflicto armado y evitar la violación de los derechos humanos en un futuro.

El enunciador asume una posición de cuidado y reparación en relación a familiares y víctimas, y se construye, tal vez sin proponérselo, desde una masculinidad que rechaza la violencia y niega la relación naturalizada entre las tareas de cuidado y el género femenino.

### **Las músicas populares hechas cuerpo**

Pero los vínculos entre músicas, géneros y sexualidades no terminan allí, porque el sentido de los signos se realiza en las prácticas de apropiación de sus usuarios. La recepción, lejos de ser una mera decodificación, es un proceso de producción de sentidos que involucra apuestas por parte de los públicos, que también pueden ser leídas en clave discursiva. En el caso de las músicas populares, además, es así en al menos dos niveles.

Por una parte, brindan a los públicos relatos que estos pueden utilizar para dar sentido a la propia experiencia afectiva (Spartaro, 2016); y, por la otra —en un nivel más macro—, las músicas se organizan en géneros o campos que son percibidos por los usuarios de esas músicas como grandes configuraciones de sentido a las que se asocian ciertas cualidades y valores (Díaz, 2013), y cuyo consumo permite adherir esas cualidades y valores a sus propias *narrativas identitarias* (Vila, 1996)<sup>6</sup>. El consumo de determinadas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

músicas es, entonces, una forma de producir la propia identidad social y, en ese gesto, también alteridades.

Y aquí hay que tener precaución, nuevamente, de no simplificar las relaciones. Determinados géneros musicales no se conectan, de manera mecánica, con determinados públicos. Porque los públicos son agentes activos en la producción de sentido.

Esto lo ilustra claramente Natalia Díaz en su trabajo, incluido en este dossier, sobre las estrategias de visibilización de alteridades sexogenéricas en el campo del folklore argentino. Históricamente, el folklore se ha asociado a la conformación del ser nacional, el cual, diseñado desde las élites de poder económico y cultural, se identificó con el ruralismo, la masculinidad, la heterosexualidad y los valores religiosos del catolicismo. Esto determinó los tópicos de las canciones folklóricas, su tratamiento lingüístico, los géneros musicales que incorporó (Díaz, 2009), los enunciadores prototípicos —varones criollos heterosexuales—, la vestimenta y la danza.

Porque las músicas populares son músicas que tienen prácticas de apropiación específicas que también tienen sus normas —la danza, el pogo, etcétera—, formas de vivenciar la experiencia musical. Al respecto, señala la autora que las imágenes de género dominantes en las danzas folklóricas son el gaucho viril, fuerte y galante, y la china sumisa, delicada y donosa.

A pesar de esto, Natalia Díaz observa que

en los últimos años han surgido en el campo del folklore agentes que proponen otras vidas para ser narradas por las músicas y las danzas folklóricas. Existencias que se corren del sujeto blanco, heterosexual, cisgénero y predominantemente varón, que ha sido sostenido por el discurso del folklore desde su conformación.

Profesores de danza transgénero, organizaciones para la visibilización del folklore no binarie, gauchos drag, etcétera, comienzan a habitar esos roles y espacios tradicionales para romperlos y reescribirlos. Algo de ese ser nacional les interpela, todavía, y algo les genera contradicción. Y es allí donde deciden cuestionar la tradición e intervenir, con sus maneras de ser, de bailar y estar en el mundo por fuera de la norma, pero dentro del folklore. Hacen discurso en sus prácticas, en sus cuerpos, y hacen política, también.

Las músicas populares son, entonces, objetos complejos en su composición, en los que resuenan complejas relaciones de poder y que involucran complejas prácticas de apropiación donde los sujetos se juegan, caso a caso, canción a canción, buena parte de su construcción identitaria. Los géneros y sexualidades son apenas parte de ellas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Referencias

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bridges, T. y Pascoe, C. J. (2014). Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities. *Sociology Compass*, 8(3), 246–258.
- Connell, R. W. y Messerschmidt, J. W. (2021). Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto (Traducción de Barbero, M. y Morcillo, S.). *RELIES: Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, (6), 32-62.
- de la Peza, M. del C. (1999). El bolero y sus formas de decir el amor. *Anuario de Investigación 1998*, 233-251.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El oído pensante*, 1(2). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, M. (2014). Estudios de género y diversidades sexoafectivas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El oído pensante*, 2(2). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7443>
- Madrid, A. (2016). Más que “tontas canciones de amor”: Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s. En M. Tupinambá de Ulhôa y S. L. Pereira (Orgs.), *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio Digital.
- Montes, M. de los A. (2016). Dime qué tango quieres y te diré quién eres. *La Trama de la Comunicación*, 20(1), 143-161.
- Spartaro, C. (2016). “Esa canción cuenta mi historia de amor”: Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones. En M. Tupinambá de Ulhôa y S. L. Pereira (Orgs.), *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio Digital.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista TRANScultural de música*, (2). Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



## Notas

<sup>1</sup> Sin ser esta la única, ni la mejor. La lectura en clave discursiva es, apenas, una de tantas posibles.

<sup>2</sup> Podemos decir, siguiendo a Bourdieu (2011), que las músicas populares son bienes simbólicos generalmente más cercanos al campo de la gran producción que al campo de producción restringida, aunque esto varía de unas músicas a otras.

<sup>3</sup> El mismo escenario otorga una posición de superioridad simbólica en relación con el público, al igual que la exposición mediática. No en vano es una industria fuertemente habitada por varones. Aunque el *marketing* se ha ocupado de que la industria musical produzca una música para cada tipo de público, no necesariamente esos públicos participan en la producción de esos discursos. Paradigmático es el caso de las baladas románticas pensadas para las mujeres, que son escritas, cantadas, producidas y comercializadas por varones, desde su perspectiva masculina (Madrid, 2016).

<sup>4</sup> Liska (2014) llama la atención sobre esta tendencia al reduccionismo analítico, que concibe a las músicas populares en clave dicotómica en su relación con las formas de dominación, especialmente, las ligadas al género. Desde esta mirada dicotómica habría músicas reproductivas del orden patriarcal, por una parte, y músicas emancipadoras, sin percibir que la cuestión es más compleja, que las prácticas sociales están plagadas de contradicciones, y que los sujetos están atravesados por estas.

<sup>5</sup> Es usual observar en los medios de comunicación masivos o en redes sociales, por ejemplo, los reclamos hacia los artistas relativamente críticos, o críticos en relación con algunos aspectos de las formas de dominación, por no ser lo suficientemente subversivos. En especial, en la cuestión de género. En los últimos meses hemos observado ese reclamo a Residente (Puerto Rico), en su disputa con J Balvin, a quien acusó de racista. Ante esto, algunos detractores acusaron a Residente de vivir lujosamente —no ser crítico del capitalismo— y de utilizar metáforas denigrantes hacia las mujeres. Lo cierto es que Residente construyó una imagen de sí como un artista políticamente comprometido con causas tercermundistas frente al poder norteamericano, pero nunca prometió combatir el orden patriarcal, ni desclasarse. Lo mismo ocurre frecuentemente con La Mona Jiménez, referente del cuarteto cordobés (Argentina), a quien se lo juzga ferozmente desde los sectores intelectuales por ser un artista que denuncia la exclusión de los sectores populares, pero que vive lujosamente. También se le ha cuestionado el tratamiento cosificante hacia las *fans* en sus bailes, como si el hecho de ser empático con la situación de exclusión, principalmente económica, de los jóvenes de sectores subalternos, lo obligara a él a vivir en la pobreza o a luchar contra el patriarcado. Pero la realidad es que las resistencias, los cuestionamientos al orden social que se producen en gran parte de las músicas populares no forman parte, necesariamente, de un programa político amalgamado y todo coherente. Y esto vale también para los públicos de esas músicas.

<sup>6</sup> Por ejemplo, entre los milongueros cordobeses, el tango se asocia a la argentinidad, a la nostalgia, al romanticismo y a cierta calidad poética que opera como mecanismo de distinción social en las apropiaciones de su público frente a otros (Montes, 2016).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Masculinidades híbridas en el *glam rock* de Måneskin

Sara Arenillas Meléndez

Universidad de la Laguna (San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, España) [sara.arenillas@gmail.com](mailto:sara.arenillas@gmail.com), [sarenill@ull.edu.es](mailto:sarenill@ull.edu.es) ORCID: 0000-0002-4613-3816

Recibido: 18/03/2022. Aceptado: 10/05/2022.

### Resumen

El grupo italiano de rock Måneskin obtuvo la victoria en Eurovisión en su edición de 2021. Desde entonces, su visibilidad y repercusión global han sido notables, entrando incluso en las listas del *Billboard*. Måneskin se enmarcan en el *glam rock*, conocido por su inautenticidad y su desafío a la heteronormatividad del rock a través de la androginia, el travestismo y el entendimiento del género como *performance*, aspectos que recoge del camp y de la masculinidad afeminada asociada con lo gay. En este artículo realizamos un breve acercamiento al discurso de género en Måneskin aplicando el concepto propuesto, entre otros, por Bridges y Pascoe de “masculinidad híbrida”. En un primer apartado veremos cómo, a pesar de la adopción del *glam*, Måneskin construye una propuesta centrada en las estrategias de autenticidad del rock, conectadas con la masculinidad y la homosocialidad. Después, examinamos la masculinidad híbrida en Måneskin a través de su cantante Damiano David y su bajista Victoria De Angelis, y el videoclip de *I wanna be your slave*. Así, la masculinidad híbrida en Måneskin muestra la flexibilidad y las negociaciones en que actualmente está inserta esta identidad de género.

**Palabras clave:** *glam rock, masculinidad, Måneskin, autenticidad, Eurovisión*

### Hybrid masculinities in Måneskin's glam rock

### Abstract

The Italian rock group Måneskin was awarded in Eurovision Song Contest 2021. Since then, its global audience was growing up and its impact has been remarkable, even entering the Billboard charts. Måneskin are framed as glam rock, genre well-known for its inauthenticity and its challenge to rock's heteronormativity through androgyny, transvestism, and the understanding of gender as a performance, features came up from camp and effeminate



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



masculinity associated with gay. In this research, we make a brief approach to Måneskin's gender discourse, applying the concept defined, among others, by Bridges and Pascoe of "hybrid masculinity". In the first section we examine how, despite its glam features, Måneskin articulates a discourse focused on rock authenticity strategies, which are related to masculinity and homosociality. Then, we examine hybrid masculinity in Måneskin through their singer Damiano David and their bassist Victoria de Angelis, and the videoclip of *I wanna be your slave*. Thus, we highlighted how Måneskin's hybrid masculinity shows the flexibility and the negotiations in which this gender identity is currently inserted.

**Keywords:** *glam rock, masculinity, Måneskin, authenticity, Eurovision Song Contest.*

## Introducción

En las últimas décadas, los estudios de género se han insertado dentro de diferentes disciplinas de conocimiento como consecuencia de la cada vez más amplia visibilización y lucha por la igualdad no solo de las mujeres, sino también de los colectivos LGTBI. La musicología y los estudios culturales no han sido ajenos a esta tendencia. Así, se han ido sucediendo investigaciones que integran estas perspectivas de forma total o parcial (Biddle y Gibson, 2009; McClary, 1991; Wood, 1994).

Desde el campo de las músicas populares urbanas, también se observan importantes esfuerzos por integrar estos enfoques: prueba de ello son estudios de Whiteley (1997) o Hawkins (2017). En el ámbito hispano, también se aprecia esta tendencia gracias a investigadoras como Silvia Martínez García (2003), Teresa López Castilla (2015) o Manuela Calvo (2020).

El trabajo aquí reflejado pretende integrarse en esta línea de investigación, utilizando una metodología que engloba tanto a la musicología como a los estudios culturales y de género. El objetivo es examinar el discurso del grupo de *glam rock* italiano Måneskin, que resultó vencedor del festival de Eurovisión en 2021. Para ello se han tomado, a modo de referencia, tanto trabajos sobre género y músicas populares urbanas —como los de Mary Ann Clawson (1999a, 1999b) o Helen Davies (2001)— como otros concernientes al estudio del *rock* y su compleja construcción de la autenticidad (Moore, 2002) y su *performance* (Auslander, 1999), o al análisis concreto del *glam rock* (Auslander, 2006; Branch, 2012; Cagle, 1995; Gregory, 2002; Philo, 2018; Reynolds, 2016).

Al ser un trabajo enmarcado dentro de los estudios de género, la metodología es eminentemente cualitativa e interdisciplinar, siguiendo el hacer de estudios como el de Doris Leibetseder (2012) o Stan Hawkins (2009). Asimismo, como se ha señalado, las principales disciplinas de las que se toman herramientas son, además de los propios estudios de género, los estudios culturales en sentido amplio —por ejemplo, el trabajo de Auslander (2006) sobre el *glam*, aunque enraizado en los estudios sobre *performance*, entraría en esta categoría— y la musicología aplicada a las músicas populares urbanas —como puede ser el caso de Walser (1993) o Moore (2002)—. Asimismo, las fuentes que se han utilizado son escritas (textos de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las canciones, prensa, etc.), audiovisuales (grabaciones de actuaciones en directo, videoclips), y sonoras (las canciones “Zitti e buoni” y “I wanna be your slave”).

El análisis se ha realizado desde una perspectiva holística, teniendo en cuenta su aplicación al discurso en su conjunto y la forma en que este es articulado<sup>1</sup>. De esta manera, se ha recurrido tanto al examen de la propia música (estructura, textura, timbre, etc.) como al de los textos paramusicales (estética y puesta en escena, letras de las canciones, etc.). No se ha optado, sin embargo, por el uso de herramientas más ligadas a la musicología tradicional, como el análisis armónico-tonal, por cuestiones, por un lado, de extensión y, por el otro, de pertinencia, al ser un trabajo más ligado a los estudios culturales y de género.

El caso de Måneskin es especialmente adecuado para observar cómo las identidades de género y, más concretamente, la masculinidad, están en permanente negociación, y cómo la música es uno de los principales espacios culturales donde esto sucede. Måneskin es un buen ejemplo de este proceso de negociación debido, en primer lugar, a las propias características del *glam*, ya que es un género musical caracterizado por la androginia y el juego con la ambigüedad de género y sexual. En segundo, a que Eurovisión, en donde Måneskin gana relevancia y proyección internacional, es un espacio dado a la visibilización de la comunidad LGTBI y de especial seguimiento por parte de ella. Este certamen es, por lo tanto, un lugar adecuado para articular discursos no apegados a una masculinidad hegemónica o normativa. A través del examen de la propuesta de Måneskin, observaremos cómo, a pesar de los avances y los esfuerzos por superar el marco heteronormativo y patriarcal, aún siguen permaneciendo aspectos de su discurso de forma subyacente.

## **Eurovisión y las políticas de género**

Eurovisión nace en 1956 como un concurso formado a imagen y semejanza del Festival de la Canción de San Remo italiano, cuyos inicios se remontan a 1951. El objetivo de la competición, el cual se ha mantenido a lo largo de las décadas, era que los países europeos se enfrentaran entre sí para elegir a la mejor canción original de pop del año en curso. El énfasis en que son las naciones, primero, y las propuestas particulares, después, las que realmente compiten en Eurovisión es evidente, por ejemplo, en el hecho de que son los nombres de los países los que aparecen en la pizarra de clasificaciones, y no los de los artistas. Ello da cuenta, como explican Karen Fricker y Milija Gluhovic (2013), de hasta qué punto cuestiones geopolíticas y de identidad entran en juego a la hora de erigir al ganador de cada celebración. Además, el país vencedor tiene el privilegio de ser el anfitrión de la siguiente ceremonia, lo que da exposición no solo a la propuesta musical elegida, sino también a la nación que representa. De esta forma, Eurovisión y su evolución es una historia del propio desarrollo de Europa y su redefinición a lo largo de las décadas (Fricker y Gluhovic, 2013, p. 3).

Estas implicaciones políticas de Eurovisión han dado lugar a numerosos estudios académicos, los cuales han analizado el fenómeno desde diferentes perspectivas (Fricker y Milija Gluhovic, 2013; Kalman, Wellings y Jacotine, 2019; Paul, 2014). Fricker y Gluhovic (2013, p. 4) señalan que un aspecto clave que demuestra las negociaciones y la construcción de identidades que se dan cita en Eurovisión son las normas en cuanto al idioma que se va a utilizar. Inicialmente, se podía elegir este aspecto de forma libre, pero desde la década de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sesenta hasta los noventa, las canciones debían estar en la lengua oficial de cada país. Sin embargo, hacia 1999 los concursantes fueron orientados de nuevo a elegir el idioma sin restricciones. Otro ejemplo que da cuenta de la dimensión geopolítica de Eurovisión es el hecho de que, en la primera década de los 2000, un amplio número de países ganadores pertenecía a Europa del Este. Ello indicaba un esfuerzo por tratar de acercar identitaria y políticamente a estos países postsoviéticos a la parte más occidental del continente. Así, autores como Göran Bolin (2006) explican que el aumento de la participación de estas naciones pone de manifiesto la dimensión política de Eurovisión y lo convierte en un instrumento clave para definir lo europeo o luchar por la *europización*<sup>2</sup>.

Otro elemento importante de Eurovisión es su relación con las políticas de género. Autores como Peter Rehberg (2013) o Catherine Baker (2016) han examinado cómo el certamen ha sido especialmente relevante a la hora de mostrar y participar en los cambios y los procesos de articulación de las identidades sexuales y de género dentro de Europa. Catherine Baker (2016), en el citado artículo, analiza cómo Eurovisión ha sido un espacio asociado con la comunidad LGTBI gracias al amplio número de incondicionales que tiene dentro de este colectivo. Esto ha hecho que la competición haya sido uno de los primeros eventos masivos en dar visibilidad a identidades gay y trans (Baker, 2016, p. 4).

Baker (2016) contempla varias etapas dentro de este proceso. En primer lugar, estaría la fase de “visibilización” de la diversidad de género y sexual en Eurovisión, que se iniciaría en 1997 con la participación de Páll Óskar, abiertamente gay, y de Dana International, mujer trans, en 1998. De esta forma, Eurovisión dio cuenta de cómo la tolerancia, la aceptación y la difusión de la diversidad de género habían pasado a ser aspectos claves en la construcción de la identidad europea (Baker, 2016, pp. 5-6). Eurovisión llega a ser calificada, entonces, por Peter Rehberg como “una rara ocasión para la celebración simultánea de lo *queer* y de la identidad nacional” (en Baker, 2016, p. 6)<sup>3</sup>.

El siguiente período, que comprendería desde 2008 a 2013, es definido por Baker (2016) como la “fase organizativa” de la política LGTBI en Eurovisión. En ella, la competición pasa a convertirse en un megaevento que llena grandes arenas, en donde los países del este tratan de probar su modernidad y su actualización con la Europa más occidental (Baker, 2016, pp. 8-11).

Por último, Baker (2016) pone el acento en la victoria por parte de Conchita Wurst, cuyo nombre real es Thomas Neuwirth, como representante de Austria en 2014. Neuwirth construyó una imagen claramente trans al travestirse de mujer al tiempo que exhibía abundante vello facial. Este triunfo, en un momento en que la situación con Rusia era ya especialmente complicada debido al conflicto con Ucrania en la península de Crimea y el Dombás, fue interpretado por muchos como una confrontación simbólica con Vladimir Putin y sus políticas contra la comunidad LGTBI. Tal es el caso de Philip Bohlman, quien señaló que Eurovisión había reclamado su relevancia siendo capaz de confrontar la homofobia estatal y proporcionar un espacio donde lo *queer* había dado “sentido común a Europa” (en Baker, 2016, p. 13)<sup>4</sup>.

A través de este repaso, se observa que Eurovisión es más que un simple concurso musical: en él no solo se articulan cuestiones relativas a la identidad nacional y europea, sino que se pone de relieve cómo los intentos por construir una sociedad menos heteronormativa se han convertido en un símbolo de la modernidad y el progreso de las sociedades liberales occidentales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Nueva masculinidad y masculinidades híbridas

El triunfo de Måneskin en 2021 en Eurovisión supuso un acontecimiento para las escenas del *rock* a nivel global y permitió a la banda obtener gran visibilidad y repercusión fuera de sus fronteras<sup>5</sup>. María Yuste, en la revista de moda *Tendencias*, escribía poco después de la victoria de la banda una reseña con el título: “El triunfo de Damiano David [cantante y líder de Måneskin] en Eurovisión es también el de la nueva masculinidad en el *mainstream*” (2021). En este artículo trataremos de examinar si realmente el caso de Måneskin puede considerarse, como señala Yuste (2021), una *nueva* masculinidad o, por el contrario, si su éxito demuestra negociaciones y cambios más flexibles y ambivalentes en cuanto al género y la sexualidad.

Los trabajos sobre masculinidad, aunque más tardíos que las investigaciones sobre mujeres, se remontan a los años noventa con publicaciones como *Masculinities*, de R. W. Connell (1995/2005), y actualmente están teniendo gran relevancia dentro de los estudios de género. En el campo de las músicas populares urbanas, esta parcela también está en proyección, como lo demuestran trabajos como los de Scott Harrison (2008), Sam de Boise (2012, 2015) o Kai Arne Hansen (2022), en el ámbito anglosajón, y de académicas como Manuela Calvo (2020), en el Latinoamericano.

El concepto de “nueva masculinidad” está siendo examinado desde diferentes perspectivas, en ocasiones con una visión crítica hacia él. Es el caso del trabajo elaborado por Tristan Bridges y C. J. Pascoe (2014). Estos autores realizan una síntesis de los orígenes y las principales investigaciones con respecto a la expresión *masculinidad híbrida*, que consideran más adecuada para identificar los discursos a los que nos solemos referir cuando hablamos de nueva masculinidad. Como apuntan, el concepto de masculinidad híbrida ejemplifica mejor el continuo estado de cambio en el que la masculinidad y sus discursos están envueltos hoy en día. Asimismo, la noción de *masculinidad híbrida* pretende poner un acento crítico sobre estas transformaciones, ya que no siempre implican una masculinidad *nueva*, esto es, que realmente signifique un acercamiento o logro de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres (Bridges y Pascoe, 2014, p. 246).

Las *masculinidades híbridas* se definen por “la incorporación selectiva” de elementos típicamente asociados con diferentes masculinidades marginadas y subordinadas, así como, a veces, con feminidades, en representaciones de género articuladas por hombres “privilegiados” (blancos, heterosexuales, de clase media, jóvenes, occidentales, etc.) (Bridges y Pascoe, 2014, p. 246)<sup>6</sup>. Bridges y Pascoe (2014, p. 247) recogen trabajos de académicos como Demetrakis Demetriou, Michael Messner o Steven Arxer para dar entidad al argumento de que las nuevas formas o hibridaciones de la masculinidad ilustran, más que desafían, la flexibilidad de los sistemas socioculturales que mantienen la desigualdad.

Las conclusiones que Bridges y Pascoe (2014) extraen de esta síntesis son, en primer lugar, que estas prácticas de hibridación de la masculinidad a menudo funcionan de manera que crean cierta distancia entre los hombres jóvenes, blancos y heterosexuales, y la masculinidad hegemónica. Esto permite que algunos de los que las articulan se enmarquen, a nivel discursivo, fuera de los sistemas existentes de privilegio y desigualdad. En segundo lugar, las masculinidades híbridas a menudo se basan en la noción de que las masculinidades disponibles para los hombres heterosexuales, blancos y jóvenes son menos valiosas o relevantes que las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

masculinidades de los *Otros* marginados y subordinados, cuyas identidades fueron, a menudo, producidas por las luchas colectivas por los derechos y el reconocimiento —este sería el caso de la absorción de elementos de la masculinidad afeminada asociada con lo gay—. En tercer lugar, las masculinidades híbridas funcionan como refuerzo a los límites simbólicos y sociales entre los grupos (raciales, de género, sexuales, etc.), afianzando y, a menudo, ocultando la desigualdad con nuevas estrategias (Bridges y Pascoe, 2014, p. 250).

Bridges y Pascoe (2014) señalan tres tácticas que consideran habituales en estos procesos de hibridación de la masculinidad. La primera es la denominada como “distancia discursiva” (*discursive distancing*), que implicaría a prácticas que tratan de alejarse de la masculinidad hegemónica al tiempo que, de forma sutil, la subrayan<sup>7</sup>. La segunda estrategia sería la del “préstamo estratégico” (*strategic borrowing*). Esta consistiría en tomar prestados determinados elementos de estilos *performativos* procedentes de masculinidades o feminidades asociados con diversos *Otros* marginados o subordinados (Bridges y Pascoe, 2014, pp. 252-253). En este apartado entrarían las absorciones del afeminamiento asociado con la identidad gay masculina, el cual procede del camp generado dentro de las subculturas homosexuales (Cleto, 1999; Meyer, 1994). Muchas de las propuestas del *glam rock*, como veremos en el caso particular de Måneskin, podrían entrar dentro de esta estrategia (Gregory, 2002).

La tercera y última maniobra señalada por Bridges y Pascoe (2014, pp. 254-255) es denominada como “fortificando fronteras” (*fortifying boundaries*) y consistiría en la captación de elementos de masculinidades menos *poderosas* por parte de jóvenes blancos heterosexuales, en formas que oscurecen los límites simbólicos y sociales entre los grupos de los que dependen tales prácticas. Bridges y Pascoe (2014) recogen el trabajo de Jane Ward, “Dude-Sex: white masculinities and ‘authentic’ heterosexuality among dudes who have sex with dudes” (2008). En él, Ward (2008, en Bridges y Pascoe, 2014) estudia los discursos de varones que se definen como heterosexuales, pero que tienen relaciones sexuales con otros hombres. Ward (2008, en Bridges y Pascoe, 2014, pp. 254-255) documenta cómo en su búsqueda de parejas sexuales del mismo sexo indirectamente, primero, destilaban cierta misoginia y fobia a lo femenino al eludir tener relaciones con varones afeminados, y, segundo, hipererotizaban a los hombres de color, lo que redundaría en la valoración excesiva de los genitales masculinos por parte del heteropatriarcado. Así, pues, este tipo de estrategias de hibridación, a pesar de incluir prácticas relacionadas con el colectivo LGTBI (como tener relaciones entre parejas del mismo sexo), reforzarían, más que derribarían, estigmas socioculturales sobre los que se asienta la homofobia y la misoginia.

### **“Rock and roll never dies”: Måneskin, el glam y la autenticidad**

Eurovisión es un concurso que habitualmente se ha encuadrado dentro del género del pop, si bien con el paso de los años se ha vuelto más heterogéneo en términos estilísticos<sup>8</sup>. Marija Maglov reflexiona sobre el papel que la música tiene en Eurovisión e indica que esta es un elemento más del complejo entramado de tácticas discursivas, relacionadas tanto con la identidad nacional como con la europea, que ponen en marcha las naciones participantes (2016, p. 60). En este contexto, una de las candidaturas más cercanas al *rock* que se presentaron al certamen fue la del grupo de metal finlandés Lordi, que se alzó con el triunfo en 2006 con el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



tema *Hard Rock Hallelujah* (Häyhtiö y Rinne, 2007; Maglov, 2016). Como señala Maglov (2016, pp. 63-65), Finlandia presentó con Lordi un producto basado en un imaginario altamente reconocible como finlandés fuera de sus fronteras, debido a que el país contiene a destacados referentes del metal a nivel internacional, como Nightwish, Apocalyptica o H.I.M. Por lo tanto, los géneros musicales en Eurovisión “no deben interpretarse como categorías de valor..., sino como marcadores de identidades deseadas, prácticas sociales y formaciones discursivas hechas para la auto-representación”<sup>9</sup> (Maglov, 2016, p. 65).

El caso de Måneskin, en este sentido, es también relevante por haber logrado la victoria en Eurovisión, como Lordi, con una propuesta claramente enmarcada dentro del *rock*. Måneskin se formó hacia 2015 en la ciudad de Roma. Su plantilla está compuesta por Damiano David (voz), Thomas Raggi (guitarra), Victoria De Angelis (bajo) y Ethan Torchio (batería). En 2017 participaron en el programa de talentos *Factor X*, donde ganaron visibilidad y quedaron finalistas. Poco después, grabaron su primer disco de larga duración, *Il ballo della vita* (2018), y en 2021 un segundo disco, *Teatro d'ira: Vol. I*, cuyo primer *single* fue “Zitti e buoni”, tema que defendieron en Eurovisión.

Ignacio Pilonetto anunciaba en *Europa FM* a Måneskin tras su triunfo como “los nuevos reyes del ‘glam’” (2021). El *glam* es uno de los géneros más versátiles del *rock*, y sobre el que más investigaciones ha habido en los últimos años<sup>10</sup>. Pilonetto señala que, “a pesar de sus diferencias musicales”, representantes legitimados del *glam* como David Bowie, T. Rex o Mötley Crüe están “unidos por un denominador común: la extravagancia” (2021). En efecto, el *glam* recoge la estrategia del camp, procedente de la subcultura gay, de connotar artificio mediante un travestismo espectacular y una estética llamativa, plagada de ambigüedad e ironía (Gregory, 2002; Leibetseder, 2012, p. 6).

El *glam* ha sido relevante precisamente porque esta “extravagancia” y teatralidad del camp le ha permitido poner sobre la mesa el carácter *performativo* del género (Arenillas Meléndez, 2020; Auslander, 2006). Así, se podría decir que gran parte del *glam* articula una masculinidad híbrida mediante el “préstamo estratégico” de estos elementos procedentes de la masculinidad afeminada y subordinada propia del camp asociada con el colectivo gay. Asimismo, el *glam* ha permanecido en una línea intermedia entre el pop y el *rock*, lo que lo ha convertido en uno de los estilos con mayor heterogeneidad dentro de la música popular urbana (Branch, 2012). Todo ello hace del *glam* una de las corrientes del *rock* más adecuadas para tener voz en un espacio tradicionalmente asociado con el pop y en relación con la comunidad LGTBI, como Eurovisión.

La visualidad de Måneskin encaja con la que habitualmente encontramos en el *glam*. Así, sus integrantes aparecen a menudo vestidos con ropas de tejidos brillantes, colores llamativos, zapatos con plataforma, accesorios con plumas, etcétera. Igualmente, todo el grupo suele ir con maquillaje, especialmente su cantante, Damiano David. La preocupación por la imagen, unida al evidente uso de cosméticos por parte de todos los miembros de la banda (independientemente de su sexo) es lo que articula el travestismo y la espectacularidad propia del *glam* en Måneskin.

La letra del estribillo de *Zitti e buoni* señala: “Estoy demente, pero soy diferente a ellos. / Y estás demente, pero eres diferente a ellos. / Estamos dementes, pero somos diferentes a ellos”<sup>11</sup>. Hay, por lo tanto, una apuesta por la diferencia en el texto, que conecta de forma velada con la intención de Måneskin de reflejar una masculinidad ambigua y menos normativa, propia del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*glam*. Sin embargo, cabe preguntarse si realmente el grupo representa una propuesta *diferente*, tanto en términos de género como dentro de las escenas<sup>12</sup> del *rock* y el pop.

Philip Auslander (2006) subraya que el *glam* tuvo valor en los setenta como corriente “inauténtica”, que desafiaba simultáneamente el mito de autenticidad del *rock* y sus estereotipos heteronormativos. Sin embargo, con el paso de las décadas muchos de los que adaptaron el *glam* lo hicieron articulándolo como un género plenamente asentado y legitimado dentro del canon del *rock*. Esto es consecuencia de fenómenos como el de la *retromanía*, señalado en 2011 por Simon Reynolds, que han favorecido la interpretación del *glam* como elemento de culto. Un ejemplo claro de esta ambigüedad de discurso lo hallamos en la supuesta imitación por parte de Måneskin de la conocida *guitar fellatio* que David Bowie efectuó a Mick Ronson en 1972 y que fue fotografiada por Mick Rock<sup>13</sup> (véase Figura 1). Esta emulación logra un doble propósito: por un lado, redundar en la estética de ambigüedad y transgresión del camp, asociado con la homosexualidad masculina —y presente en el *glam*—, y, por el otro, insertarse dentro de la *retromanía* y el mito de autenticidad del *rock*, demostrando pleno conocimiento de su canon y certificando que el *glam* es parte de él.

### Figura 1.

*Damiano David y Thomas Raggi de Måneskin en Saturday Night Live*



Nota. Imagen extraída de la actuación de Måneskin en el programa americano *Saturday Night Live* interpretando su tema *I wanna be your slave*. En ella se puede ver al cantante de Måneskin, Damiano David, y al guitarrista, Thomas Raggi, imitando la famosa *guitar fellatio* de David Bowie a Mick Ronson en 1972 (Måneskin, 2022).

La propuesta de Måneskin sigue, por lo tanto, como veremos, en muchos aspectos los cánones de autenticidad del *rock*, a pesar de recoger el *glam*. La autenticidad en el *rock*, como han señalado autores como Norma Coates (1997), Deena Weinstein (2009), Robert Walser (1993) o Mary Ann Clawson (1999a), está ligada a la homosocialidad y a un discurso de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

masculinidad, en ocasiones, ciertamente hegemónico. El exceso y la provocación han sido elementos que han ayudado a definir con frecuencia al *rock* (Grossberg, 1992). Así, es precisamente en la articulación de una visualidad extravagante y *excesiva* en donde el *glam* conecta más profundamente con ese imaginario. Por ello, la visualidad espectacular y, se podría decir, *travestida* del *glam* de Måneskin no implicaría por sí sola un discurso que desafía la heteronormatividad subyacente en el *rock* y su mito de autenticidad.

Uno de los aspectos clave que ayudan a articular la autenticidad en el *rock* y que —a menudo— lo diferencian del pop es el énfasis sobre la profesionalidad musical. El medio habitual por el que se demuestra esta supuesta profesionalidad es poniendo el acento en la interpretación en vivo, tanto de forma directa —tocando sin hacer uso del denostado *autoplay*— como indirecta —facturando piezas que podemos imaginar como perfectamente susceptibles de ser ejecutadas sobre un escenario tal y como suenan en la grabación— (Auslander, 1999). Aunque el uso de la electrónica mediante estilos ligados al *techno* y *synth* pop son habituales dentro de Eurovisión, no es el caso de la banda italiana. De hecho, Måneskin muestra en *Zitti e buoni* un *rock* de garaje clásico, con una formación de cuarteto típica del *rock* (voz, guitarra, bajo y batería), y sin aparentes aditivos ni artificios tecnológicos. Esto ayuda a percibir de forma verosímil que el tema se esté reproduciendo fiel o *auténticamente* en vivo, remarcando la profesionalidad de Måneskin como músicos y contribuyendo, con ello, a la construcción de una autenticidad propia del *rock*.

Por otra parte, el peso de la relevancia instrumental en *Zitti e buoni* recae en la guitarra eléctrica. En concreto, la canción se erige sobre un cuidado *riff* que ejerce de hilo conductor y que, aunque apoyado por el bajo, es llevado a cabo por la guitarra. Igualmente, la pieza termina con un poderoso solo de guitarra eléctrica, como viene siendo característico dentro del *rock* y del metal más ortodoxo. Esto refleja, por un lado, la importancia simbólica e icónica de este instrumento para el *rock* (Waksman, 1999) y, por el otro, el deseo de Måneskin de integrarse dentro de él.

Otro elemento que ayuda a reforzar la autenticidad del *rock* en Måneskin en *Zitti e buoni* es el uso del idioma propio, si bien hay que apuntar que esto puede estar condicionado por las propias características de un certamen como Eurovisión —de hecho, el segundo *single* del disco *Teatro d'ira: Vol. I* (2021), al que pertenece “Zitti e buoni”, es “I wanna be your slave”, que está en inglés—<sup>14</sup>. La utilización de la lengua vernácula ayuda a reforzar una idea de autenticidad que Moore define como “autenticidad en primera persona” o “autenticidad de la expresión”, la cual se basa en la proyección correcta de honestidad e integridad personal hacia el público (2002, pp. 211-214). Por tanto, el uso del italiano es otro de los elementos que contribuyen a erigir una autenticidad cercana al *rock* en Måneskin.

En suma, se puede concluir que Måneskin no articula tanto el *glam* como corriente transgresora e inauténtica del *rock*, como lo fue en los setenta, sino como parte fundamental y legítima de su imaginario y mitología. Tanto es así que los músicos de Måneskin fueron acusados fehacientemente de haber consumido drogas durante la gala de Eurovisión<sup>15</sup>, otro de los mitos culturalmente más asociados con el *rock* (Inglis, 2007). No es extraño, por lo tanto, que, al recoger el trofeo eurovisivo, Damiano David *gritara* al mundo la conocida consigna: “*rock and roll never dies*”<sup>16</sup>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



## ***I wanna be your slave: hipersexualización y masculinidades híbridas en Måneskin***

María Yuste, en su citada reseña sobre Måneskin, señala que su triunfo en Eurovisión significaba que “Europa habló y dijo que prefería el cuero ajustado, las mujeres bajistas y a los hombres con pelo largo, tacones altos y sombra de ojos” (2021). Asimismo, afirma que los integrantes del grupo “no responden al estereotipo masculino de género” y que su triunfo significaba que esta “nueva masculinidad” iría acompañada de dejar la violencia a un lado en favor del fomento de la empatía y el “apostar por los cuidados”. Esta noticia contrasta con la ya mencionada de Ignacio Pillonetto, en la que la primera referencia que aparece al *glam* es aludiendo al excantante de Van Halen, David Lee Roth, y sus capacidades acrobáticas para “abrirse en un salto imposible” que, según él, recuerdan al masculino Jean-Claude Van Damme<sup>17</sup>. Esto nos lleva a reflexionar, en primer lugar, sobre la versatilidad del *glam* y los estereotipos de género y, en segundo, sobre si la propuesta de Måneskin realmente articula una *nueva* masculinidad o, por el contrario, presenta una hibridación entre esquemas asociados con la masculinidad hegemónica (como la exhibición de fuerza o destreza física) y otros tomados de masculinidades subordinadas (como el travestismo o el afeminamiento, asociados con lo gay).

Hemos apuntado que el artificio y la estética espectacular del *glam* son unos de los aspectos que este género recoge del camp. Recordemos que el camp proviene de la subcultura gay y de una identidad homosexual masculina ligada al afeminamiento (Cleto, 1999; Dyer, 1999; Meyer, 1994). Pero ¿es siempre esta ambigüedad andrógina un signo de transgresión? Una de las tácticas que expusimos de la masculinidad híbrida es, precisamente, el “préstamo estratégico” de rasgos de masculinidades asociadas con el *Otro*, en este caso, el colectivo gay, para articular una masculinidad más flexible, pero no por ello necesariamente más inclusiva. Por ejemplo, los New York Dolls, quienes no se declaraban “homo”, sino “tri-sexuales”<sup>18</sup>, son un caso en el que el travestismo y la androginia del *glam* es usada como forma de provocación y de alinearse con el exceso del *rock* (Cagle, 2000). Este proceso conlleva, además, en propuestas como las del *glam* metal, una hipersexualización enfocada a demostrar una promiscuidad que subraya la fuerza y la potencia sexual, tradicionalmente asociada en clave positiva con el hombre (Kurennaya, 2012; Walser, 1993).

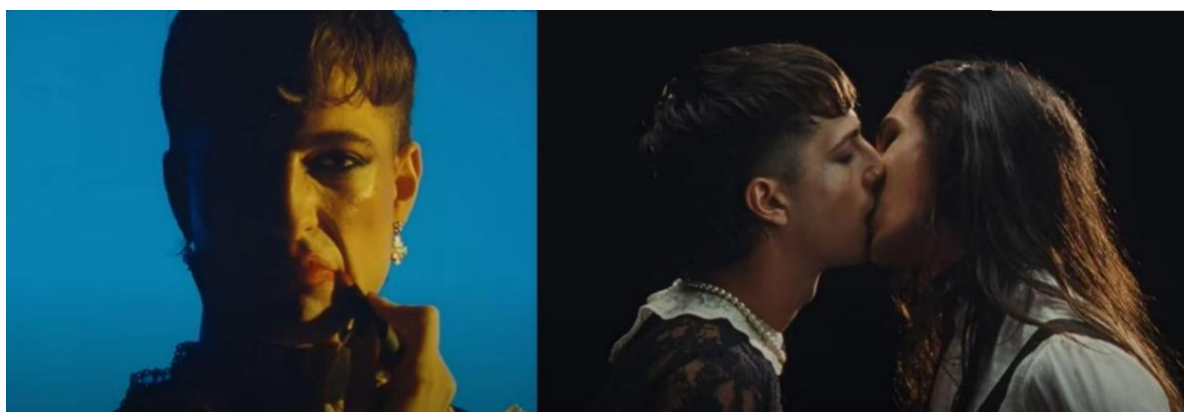
Måneskin presenta un discurso de hipersexualización similar al de esos referentes. Un ejemplo es su videoclip de *I wanna be your slave*<sup>19</sup>. El estribillo de la canción señala: “Quiero ser tu esclavo, quiero ser tu amo, quiero hacer latir tu corazón, correr como montañas-rusas. / Quiero ser un buen chico, quiero ser un gánster, porque tú puedes ser la belleza, y yo podría ser el monstruo”<sup>20</sup>. Las insinuaciones sexuales en el video son constantes: en él, Damiano David aparece siendo pintado con una barra de labios, llevando ropa interior de mujer y besándose con uno de sus compañeros de grupo (véanse figuras 2 y 3). Igualmente, a lo largo del corto van apareciendo los diferentes componentes de la banda con las manos atadas y ropajes de cuero sugerentes. De este modo, las alusiones a la supuesta perversión y al carácter pecaminoso de la promiscuidad sexual, inherentes a la estética sado y al *bondage*, son claras tanto en la letra (“tú serás la belleza, yo seré el monstruo”) como en las imágenes.

### **Figura 2.**



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Fotogramas del videoclip “I wanna be your slave”, de Måneskin



Nota. Damiano David pintando sus labios (derecha) y besándose con su compañero Ethan Torchio en el videoclip de *I wanna be your slave* (Måneskin, 15 de julio de 2021).

Aunque todos los componentes de Måneskin utilizan maquillaje y una estética espectacular, es el vocalista, Damiano David, el que usa el travestismo y el afeminamiento de forma más evidente. Esto no es casual: como han puesto de manifiesto estudios como los de Lucy Green (1997), el perfil de cantante, por su utilización del cuerpo como instrumento, es uno de los pocos espacios dejados para las mujeres dentro de las esferas de la música. Así, es habitual que el miembro que muestra mayor feminización dentro de los grupos de *rock* sea el vocalista (véase Mick Jagger, Steve Taylor, David Lee Roth, etc.). Sin embargo, cabe apuntar que Damiano David a menudo ejecuta un canto semideclamado (véanse las primeras estrofas de *Zitti e buoni*) y, en cualquier caso, no utiliza una voz travestida mediante mecanismos como el falsete o, en palabras de Elizabeth Wood, “safónica” (1994). Esto redundaría en la sensación de estar ante una masculinidad más normativa de lo que, *a priori*, el travestismo y la hipersexualización hacia ambos sexos de Damiano David podría indicar. De hecho, en el fotograma en que Damiano David aparece con lencería de mujer se muestra al lado de la bajista, Victoria De Angelis, con los brazos levantados y flexionados en el típico gesto masculino de mostrar los bíceps (véase Figura 3).

**Figura 3.**

Fotograma del videoclip “I wanna be your slave”, de Måneskin



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Damiano David con lencería de mujer y enseñando sus bíceps junto a su compañera Victoria De Angelis en el videoclip de *I wanna be your slave* (Måneskin, 15 de julio de 2021).

Igualmente, la presentación de la homosexualidad dentro de un ambiente de perversión, como ocurre en *I wanna be your slave*, contribuye más a perpetuar los estigmas hacia el colectivo gay en nuestro imaginario sociocultural que a su naturalización. Por ello, quizá sería más correcto hablar, en el caso de Damiano David, de una masculinidad híbrida, que toma prestados, estratégicamente, elementos asociados con la masculinidad afeminada de lo gay para presentar una masculinidad menos normativa, pero que sigue redundando en ciertas estructuras subyacentes del patriarcado. Por otra parte, hay cuestiones como el uso de la voz que no permiten hablar de una *performance* completa de lo estereotipadamente femenino por parte de Damiano David, sino, más bien, de la adopción selectiva de aquellos elementos que le permiten enmarcar su discurso dentro de la provocación y el *exceso del rock*.

Otro aspecto que destacar de Måneskin es la inserción de una chica dentro del grupo, en calidad de bajista. Victoria De Angelis es tan relevante para la génesis de la banda que, supuestamente, el nombre de esta fue debido a su ascendencia danesa<sup>21</sup>. Mary Anne Clawson ha estudiado cómo un elemento clave del *rock* es el papel que este tiene dentro de la construcción de la homosocialidad y la camaradería masculina en la adolescencia (1999a). Clawson ha investigado sobre las razones y las consecuencias de la inclusión mayoritaria de mujeres como bajistas dentro de los grupos de *rock* alternativo e *indie* de los noventa (1999b). Su estudio devela cómo dicha estrategia era una forma de adaptar la división laboral desigual en términos de género, del patriarcado, a las bandas de *rock*. De este modo, los grupos de *rock* alternativo de esta época, con sensibilidad hacia las reivindicaciones del feminismo, se abrieron a incluir mujeres en su plantilla, pero en un espacio secundario, como es el del bajo.

Clawson (1999b, pp. 206-208) descubrió que las mujeres ocuparon los puestos de bajistas porque, por un lado, los hombres no querían encargarse de ellos (preferían el rol de guitarra, con más visibilidad, carga compositiva y con, supuestamente, mayor necesidad de pericia técnica), lo que dejaba numerosas vacantes para el rol de bajista; y, por el otro, porque se sentían cómodas con el papel de sustento y apoyo en la sombra que ejerce este instrumento.

Un ejemplo de esto último es la propia puesta en escena de Måneskin en Eurovisión: aunque Damiano David trata de emparejarse con todos los miembros de la banda en algún momento de la ejecución, es al lado del guitarrista en donde se posiciona durante el estribillo de *Zitti e*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*buoni*<sup>22</sup>. Igualmente, aunque De Angelis tiene un solo de bajo, es el del guitarrista Thomas Raggi el que cierra la canción, debido a lo que obtiene mayor visibilidad. Igualmente, la *guitar fellatio* previamente mencionada de Damiano David es con el guitarra, lo cual, por un lado, es comprensible al estar tratando de *performar* la ambigüedad homosexual masculina propia del *glam*, y, por el otro, debido a las lecturas evidentes de remisión a la heterosexualidad que conllevaría el hacerla con De Angelis. Sin embargo, este aspecto pone de nuevo a Thomas Raggi en primer plano, subrayando indirectamente el papel secundario del bajo y su ejecutante. En su libro, Philip Auslander dedica un capítulo, titulado “Suzie Quatro wants to be your man. Female masculinity in glam rock”, a la figura de Suzie Quatro, la única mujer insertada de forma relevante dentro del *glam* en los setenta y que también era bajista (2006, pp. 193-226). La inserción de Victoria De Angelis dentro de Måneskin no sería, por lo tanto, una propuesta novedosa, sino que recordaría, por un lado, al canon más clásico y pretendidamente auténtico del *glam*, y, por otro, se enmarcaría en la tendencia a incluir mujeres en el perfil secundario del bajista dentro del *rock*.

Helen Davies (2001, p. 304) señala que una de las formas en que a menudo se integra a las mujeres dentro de las bandas de *rock* es a través de una suerte de masculinización que las permite configurarse como “uno más de los chicos” (*one of the boys*). Esto es claro en el caso de Måneskin, donde continuamente se trata de remarcar el funcionamiento de la banda como una unidad a través de la estética visual y de la puesta en escena. Por ejemplo, para la actuación en Eurovisión, sus miembros iban vestidos con trajes de lamé color burdeos de confección similar, y no había ningún extra sobre el escenario, ni *atrezzo* añadido, que desviara la atención de ellos como grupo<sup>23</sup>. Este énfasis en Måneskin como un todo indisoluble redundaba en la mencionada homosocialidad y camaradería masculina que impregna las escenas del *rock*, en la que se trata de integrar en calidad de igual a De Angelis. De la misma forma, el hecho de que Måneskin adopte el travestismo y la androginia del *glam* —es decir, una masculinidad menos normativa e híbrida, que toma prestados elementos asociados a la mujer, como el maquillaje— puede haber ayudado a que su inclusión se haya llevado a cabo sin que ella haya tenido que adoptar una estrategia plena de masculinización. Por ello, se podría pensar que no solamente Damiano David esté presentando una estrategia de hibridación, sino también la propia De Angelis al insertarse en el entramado homosocial de una banda de *rock* siendo “uno más de los chicos”, pero sin dejar de lado aspectos asociados con lo femenino, como la preocupación por la estética o el ejercer un cierto papel secundario.

Sin embargo, cabe reflexionar sobre las consecuencias que tiene el discurso de hipersexualización de Måneskin para la figura de De Angelis, ya que el entramado sociocultural del patriarcado no actúa de la misma forma en ella. De hecho, esta hipersexualización, presente en algunas propuestas del *glam*, corre el riesgo de convertirla en un objeto más de la mirada masculina, desdibujando el valor que tiene su participación en una estructura normalmente conformada por hombres, como es la banda de *rock*.

Un ejemplo del peligro de esta desviación se halla en el video antes mencionado de *I wanna be your slave*: al inicio, aparece De Angelis lamiendo una manzana, y, más tarde, sacando la lengua con la palabra *sin* (‘pecado’, en inglés) pintada en ella (véase Figura 4). Esto es significativo, ya que muestra que, a pesar de los aparentes intentos por mostrar un discurso de género transgresor por parte del *glam* de Måneskin, se sigue dejando escapar este tipo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

alusiones (Eva-manzana-pecado original) que se hallan en la base del discurso heteropatriarcal occidental y su misoginia.

#### Figura 4.

Fotogramas del videoclip de “I wanna be your slave”, de Måneskin.



Nota. Victoria De Angelis de Måneskin lamiendo de forma sugerente una manzana con cuchillas de afeitar (izquierda) y con la palabra *sin* (‘pecado’) pintada en su lengua (derecha), durante el videoclip de *I wanna be your slave* (Måneskin, 15 de julio de 2021).

Sin embargo, más adelante en el video se muestra a De Angelis realizando acciones que son tópicos de la masculinidad: escupe sobre su compañero Ethan Torchio y, al igual que Damiano David, enseña sus bíceps. Todo ello demuestra que Victoria De Angelis es una figura clave en Måneskin y complementaria a la de Damiano David. Juntos, articulan una identidad de género cercana a las estrategias de la masculinidad híbrida, a medio camino entre la eliminación de la desigualdad (incluyendo a una mujer dentro del grupo y adoptando elementos de la masculinidad subordinada y camp de lo gay) y la repetición de estereotipos y esquemas procedentes del patriarcado (como ubicar a la mujer en un papel secundario o persistir en su sexualización).

#### Conclusiones

A lo largo de este artículo, hemos tratado de realizar un breve acercamiento a la propuesta de Måneskin. En primer lugar, hemos visto cómo Måneskin intenta, en gran medida, erigirse como un grupo auténtico, el cual es un rasgo valorado dentro de la cultura del *rock*. Después, hemos examinado como tanto el cantante, Damiano David, como la bajista, Victoria De Angelis, presentan prácticas que podrían encajar con un discurso de hibridación de la masculinidad y la femineidad, basadas en la táctica del *préstamo estratégico* que apuntan Bridges y Pascoe (2014). David trata de absorber elementos de lo femenino, como el maquillaje o la lencería, pero articulándolos dentro del discurso de provocación, exceso y autenticidad del masculinizado *rock*. Por su parte, De Angelis intenta ser parte de la homosocialidad que rodea a las bandas de *rock* sin perder la sofisticación estética asociada con la mujer, y sin que ello suponga caer completamente en la condición de objeto visual a que la somete la mirada patriarcal. Sin embargo, su rol sigue la tendencia a incluir a las mujeres dentro de los grupos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



de *rock* en calidad de bajistas, ocupando, por lo tanto, un rol secundario y de soporte o *cuidado* del conjunto. Tampoco elude la sexualización a la que el discurso de hipersexualización propuesto por cierta parte del *glam*, que Måneskin recoge, la somete.

Este trabajo pretende, así, ser una reflexión sobre hasta qué punto propuestas *glam* como la de Måneskin son verdaderamente transgresoras desde la perspectiva de género, ya que, en el caso del grupo italiano, representan más bien una “masculinidad híbrida”, que recoge el afeminamiento del *camp*, absorbido por el *glam*, pero sigue articulando, en gran medida, elementos canónicos dentro del *rock* (la provocación, el exceso, la guitarra, etc.), con la consiguiente presencia de su patriarcado subyacente. Por ello, cabría sopesar lo que supone que un discurso de estas características haya triunfado en una arena tan cercana a la comunidad LGTBI como Eurovisión. Quizá la victoria de Måneskin signifique que, efectivamente, la última frontera por conquistar en el terreno de la igualdad es el cambio en los esquemas que articulan la masculinidad y ponga de relieve la dificultad para encontrar tácticas que supongan de forma efectiva y homogénea una masculinidad realmente *nueva*.

Por último, es pertinente abrir ciertos interrogantes en cuanto a lo que significa el triunfo de Måneskin en Eurovisión, que puedan servir, quizá, para futuras investigaciones. En primer lugar, cabe reflexionar sobre el hecho de que Måneskin facture un *glam rock* de corte clásico, que ya no es un género musical netamente anglosajón, sino británico (recordemos que el *glam rock* se enmarca en la tradición británica del dandismo y de la inclusión de este dentro del *rock* y el *pop*, y que, de hecho, nunca llegó a tener éxito en los circuitos norteamericanos). Asimismo, la propia sofisticación estética del *glam* puede relacionarse con facilidad con Italia, al ser el país un puntal en lo que a tendencia e industria de la moda se refiere. Måneskin muestra, además, asociaciones que remiten al norte de Europa, como el origen danés de su nombre. Sin embargo, la banda no deja de manifestarse como italiana a través de elementos como el idioma. Todo ello en un momento en que la salida de Reino Unido de la Unión Europea ha reconfigurado el panorama geopolítico, dando mayor voz y capacidad de acción a los países del sur mediterráneo como Italia.

El *glam* sirve a Måneskin para revelar, a través de Eurovisión, a una Italia cosmopolita, liberal, supuestamente tolerante y transgresora en cuanto a las actuales configuraciones del género, así como a la altura de facturar productos culturales del mismo nivel que el *rock* y el *pop* anglosajón. En definitiva, muestra a una Italia capaz de ejecutar un *glam rock* netamente británico sin serlo, *europeo*, lo que confirma que el concurso es un espacio de autorrepresentación de los países que es útil para sus diferentes aspiraciones geopolíticas. Todo ello abre incógnitas sobre, por un lado, el escenario que se ha ido configurado dentro del conjunto europeo a raíz del *brexit* y, por el otro, las consecuencias de la persistencia en recurrir a la cultura anglosajona cuando se intenta proyectar la imagen de una sociedad abierta y desarrollada.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Referencias bibliográficas

- Arenillas Meléndez, S. (2020). *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): El caso del glam rock y sus variantes*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Auslander, P. (1999). Tryin' to make it real: Live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture. En Autor, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (pp. 73-127). New York: Routledge.
- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baker, C. (2008). Wild dances and dying wolves: Simulation, essentialization, and national identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, 6(3), 173-189.
- Baker, C. (2016). The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging. *European Journal of International Relations*, 23(1), 97-121.
- Biddle, I. y Gibson, K. (Eds.). (2009). *Masculinity and Western musical practice*. Farnham: Ashgate.
- Boise, S. de (2012). *Masculinities, music, emotion and affect* (Tesis doctoral). Universidad de Leeds, Leeds.
- Boise, S. de (2015). *Man, masculinity, music and emotions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bolin, G. (2006). Visions of Europe: Cultural technologies of nation-states. *International Journal of Cultural Studies*, 9(2), 189-206.
- Branch, A. (2012). All the young dudes: Educational capital, masculinity and the uses of popular music. *Popular Music*, 31(1), 25-44.
- Bridges, T. y Pascoe, C. J. (2014). Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities. *Sociology Compass*, 8(3), 246-258.
- Cagle, V. M. (1995). *Reconstructing pop/subculture: Art, rock and Andy Warhol*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Cagle, V. M. (2000). Trudging through the Glitter trenches: The case of the New York Dolls. En S. Waldrep (Ed.), *The Seventies. The Age of Glitter in popular culture* (pp. 125-151). Nueva York/Londres: Routledge.
- Calvo, M. (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, 6, 2-28.
- Clawson, M. A. (1999a). Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band. *Popular Music*, 18(1), 99-114.
- Clawson, M. A. (1999b). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193-210.
- Cleto, F. (Ed.). (1999). *Camp: Queer aesthetics and the performing subject*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Coates, N. (1997). (R) Evolution now?: Rock and the political potential of gender. En S. Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: Popular music and gender* (pp. 50-64). Londres: Routledge.
- Connell, R. W. (1995/2002). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Davies, H. (2001). All rock and roll is homosocial: The representation of women in the British rock music press. *Popular Music*, 20(3), 301-319.
- Dyer, R. (1999). It's being so camp as keeps us going. En F. Cleto (Ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject* (pp. 110-116). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Oxford: Polity.
- Fricker, K. y Gluhovic, M. (Eds.). (2013). *Performing the "New" Europe: Identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Green, L. (1997). *Music, gender and education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregory, G. (2002). Masculinity, sexuality and the visual culture of glam rock. *Culture and communication*, 5(2), 35-60.
- Grossberg, L. (1992). Rock, postmodernity and authenticity. En Autor, *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture* (pp. 201-239). Londres/Nueva York: Routledge.
- Hansen, K. A. (2022). *Pop masculinities: The politics of gender in twenty-first century popular music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Harrison, S. (2008). *Masculinities and music: Engaging men and boys in making music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Hawkins, S. (2009). *The British pop dandy: Masculinity, popular music and culture*. Farnham: Ashgate.
- Hawkins, S. (Ed.). (2017). *The Routledge research companion to popular music and gender*. Oxford/Nueva York: Routledge.
- Häyhtiö, T. y Rinne, J. (2007). Hard rock Hallelujah! Empowering reflexive political action on the internet. *Journal for Cultural Research*, 11(4), 337-358.
- Inglis, I. (2007). "Sex and drugs and Rock'n'Roll": Urban legends and popular music. *Popular Music and Society*, 30(5), 591-603.
- Kalman, J., Wellings, B. y Jacotine, K. (Eds.). (2019). *Eurovisions: Identity and the international politics of the Eurovision Song Contest since 1956*. Singapur: Palgrave Macmillan.
- Kurennaya, A. (2012). *Look what the cat dragged in: Gender, sexuality, and authenticity in 1980s glam metal* (Tesis de maestría). Parsons the New School for Design, Nueva York.
- Leibetseder, D. (2012). *Queer tracks: Subversive strategies in rock and pop music*. Farnham: Ashgate.
- López Castilla, M. T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española* (Tesis doctoral). Universidad de La Rioja, La Rioja.
- Maglov, M. (2016). Musical genre as an indicator of the unity in diversity concept: Case study of the ESC's winning song Hard Rock Hallelujah. *ART+MEDIA Journal of Art and Media Studies*, 10, 59-65.
- Måneskin. (22 de mayo de 2021). *Måneskin - Zitti E Buoni - Italy?? - Grand Final - Eurovision 2021* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RVH5dn1cxAQ>
- Måneskin. (23 de mayo de 2021). *Eurovision2021 winner måneskin: rock-n-roll never dies!* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v2iVCyD9Npc>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- Måneskin: este el resultado del test de drogas de su cantante, acusado de consumir cocaína en Eurovisión. (25 de mayo de 2021). *Rock Fm*. Recuperado de [https://www.rockfm.fm/al-dia/noticias/maneskin-este-resultado-del-test-drogas-cantante-acusado-consumir-cocaina-eurovision-20210525\\_1307395](https://www.rockfm.fm/al-dia/noticias/maneskin-este-resultado-del-test-drogas-cantante-acusado-consumir-cocaina-eurovision-20210525_1307395)
- Måneskin. (15 de julio 2021). *Måneskin - I WANNA BE YOUR SLAVE (Official Video)* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yOb9Xaug35M>
- Måneskin. (23 de enero de 2022). *Måneskin: I Wanna Be Your Slave (Live) - SNL* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=59MJbfNTUXs>
- Mariskalrock. (mayo de 2021). maneskin-2021-eurovision [Imagen]. Recuperado de <https://mariskalrock.com/wp-content/uploads/2021/05/maneskin-2021-eurovision.jpg>
- Martínez García, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género del rock y el heavy. *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: Mujeres y música*, 7, 101-118.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Meyer, M. (Ed.). (1994). *The politics and poetics of camp*. Londres: Routledge.
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.
- Paul, J. (2014). *The modern fairy tale: Nation branding, national identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press.
- Pedro, J., Piquer Sanclemente, R. y Val Ripollés, F. del. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Etno: Cuadernos de etnomusicología*, 12, 63-88.
- Peterson, R. A. y Bennett, A. (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University press.
- Philo, S. (2018). *Glam rock: Music in sound and vision*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Pillonetto, I. (29 de mayo de 2021). Måneskin, los nuevos reyes del “glam”. *Europa FM*. Recuperado de [https://www.europafm.com/noticias/musica/mneskin-nuevos-reyes-glam\\_2021052960b1e75672f188000157b761.html](https://www.europafm.com/noticias/musica/mneskin-nuevos-reyes-glam_2021052960b1e75672f188000157b761.html)
- Rehberg, P. (2013). *Taken by a stranger: How queerness haunts Germany at Eurovision*. En K. Fricker y M. Gluhovic (Eds.), *Performing the “New” Europe: Identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 163-177). Londres: Palgrave Macmillan.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture’s addiction to its own past*. Londres: Faber and Faber.
- Reynolds, S. (2016). *Shock and awe. Glam rock and its legacy, from the seventies to the twenty-first century*. Nueva York: Faber and Faber.
- "Si dice Måneskin, non Moleskine!": origine e significato del nome della band (12 de diciembre de 2017). *Sky It*. Recuperado de <https://xfactor.sky.it/info/maneskin-non-moleskine-x-factor-2017>
- Unterberger, A. (7 de agosto de 2021). Måneskin. With a Eurovision win and a viral cover smash, the Italian rock group has fans “Beggin” for more. *Billboard*, 72.
- Waksman, S. (1999). *Instruments of desire: The electric guitar and the shaping of musical experience*. Cambridge: Harvard University Press.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Walser, R. (1993). Forging masculinity: Heavy metal sounds and images of gender. En Autor, *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music* (pp. 108-136). Hanover: University Press of New England.
- Weinstein, D. (2009). The empowering masculinity in British heavy metal. En G. Bayer (Ed.), *Heavy metal music in Britain* (pp. 17-31). Farnham: Ashgate.
- Whiteley, S. (Ed.). (1997). *Sexing the groove: Popular music and gender*. Londres: Routledge.
- Wood, E. (1994). Sapphonic. En P. Brett, G. Thomas y E. Wood (Eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology* (pp. 27-66). Nueva York: Routledge.
- Yuste, M. (25 de mayo de 2021). El triunfo de Damiano David en Eurovisión es también el de la nueva masculinidad en el *mainstream*. *Tendencias*. Recuperado de <https://www.tendencias.com/general/triunfo-maneskin-eurovision-tambien-nueva-masculinidad-mainstream>

## Notas

<sup>1</sup> Para la noción de *discurso*, se ha tomado como referencia a Norman Fairclough (1992), quien concibe que el significado de este se produce tanto a través de los propios textos lingüísticos como de prácticas discursivas y sociales.

<sup>2</sup> No es casual que entre las medidas impuestas recientemente a Rusia por su ataque a Ucrania se encuentre la no participación en el certamen. Véase: “Eurovisión no permitirá”, *El País*, 2022.

<sup>3</sup> Dentro de esta fase de “visibilización”, se incluirían propuestas como las del grupo ruso T.a.T.u. en 2003 — que debían gran parte de su éxito a su sugerencia de lesbianismo— y *performances* con estrategias camp, como la de la ucraniana Verka Serduchka en 2007 (Baker, 2016, pp. 6-7).

<sup>4</sup> “Philip Bohlman (2014), meanwhile, argued that Eurovision had ‘reclaimed its relevance’ by being able to confront state homophobia and provide a space where ‘the queering of the ESC had given common meaning to Europe’ through Conchita’s win” (Bohlman, en Baker, 2016, p. 13).

<sup>5</sup> Por ejemplo, la prestigiosa revista americana *Billboard* señalaba que el grupo había alcanzado el número 22 en su lista global después de haber ganado el concurso. Véase: Unterberger (2021).

<sup>6</sup> “Hybrid masculinities refer to the selective incorporation of elements of identity typically associated with various marginalized and subordinated masculinities and —at times— femininities into privileged men’s gender performances and identities” (Bridges y Pascoe, 2014, p. 246).

<sup>7</sup> Sería el caso, por ejemplo, de los hombres que acuden a las *barber shops* para demostrar una masculinidad menos hegemónica (al preocuparse por su aspecto físico), pero no a las peluquerías comunes. Tras ello, habría una apreciación sutil de mayor profesionalidad de las primeras (usadas y pensadas para hombres) sobre las segundas (comúnmente asociadas y utilizadas por mujeres). Por lo tanto, a pesar de intentar transmitir una masculinidad menos hegemónica, acudir a este tipo de espacios redundaría en la jerarquía de género del patriarcado de manera indirecta (Bridges y Pascoe, 2014, pp. 250-252).

<sup>8</sup> Por ejemplo, en ediciones donde los países del este de Europa ganaban visibilidad se presentaron propuestas que trataban de incluir reminiscencias del folklore propio (Baker, 2008, p. 174).

<sup>9</sup> “Musical genres shown on the ESC are not to be interpreted as value categories..., but as markers of wanted identities, social practices and discursive formations made for self-representation” (Maglov, 2016, p. 65).

<sup>10</sup> Véase: Reynolds (2016) o Philo (2018).

<sup>11</sup> Letra original: “Sono fuori di testa ma diverso da loro. / E tu sei fuori di testa ma diversa da loro. / Siamo fuori di testa ma diversi da loro”.

<sup>12</sup> El concepto de escena ha sido discutido en profundidad en los últimos años dentro de los círculos académicos que analizan las músicas populares urbanas. Una de las categorizaciones más aceptadas es la de Peterson y Bennett (2004), quienes definen *escena* como una actividad de índole social que acontece en un espacio y periodo de tiempo concretos que engloba diferentes agentes (productores, músicos y aficionados), que comparten gusto musical y que se distinguen colectivamente del resto a través de la música y otros signos culturales (p. 8). Estos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

autores distinguen entre escenas locales, translocales y virtuales. Esta diferenciación ha sido objetada por autores como Pedro, Piker Sanclemente y Del Val (2018, p. 74), quienes abogan por una comprensión del término de *escena flexible*, pero también utilizan el concepto de *glocal* para “cuestionar la oposición taxativa entre lo global y lo local” (p. 76), con el fin de examinar la forma en que ambos planos confluyen dentro de las escenas musicales. Sin embargo, en el ejemplo que nos ocupa de Måneskin sería útil, en todo caso, ubicarlos dentro de una escena translocal del *glam*, enmarcada, a su vez, en los circuitos cercanos al *rock* de corte más clásico o canónico. Igualmente, cabe señalar que Måneskin y Eurovisión se hallan insertos en una suerte de escena virtual ubicua, en la que las nociones de local y global pierden parte de su significado.

<sup>13</sup>La foto puede consultarse en Ronson, M. (1972). “David Bowie and Mick Ronson, Guitar Fellatio, 1972”. Recuperado de <https://sfae.com/Artists/Mick-Rock/David-Bowie-and-Mick-Ronson-Guitar-Fellatio-1972>

<sup>14</sup>Los temas de Måneskin suelen estar en italiano, aunque es habitual que en sus álbumes haya una o varias canciones en inglés.

<sup>15</sup>La presión hacia el grupo fue tal que tuvieron que someterse a un control de drogas para desmentirlo. Véase, por ejemplo: “Måneskin: este el resultado”, *Rock Fm* (2021).

<sup>16</sup>El momento de recogida del premio en Eurovisión que se menciona puede consultarse en Måneskin (2021).

<sup>17</sup>Ignacio Pilonetto señala: “vemos a un cantante con mayas ajustadas abrirse de piernas en un salto imposible. El split tiene tal nivel que, incluso, Jean-Claude Van Damme estaría algo celoso... El tipo de la melena rubia no es otro que David Lee Roth” (2021).

<sup>18</sup>David Johansen, líder de los New York Dolls, en Cagle, V. M. (2000, p. 117).

<sup>19</sup>El videoclip puede consultarse en Måneskin. (15 de julio 2021). “Måneskin - I WANNA BE YOUR SLAVE (Official Video)” [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yOb9Xaug35M>

<sup>20</sup>Letra original: “I wanna be your slave, I wanna be your master, I wanna make your heart-beat, run like rollercoasters. / I wanna be a good boy, I wanna be a gangster, 'cause you can be the beauty, and I could be the monster”.

<sup>21</sup>*Måneskin* significa ‘luz de la luna’ en danés. Para más información sobre el origen del nombre del grupo, puede consultarse: “Si dice Måneskin”, *Sky It* (2017).

<sup>22</sup>La actuación de Måneskin en Eurovisión puede consultarse en Måneskin (22 de mayo de 2021).

<sup>23</sup> La fotografía de los miembros con el vestuario que llevaron a Eurovisión puede consultarse en Mariskalrock.com (2021).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

**Envejecer en la infancia.  
Masculinidad, vejez e identidad en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina**

**María Julia Ruiz**

Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina

[julitaruiz@gmail.com](mailto:julitaruiz@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-1232-6919

Recibido 10/03/2022 Aceptado 20/04/2022

**Resumen**

En el presente artículo indagaremos cómo en las letras de las canciones del disco *Lo niego todo* de Joaquín Sabina y en las declaraciones promocionales en los medios, el cantautor reconfigura su imagen de autor y problematiza su postura, aquella que lo ha acompañado durante todo su proyecto autorial para elaborar un posicionamiento nuevo: el de una masculinidad en declive que, en su proceso de envejecimiento, vuelve hacia el terreno de la infancia para ejercer resistencia desde una postura infantil. Esta masculinidad en declive se manifiesta desde la imagen de la otredad, pues el sujeto que envejece necesita reacomodar su identidad y reconstituirla. El cuerpo del varón viejo, en su pérdida de potencia sexual, de poder, de jerarquía, expone los mandatos de una masculinidad imposible. El disco de estudio *Lo niego todo* y el libro autopoético que lo acompaña *Incluso la verdad* manifiestan los mecanismos y operatorias de exclusión para con la vejez en el género masculino, a la vez que ofrecen distintas maneras de zanjear y burlar esos mandatos preestablecidos en nuestra cultura para aprender a “envejecer sin dignidad”.

**Palabras clave:** *vejez, infancia, proyecto autorial, Lo niego todo, Joaquín Sabina*

**Grow old in childhood.  
Masculinity, old age and identity in *Lo niego todo* by Joaquín Sabina**



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Abstract

In this article, we will investigate how, in the lyrics of the songs on Joaquín Sabina's *Lo niego todo*, album and in his promotional statements in the media, the singer-songwriter reconfigures his image as an author<sup>2</sup> and problematizes his posture, the one that has accompanied him throughout his authorial project to elaborate a new position: that of a masculinity in decline that, in its aging process, returns to the terrain of childhood to exercise resistance from a childlike position. This declining masculinity is manifested from the image of otherness, since the aging subject needs to rearrange his identity and reconstitute it. The body of the old man, in his loss of sexual potency, power, hierarchy, exposes the mandates of an impossible masculinity. The studio album *Lo niego todo* and the autopoetic book that accompanies it, *Incluso la verdad* show the mechanisms and operations of exclusion towards old age in the masculine gender, while offering different ways of settling and circumventing those pre-established mandates in our culture to learn to “grow old without dignity”.

## Keywords

*old age, childhood, authorial project, lo niego todo, Joaquín Sabina*

In this article we will investigate how, in the lyrics of the songs on Joaquín Sabina's *Lo niego todo*, album and in the promotional statements in the media, the singer-songwriter reconfigures his author' image and problematizes his posture, the one that has accompanied him throughout his authorial project to elaborate a new position: that of a declining masculinity that, in its aging process, returns to the terrain of childhood to exercise resistance from a childlike position. This declining masculinity is manifested from the image of otherness, since the aging subject needs to rearrange his identity and reconstitute it. The body of the old man, in his loss of sexual potency, of power, of hierarchy, exposes the mandates of an impossible masculinity. The studio album *Lo niego todo* and the autopoetic book that accompanies it, *Incluso la verdad* show the mechanisms and operations of exclusion towards old age in the masculine gender, while offering different ways of settling and circumventing those pre-established mandates in our culture to learn to “grow old without dignity”.

**Keywords:** *old age, childhood, authorial project, Lo niego todo, Joaquín Sabina*

## ¿Sabina machista? Introducción y primeras hipótesis

En una entrevista realizada el 14 de febrero de 2017 a la musicóloga feminista Laura Viñuela en el medio asturiano *La nueva España*, la consultora de género realizó una declaración que desató una polémica mediática. Ante la pregunta sobre el reggaetón como una posible mala influencia para los jóvenes, Viñuela afirmó que había ejemplos más cercanos: “Tenemos a Joaquín Sabina, que le hacemos la ola cada vez que asoma por esta región. Pero tiene letras que son machistas y peligrosas, tanto o más, que el reggaetón” (Viñuela, 2017a, párr. 25). Viñuela sentenciaba que Sabina “construye un imaginario femenino muy negativo... pues es



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

muy típico del cantautor progre que no reconozca su machismo, porque piensa que el machismo es retrógrado y de gente de derechas” (Viñuela, 2017b, párr. 3).

Luego de estas afirmaciones se instaló un debate en los medios de comunicación<sup>1</sup> del cual surgieron opiniones a favor de Viñuela, opiniones en contra y posturas intermedias en las que se intentaba conciliar o matizar, de alguna manera, las sentencias de la musicóloga. Sabina respondió, ante esta contienda:

no empleo ni medio segundo de mi vida en responder a lo que digan en las redes sociales y esos foros, donde la libertad de opinión es legislada por quienes menos la toleran y el sentido del humor debe adecuarse a quienes más atrofiado lo tienen. Es absolutamente increíble, ya no puedes hacer una broma sin entrar al índice de chistes prohibidos. Por suerte para mí, vivo en un planeta totalmente distinto, no tengo redes sociales ni teléfono móvil, así que no me veo envuelto en toda esa cantidad de odios y tonterías. Seguiré haciendo las canciones que quiera, ni pienso en autocensurarme. Y seguiré haciendo bromas de todo tipo ... Pero ahora que todo el mundo tiene un altavoz, a los idiotas los reconoces por su autoestima. Mientras más idiotas, mayor autoestima tienen. (Sabina, 2017b, párr. 39).

En esta respuesta Sabina desestima las acusaciones, poniendo sobre la mesa algunas de las características de su personaje de autor (Castilla del Pino, 1989): su vida sin teléfono y sin redes sociales, su defensa a la libertad de expresión, al sentido del humor y a la ironía, su posicionamiento ético y político. No obstante, en una entrevista en el año 2020 se vuelve sobre esta polémica, ante la cual el cantautor presenta otra actitud:

Desde luego no me libro de la educación católica, machista y franquista que tuve, como todos los españoles de mi generación. Imagino que algo habrá por ahí, pero yo lucho todos los días contra mí mismo por encontrar dónde está lo correcto y la verdad. Creo que ninguna de las mujeres que ha vivido conmigo diría que soy machista... Creo que hay un feminismo que se excede. Si por determinadas feministas fuera, nunca se habría publicado *Lolita* de Nabokov ni se hubieran hecho muchísimas de las películas que amamos. (Sabina, 2020, párr. 39).

Dos cosas resultan interesantes para destacar de esta contienda: la primera es que se puso bajo el foco en los medios de comunicación tanto al personaje de autor de Joaquín Sabina como al sujeto biográfico Joaquín Ramón Martínez Sabina, a quienes se los confunde con asiduidad debido a los procesos de autoficción que el cantautor ubetense ha efectuado desde los inicios de su proyecto autorial (Zapata, 2011)<sup>2</sup>. En este sentido, y tomando como referencia nuestros marcos de análisis —aquellos que persiguen a las autorías contemporáneas en su puesta en escena<sup>3</sup>— creemos que las declaraciones de Viñuela exhiben las *trampas* literarias de la autorreferencia, pues la persona civil se separa del personaje de autor en los laberintos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



identitarios que propone la autoficción como categoría teórica (Alberca, 2007; Scarano, 2015; Leuci, 2018, entre otros) puesta al servicio de la ambigüedad.

La segunda cuestión tiene que ver con las afirmaciones de Sabina sobre *Lolita* y el feminismo exacerbado: el académico y profesor José Martínez Rubio, en una nota titulada “El efecto Nabokov o el peligro de volvernos retrógrados” abría una pregunta mucho más interesante que la que refiere al machismo o no machismo de un sujeto particular. El catedrático se preguntaba “¿Qué hacemos con tantos autores de talento cuando sus textos se tornan retrógrados? Porque los textos cambian, como los tiempos. Y seguramente nosotros algún día” (Martínez Rubio, 2018, párr. 19).

No resulta pertinente, en este trabajo, responder a la pregunta sobre si el sujeto biográfico y/o el personaje de autor Joaquín Sabina son o no machistas, pues esto solo incluiría una opinión más a la contienda. No obstante —y desarrollaremos esto en los apartados siguientes— destacamos cómo la postura (Meizoz, 2007, 2009) de Joaquín Sabina es y ha sido, a todas luces, controversial, pues este autor se ha dedicado a lo largo de su proyecto autorial a construir una imagen polémica: la del adepto a los vicios y excesos, la diversión, la nocturnidad, las calles, las mujeres, los prostíbulos, el “teatro de la marginalidad” (Romano, 2007, p. 165), el rock and roll, la eterna juventud. Estas imágenes serán recuperadas a los efectos de contraponerlas con el posicionamiento de enunciación adoptado en *Lo niego todo* (2017) y en el libro autopoético *Incluso la verdad* (Sabina y Prado, 2017). En estas últimas producciones el personaje de autor enuncia desde una posición de vejez: imagen novedosa<sup>4</sup> o, al menos, llamativa, pues desde este lugar expone a la senectud como un factor de otredad (De Beauvoir, 2012) y a la masculinidad en la vejez como un mandato signado por la imposibilidad (Iacub, 2014, 2015), el cual se manifiesta en la pérdida de potencia sexual, de poder, de jerarquía, entre otros factores. En este sentido, la última producción artística de Joaquín Sabina expone a la vejez como un factor de pérdida de masculinidad, pero también —si la entendemos en términos de una función del principio (Premat, 2016)— como un factor de potencia, de posibilidad de reconfiguración identitaria (Iacub, 2011). Así, la vejez opera en *Lo niego todo* y en *Incluso la verdad* como un insumo teórico que habilita una clausura y una apertura, pues expone las imposibilidades de la masculinidad en la senectud pero paradójicamente para ofrecer distintas maneras de zanjar y burlar los mandatos, para así finalmente cumplir el “sueño” sabinero de “envejecer sin dignidad” (Sabina, 2017b, párr. 8).

### **La persona, el personaje, la(s) autoría(s). Imágenes y posturas del proyecto autorial de Joaquín Sabina**

Ricardo Iacub (2015) problematiza las masculinidades en la etapa de la vejez y recupera en su discurso a Judith Butler, quien considera que

las identidades son ficciones, no porque no sean reales, sino porque son relatos posibles que generan escenarios, prácticas y proyectos sociales que constituyen referentes o ideales regulatorios del sí mismo. ¿Qué significa esto? Cuando quiero saber qué significa ser varón o tener cierta edad, necesito basarme en relatos, en proyectos o prácticas sociales que me dicen y convalidan identidades



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ya constituidas. Es decir, si yo no doy con la figura esperada de varón, hasta qué punto puedo creer que lo soy. (Butler, en Iacub, 2015, p. 93).

Este acercamiento a pensar la identidad como ficción, si bien es consecuencia de un enfoque narrativo como herramienta metodológica de análisis en ciencias humanas, en nuestro caso resulta sumamente pertinente porque trabajamos con una entidad que ya está atravesada y construida como una ficción: un personaje de autor. Esta categoría es definida por Castilla del Pino, para quien “se trata de sujetos que, en razón de su hacer... perfilan su identidad hasta el extremo de elevarse del más o menos ambiguo nivel en que sitúa la identidad de los demás, y adquieren categorías de personaje” (1989, p. 11). En este sentido, el teórico aborda, por un lado, “sujetos bien diferenciados por actuaciones sorprendentes, incluso extravagantes, para los cuales parece regir una aceptación peculiar” (Castilla del Pino, 1989, pp.11-12), y por otro lado “aquellos otros que, mediante una suerte de hipertrofia de un rasgo de su identidad, suficientemente proyectado, acaban constituidos en paradigma y símbolo ante un grupo social más o menos amplio, mediante la sustantivación de ese rasgo adjetivo” (Castilla del Pino, 1989, pp.11-12). Joaquín Sabina es, en sí mismo, una identidad ficcional, un sujeto que, en el diseño obsesivo de sí (Groys, 2014), genera una cierta *personajeidad*, “hiperidentidad que categoriza al personaje” (Castilla del Pino, 1989, p. 14).

Para pensar la distinción entre persona y personaje también podemos recurrir a los planteos de Guerrero (2019), quien realiza un repaso teórico desde Roland Barthes y el “grano de la voz”, Simon Frith, quien “ha esquematizado el uso de la voz (como instrumento, cuerpo, persona, personaje) en los cantantes de música popular” (2019, p. 70), y la distinción de Philip Auslander entre la “persona real” (el *performer* como ser humano), la “persona de la performance” (el *performer* como ser social) y el “personaje” (el *performer* como figura o protagonista de la canción) (p. 70). Guerrero aclara:

“persona real” se refiere a la identidad del músico en tanto individuo particular con su historicidad. La segunda corresponde a la representación de la “persona” que el oyente crea al oír al performer (esta puede estar manipulada —entre otros factores— por la mediación de la grabación). El tercer nivel remite al protagonista de la canción, el cual no tiene identidad fuera de ella. (2019, p. 70).

Esta distinción, si bien resulta sumamente operativa a la hora de analizar las autorías performáticas en su puesta en escena, no será puesta a funcionar en esta instancia donde abordamos exclusivamente un corpus de letras de canciones de *Lo niego todo*<sup>5</sup> y una serie de declaraciones autopoéticas de Joaquín Sabina en los medios. En consonancia con la selección de nuestro objeto, la categoría de personaje de autor de Castilla del Pino se adecúa a nuestras intuiciones teóricas en esta oportunidad. Cabe destacar que, además, esta categoría es recuperada por Marcela Romano, quien acierta al afirmar que Sabina ha erigido, gracias a esa *hiperidentidad*, una “identidad hojaldrada” (2007, p. 161).

Romano se ha dedicado a indagar la identidad autorial de Joaquín Sabina, aquella que lo acompaña desde *Inventario* (1968) hasta *Alivio de luto* (2005) —última producción sabiniana en el momento del análisis de la autora—, y la caracteriza de la siguiente forma:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



El juglar, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de “bon vino”, y también el goliardo —en latín y en romance, como nuestro Juan Ruiz— de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo: el Quevedo burlesco de mirada demoledora, que “purga su bilis” en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores: el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta “social” que, desde la sátira —con ritmo de rock e insolencia *beatnik*— se enseña contra el poder. (2007, p. 163).

La construcción de autoría de Sabina se ha apoyado, de este modo, en una escenografía autorial<sup>6</sup> (Díaz, 2009) que bucea en el fondo, en los márgenes, en los sujetos excluidos, en los personajes menos deseables, y se ha instalado allí no solo como observador y cronista sino también, muchas veces, como parte de ese mundo; instancia que le genera una identidad móvil que le permite trasladarse de la periferia —en sus representaciones bohemias— al centro — como reconocido personaje mediático—.

Esas escenografías autoriales a las que remitimos también han sido destacadas por Romano, cuando enuncia que Sabina ejerce una suerte de “reescritura de tipos o arquetipos de ‘autor’” (2007, p. 163), aquellos que

permiten la inserción de quien escribe y canta —o del personaje poético animado a través de su escritura— en una genealogía de seres “anómalos”, y, por lo mismo, bosquejados desde una perspectiva en definitiva romántica que encuentra en la representación obsesiva del “yo”, el desafío de los pactos sociales, la rebeldía, el insulto a todas las instituciones, su naturaleza insular. (Romano, 2007, pp. 163-164).

Este desafío a los pactos sociales, la rebeldía y el insulto a las instituciones, podemos entenderlos en términos de *resistencia*: un sujeto que resiste, desde la construcción de su postura —esto es, la solidificación de sus imágenes de autor como parte de una estrategia de posicionamiento en el campo (Meizoz, 2009)— a la norma, la convención. Joaquín Sabina selecciona y diseña su propia identidad desde una postura infantil<sup>7</sup> —esto es, desde la forma infantil de adoptar un rol (Ruiz, 2022c)— la cual le permite ofrecer resistencia a las lógicas establecidas, las normativas, lo instaurado, y se manifiesta desde ese posicionamiento como un personaje más entre aquellos seres anómalos que no logran ubicarse en el mundo reglado: su postura es la de aquellos “desclasados”,

vagabundos, prostitutas, piratas, locos, donjuanes, “doñasjuanas” y Juanas “locas”, ladrones, Satanes, chulos de barrio, toreros, bandoleros, cantaores, bluseros noctámbulos y solitarios, desamparados a lo Dylan, tangueros, artistas mediocres, cocainómanos, perdedores, al fin, que en sus letras ganan el prestigio incuestionable de los héroes y que, complementariamente con aquella familia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de “artistas”, contribuyen a la configuración de la propia *imagen de autor*, y a la invitación, en todo seductora, de dibujar una biografía posible para el mismo Sabina. (Romano, 2007, pp. 163-164).

El caso de Sabina es ejemplar para demostrar cómo una imagen de autor, aquella que es planteada por el artista (y, como explicaremos más adelante, en el caso de *Lo niego todo*, por un equipo de producción) en su poética y en sus declaraciones, requiere, para concretarse, de una serie de pactos y negociaciones con las instancias que lo rodean. Si recordamos la definición de imagen de autor, esta es concebida por Amossy (2009) como una “figura imaginaria” de carácter “doble”, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el texto como en sus alrededores” (2009, p. 67), y es pensada por Maingueneau como una “realidad inestable”, producto de “la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor” (2015, p. 18).

En este sentido, la prensa ha aceptado, magnificado y distribuido la imagen que Sabina diseñó para sí, tanto en su obra poético-musical como en sus intervenciones públicas. Esa distribución y mediatización de la imagen se ha reproducido hasta el cansancio, hasta deformarla y convertir al personaje de autor en una caricatura<sup>8</sup>. A la vez, el público masivo como la instancia receptora final también ha aceptado y magnificado estas imágenes y las ha convertido en mito a través de la identificación colectiva (Favoretto, 2017) y del culto a la personalidad (Giner y Pérez Yruela, 1989).

La imagen de Sabina ha atravesado, a lo largo de su proyecto autorial —esto es, la sumatoria de imágenes y posturas en una trayectoria artística (Zapata, 2011)—, un proceso de mercantilización por el cual ha convertido su firma en una *marca* y los elementos cosméticos que lo decoran en su puesta en escena (el bombín, el whisky, el frac, entre otros) en productos de venta masiva. Laín Corona afirma que Sabina no es una marca comercial registrada pero “al percibirse como suyos productos textuales y musicales que no lo son —o, al menos, no completamente—, su nombre —que no es una persona real— funciona de una manera equivalente a una empresa —que no es una persona jurídica—” (2021, p. 23).

Esta intervención de Laín Corona expone un factor relevante que no hay que perder de vista en el análisis de *Lo niego todo*, pues en este disco la composición de las canciones —en letra y música—, la grabación y la producción general son el resultado de un trabajo artístico colectivo. Con el poeta Benjamín Prado como cocompositor de la mayoría de las letras<sup>9</sup>, con Leiva como músico, arreglador y productor general y con los aportes de músicos como Rubén Pozo (“No tan deprisa”), Ariel Rot (“Posdata”), Jaime Asúa (“Leningrado”) y Pablo Milanés (“Canción de primavera”), este disco se presenta, paradójicamente, como “el más confesional que he hecho jamás” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 78). Esta sentencia vuelve sobre aquellas trampas de la autorreferencia que comentábamos al inicio de nuestras palabras, pues en este disco las imágenes autoriales de Joaquín Sabina no son propuestas únicamente por el cantautor, sino que son muchos los artistas que colaboran en la revisión y el sostenimiento de la postura del personaje de autor.

Acerca de los procesos identitarios que se juegan en *Lo niego todo*, García Candeira (2018) acertaba en detectar cómo la escritura colectiva de este álbum “descentraba” de alguna manera al personaje de autor y lo diseminaba, pues “el refuerzo del personaje ha corrido paralelo a un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

proceso de colectivización que afecta no solo a la esfera musical y de la producción... sino en el de la propia escritura de las letras” (2018, p. 17). García Candeira problematiza cómo “es llamativo que... se tilde a este disco como el ‘más confesional’ del cantante” (2018, p. 17).

Volvemos a Laín Corona y a aquellos productos textuales y musicales que no son únicamente propiedad intelectual de Sabina, para ver cómo

intencionalmente o no, las canciones llegan al público sin marcas claras de las distintas autorías. Al consumir la música en formato digital, el receptor no tiene los créditos de la carátula analógica y, aún en las ocasiones en que tenga acceso a esta información, es raro que se detenga a mirarla. Por tanto, la única marca de autoría evidente es el nombre de Sabina en letras grandes en la portada y/o los distintos cauces de transmisión de su obra. Así, el público puede dar por sentado que las canciones y, en particular, las letras son *solo* de Sabina. (2021, p. 23).

Resulta interesante destacar esta problemática, pues los nuevos medios de distribución en la industria de la música invisibilizan a los sujetos que trabajan en este sector y dotan de autoría a un solo sujeto individual, mediante una “ficción de autoría única”, herencia de la mitología romántica, que expone cómo el público percibe a un “cantautor individual” cuando las canciones “son fruto del trabajo de varias personas” (Laín Corona, 2021, p. 23).

En este sentido, todas las imágenes de autor de Joaquín Sabina convertidas en posturas —aquellas que recuperábamos de Romano (2007) y que se encuentran diseminadas en todo el proyecto autorial— encuentran, gracias al equipo de producción artístico de *Lo niego todo*, un ejercicio de revisión y de reconfiguración, pues con la llegada de la vejez se habilita un posicionamiento diferente, desde un nuevo espacio de enunciación. En ese nuevo espacio podemos pensar, junto a Edward Said, en la emergencia de un estilo tardío (2009) en la poética de Joaquín Sabina, estilo que requiere la complicidad de un grupo de trabajo y que efectúa un cambio de tono en la escritura de nuestro personaje de autor. Además de ese cambio —al cual referiremos más adelante—, en este nuevo lugar de enunciación que es la vejez, la masculinidad como factor indisociable de la identidad encuentra grietas y deja ver en sus fisuras el desmoronamiento pero también el sostenimiento de una identidad artística.

### **Vejez, otredad, infancia. Las funciones del final y la vejez como posicionamiento**

Luego de la publicación de su ensayo *Identidad y envejecimiento* del año 2011, Ricardo Iacub se adentra en el terreno de las representaciones de género, puntualmente en las masculinidades en la vejez. Abordando siempre a la senectud desde los aportes teóricos de la gerontología narrativa, este autor indica que cuando hablamos de los relatos construidos socialmente sobre el género o la edad los entendemos como modos de guiar y dar significado a la vida (Iacub, 2014, p. 1) y que

es importante destacar cómo la sociedad construye el ser varón o el ser viejo generando espacios de posibilidad y prestigio, como en el lugar del “sabio”,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pero también cómo ciertos relatos sobre la masculinidad excluyen la vejez, cuando las demandas de fuerza o potencia no admiten ciertos límites. Esto lleva a que los sujetos puedan incluirse, excluirse, empoderarse o desempoderarse ante dichos espacios simbólicos. (Iacub, 2014, p.1).

La exclusión de la vejez de los relatos sobre las masculinidades puede vincularse con los planteos de Simone de Beauvoir (2012), quien consideraba la vejez como una otredad, la cual está basada en la organización que la sociedad de consumo ha impuesto en la vida contemporánea: los jóvenes y adultos no se reconocen en los viejos y, en esa negación, aflora la imposibilidad de asumir la propia vejez que espera en el futuro. Por eso mismo “los mitos y estereotipos que el pensamiento burgués ha puesto en circulación tratan de mostrar que en el viejo hay otro” (2012, p. 9). Desde esta perspectiva, recordamos los aportes de Julio Premat, quien proponía pensar la infancia como una “otredad significativa” y como “un punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano” (2016, p. 69). En estas otredades que constituyen los dos extremos de la vida y de los relatos —origen y destino, principio y final— la infancia y la vejez son espacios teóricos y de enunciación que se cruzan, se encuentran, conviven. No son solamente etapas cronológicas de una vida sino que son espacios, puntos de observación, subjetividades, *funciones* del discurso (Premat, 2016, p. 13).

Volviendo a Simone de Beauvoir, la socióloga delimita dos imágenes de la vejez —las cuales Iacub recupera en su discurso— que circulan en nuestro imaginario como sociedad, ambas contrapuestas:

La imagen sublimada que se propone de ellos es la del Sabio aureolado de pelo blanco, rico en experiencia y venerable, que domina desde muy arriba la condición humana; si se apartan de ella, caen por debajo: la imagen que se opone a la primera es la del viejo loco que chochea, dice desatinos y es el hazmerreír de los niños. De todas maneras, por su virtud o por su abyección, se sitúan fuera de la humanidad. (2012, p. 10).

Las miradas teóricas, tanto de Simone de Beauvoir como de Ricardo Iacub, están pensadas desde una perspectiva narrativa, es decir, desde una focalización en los relatos históricos, sociales y culturales sobre la vejez. Estos aportes nos habilitan a recuperar el relato del viejo condenado como otredad para pensarlo desde otra arista, puntualmente desde la teoría de la literatura. Otredad significativa, decíamos junto a Premat, la infancia y la vejez serían entendidas no solo como etapas cronológicas de la vida (esto es, los niños y las niñas que transitan una edad temprana y los viejos y las viejas que atraviesan una edad tardía) sino, sobre todo, como un terreno fértil de posibilidades discursivas, espacio de imaginación y emergencias para crear literatura. La infancia y la vejez son, entonces, *laboratorio de escritura*, “espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas” (Premat, 2016, p. 77). Desde esta perspectiva la vejez, en la reconfiguración identitaria que implica, puede leerse como una función del discurso: función del final (Ruiz, 2022c) desde donde reinventar relatos de sí mismo. La senectud es un insumo teórico potente, una función discursiva que puede



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desestabilizar la otredad canonizada y ofrecer alternativas, formas *otras* de dibujar una identidad.

En este punto volvemos a Ricardo Iacub para reconocer cómo “las exigentes demandas que plantean los ideales hegemónicos masculinos en los varones adultos mayores, focalizando la importancia del trabajo, la fortaleza física y el erotismo en dichos relatos” (2014, p. 1) conllevan una crisis y la obligación de una reconfiguración identitaria por parte del sujeto anciano. Este debilitamiento de la masculinidad produce, según Iacub, una pérdida de poder, de prestigio y de autoestima, y ello lleva a un reacomodamiento angustioso de la propia identidad, lo que genera a la vez aquella otredad y marginación. Más que pensar en el debilitamiento, nos interesa detenernos en la definición que Iacub —siguiendo a Connell— realiza sobre la masculinidad: “una construcción social acerca de lo que significa ser varón en determinado tiempo y lugar” (Connell, en Iacub, 2014, p. 3). Desde esta perspectiva teórica, la masculinidad no sería un patrón estable, ni una identidad fija, ni una norma asignada, sino un concepto que se encuentra ligado a las fluctuaciones del tiempo y el espacio: una construcción cultural.

Para estudiarla desde esta coyuntura, Iacub indagará cómo la masculinidad

resulta de las posiciones que se adopten en las relaciones de género, de las prácticas que comprometen con esa posición de género, y de los efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura. (2014, p. 3).

Esta propuesta resulta sumamente interesante, porque permite salir del análisis de los rasgos determinados y cristalizados de la masculinidad, para pensar en términos de “posiciones”, “prácticas” y “efectos”. De los rasgos cristalizados, aquellos que Iacub caracteriza como “competitividad; poder físico, sexual y económico; desapego emocional; coraje y dominación, capacidad de protección y autonomía” (2014, p. 4), el personaje de autor de Joaquín Sabina no se enlistaría totalmente bajo ninguna de estas banderas, salvo en una<sup>10</sup>: la del poderío sexual, pero volveremos a esta problemática más adelante.

Entonces, en lugar de pensar la masculinidad en la vejez como un cúmulo de características que demostrarían la pérdida de fortaleza y potencia, podemos pensarla en términos de posiciones, prácticas y efectos: posiciones como estrategias del discurso y como un espacio desde el cual enunciar, prácticas como aquellos discursos o comportamientos a llevar a cabo y efectos en términos de revisión de la imagen de autor. Joaquín Sabina, al posicionarse siempre como sujeto ambiguo, ha adoptado una postura controversial —aquella que mencionábamos con anterioridad y que recuperábamos con Romano—, pues en su diseño de sí ha elegido producir “sospechas” para generar un “efecto de sinceridad” (Groys, 2014, p. 44), pues las malas imágenes de sí —como el cínico, el canalla, el vicioso— otorgan veracidad y sinceridad, y por consiguiente reciben mayor reconocimiento y fama, pues “decidir presentarse como éticamente cuestionable es tomar una decisión particularmente buena en términos de autodiseño” (Groys, 2014, p. 44). Con la llegada de la vejez, esa postura adopta un nuevo posicionamiento, pues frente a algunos factores que desestabilizan la identidad hasta el momento construida, el sujeto debe revisarse y reconfigurarse, para adoptar un nuevo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



posicionamiento. No obstante, la “nostalgia irónica”, la “paradoja” y el “contrasentido” — “marcas de la casa”, dirá Prado (Prado, en Sabina y Prado, 2017, p. 28)— siguen sosteniendo la identidad autorial, aquella que se afirma para negar y se niega para afirmar. En los factores que revisaremos como desestabilizadores de identidad —el retiro, la vergüenza, el erotismo— esas paradojas y contrasentidos seguirán siendo marca del personaje de autor.

### **Negar lo todo, incluso la vejez**

Uno de los factores que Iacub presenta como desestabilizador de masculinidad en la vejez es la jubilación o el retiro, pues este cese en las actividades de producción lleva a los varones que envejecen a plantearse su utilidad como sujetos sociales y a transitar el duelo por la pérdida de su capacidad de trabajo.

Sabina, en sus constantes paradojas, planteaba en una entrevista con Menéndez Flores:

Creo que estoy deconstruyendo. Porque la única idea matriz, la única idea madre, como dicen los políticos, que he desarrollado en los últimos años es “estoy retirado”. Ya no estoy en los bares, ya no estoy en la calle, ya no voy con putas, ya no toco. Eso simplemente es verdad. (Sabina y Menéndez Flores, 2006, p. 122).

Luego de afirmar su supuesto retiro —y haciéndolo mediante la insistencia de la “verdad”, la cual luego negará en su disco de 2017—, en los años siguientes el cantautor ha realizado extensas giras con Joan Manuel Serrat Serrat —*Dos pájaros de un tiro* (2007), *Dos pájaros contratacan* (2012) y *No hay dos sin tres* (2020) —, la gira *500 noches para una crisis* (2014) por España y Latinoamérica, la publicación de dos libros de pintura, *Muy personal* (2013) y *Garagatos* (2016) y los discos de estudio *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017), entre otras actividades de presencia pública. En este sentido, Joaquín Sabina ha coqueteado con la idea del retiro, pero mostrándose siempre reacto al mismo. Esta es una de las maneras de seguir ubicándose en un espacio provocador, donde la vejez le otorgaría una supuesta clausura que nuestro personaje de autor no admite como tal.

Asimismo, podemos entender este retiro en términos literales —esto es, su jubilación como artista y personaje público— y también en su sentido figurado: retirarse de los bares, la calle y las prostitutas como un efecto de la vejez, aquella arrasadora que llega en el año 2000, luego del ictus. Sabina ha sabido estirar su “loca juventud hasta los 50 o 51” (Sabina, 2009b, párr. 8), y en ese proceso de desorden etario, en ese desacomodo cronológico, la vejez lo sorprende en un umbral, en el pasaje de su proyecto autorial que va de la consagración a la canonización, luego de la publicación en 1999 del disco *19 días y 500 noches*.

Estiré mis años de loca juventud hasta los 50 o 51. Entonces vi que mi amor por la vida me iba a llevar a la muerte en vez de a una vida más larga. Con 60 años ni se escribe ni se debe escribir como con 20. Detesto la nostalgia, pero creo que los mejores materiales nacen de la memoria. Y con 60 se tiene pasado, presente y futuro. Cuando tienes 70 solo cuentas con un pretérito estupendo [risas]. A los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



50 recibes la visita de tu pasado. Mi visita fue brutal. De un día para otro. Pasé de la euforia de sentirte vivo, por haber sobrevivido, a la depresión de tener que vivir con lo que me había pasado. (Sabina, 2009, párr. 8).

En la anterior cita vemos cómo las edades en Sabina impactan más por el posicionamiento que el sujeto adopta que por la cronología en sí misma: como vemos, la juventud puede durar hasta los 50, donde se pasa directamente a la vejez sin haber transitado la madurez; los 60 y los 70 son puntos de observación en los cuales la nostalgia es el factor constructivo<sup>11</sup>; y curiosamente en los 70 “solo cuentas con un pretérito estupendo [risas]”. Esas risas son la manera que el personaje de autor encuentra para burlarse de la vejez, la cual transita en la actualidad con sus 73 años cumplidos<sup>12</sup>. Ese puro pasado o la imposibilidad de un futuro operarían como una suerte de clausura, un *testamento* —a decir de Premat<sup>13</sup> (2016)— que cancelaría posibilidades de reinención. No obstante, en otra intervención periodística, Sabina nos dice:

Yo creo que siempre he soñado con ser más viejo para no tener ganas de subirme al escenario y así escribir de una vez el libro con el que sueño yo siempre escribir. Y que no es un libro de versos, sino una especie de loca autobiografía en la que se mezclan todos los géneros que a mí me gustan. Un libraco, vamos. Sí. Eso me gustaría hacer. Pero, para eso, tengo que bajarme del escenario y meterme en la casa de Rota. (Sabina, 2017c, párr. 59).

En estas declaraciones la vejez —el hecho de “ser más viejo”— es para Sabina una posibilidad de reinención, de creación y fomento de nuevos códigos, un “sueño” que promete una futuridad diferente, una forma de potenciar otra de las facetas de su identidad de autor: la del escritor. Así, Sabina propone una fábula de futuro —la cual se contrapone a la clausura, a ese único “pretérito estupendo” de la entrevista de 2009— y abre la temporalidad y los géneros, pues escribir una “loca autobiografía” lo posicionaría en un espacio textual diferente de aquellos en los cuales se ha afincado: la canción, el poema, el soneto, la columna periodística. La posibilidad de escribir “un libraco” potencia su imagen de autor y genera una nueva arista para su adensada postura, una posibilidad de crecimiento y de expansión que solo le otorga el posicionamiento en la vejez.

Retomando la entrevista del 2009, en ese pasaje entre la euforia y la depresión que se produjo en la cincuentena del personaje de autor, encontramos a la enfermedad como síntoma de la vejez: desde el año 2001, Sabina ha sido tapa de diarios y revistas por diversos hechos vinculados con su “mala salud de hierro”<sup>14</sup>. De ese retiro literal de los escenarios vuelve con *Alivio de luto* (2005), disco desde el cual las colaboraciones en las letras de las canciones con sus amigos —los “jóvenes poetas líricos” o el llamado “Club de Rota” (Sierra Ballesteros, 2018, p. 47)— comienzan a proliferar<sup>15</sup>. Con ese disco y con el siguiente —*Vinagre y rosas* de 2009<sup>16</sup>— se produce un cambio en su escritura y una modulación diferente en el tono de sus canciones. Sabina afirma en una ya citada entrevista que “en mis últimos discos, como andaba más con poetas que con músicos, había intelectualizado las canciones, con lo cual las alejé del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

público de la música popular” (Sabina, 2017b, párr. 14). Ese proceso intelectual de las canciones encuentra en la reseña de Manrique en *El País* una dura crítica:

En el mundo de la música, existe un rencor de orfandad respecto a Sabina. Ha preferido incrustarse en la *high society* literaria, en ese Club de los Poetas Líricos que —reitera Benjamín— se lo pasa tan guay, donde un agradecido Joaquín ejerce de bufón de su propia corte. Tratándose de un traficante de emociones cantadas, hay algo estéticamente suicida en ese distanciamiento de la música viva. Un pésimo canje: la posible grandeza de las canciones por las seguras risitas de columnista de *Interviú*. (Manrique, 2009, párr. 6).

Más allá de las opiniones periodísticas, interesa focalizar en ese cambio en el tono, en esa intelectualización que han sufrido las canciones, pues este proceso puede ser efecto de lo que Edward Said denomina estilo tardío, un nuevo lenguaje que surge de las prácticas poéticas de escritores y artistas en su vejez o acercamiento a la muerte. Lo tardío es entendido como un “factor de estilo”, aquel que “implica una tensión no serena y no armoniosa” (2006, pp.15-16): lo tardío como un efecto en la modulación, como una tensión, un cambio en las formas previas.

Si bien esta escritura de Sabina podría entenderse como estilo tardío, es preciso recordar cómo, en los últimos tres discos de estudio, las colaboraciones de sus amigos poetas en las letras son cada vez mayores, hasta el punto de generar ese efecto de “colectivización” que exhibía García Candeira, aquel que “descentra” al personaje de autor. Por este motivo, la cuestión del estilo tardío debería pensarse en Sabina, necesariamente, como un efecto de los dúos de escritura en particular y de la colectivización en general<sup>17</sup>.

Ante estas problemáticas, Sabina afirmaba en el volumen autopoético *Incluso la verdad* cómo “la obligación de un tipo que se dedica a escribir canciones y a vivir razonablemente bien de eso es hablar de lo que realmente le preocupa y le interesa” (Sabina, en Prado y Sabina, 2017, p. 75), pero “el problema viene cuando estás en un momento en el cual lo que te preocupa es el proceso de deterioro que se sufre al envejecer” (Sabina, en Prado y Sabina, 2017, p. 75). Esta obligación o compromiso que Joaquín Sabina adopta exhibe un tópico del que la gente huye: la vejez no es un tema *pop*, pues —si recordamos a de Beauvoir— los sujetos reaccionan ante ella convirtiéndola en otredad, negándola en su horizonte de vida. Por ese motivo, asumir el compromiso de hablar de un tópico incómodo genera aprehensión al propio autor, a quien le “pareció que tirar por ese camino me iba a poner ante un *tour de force* que no estaba convencido de poder afrontar, y esa es una de las razones de que no lo hiciera solo y buscara aliados” (Sabina, en Prado y Sabina, 2017, p. 75). La escritura conjunta y la producción colectiva de muchos artistas colaboradores es otra de las maneras de posicionarse frente a la vejez, pues a las dificultades que esta impone, el trabajo colectivo es una de las maneras de burlarla, de hablar de ella para crear canciones *pop*, y lograr “que un público en el que dudo que haya una sola persona con ganas de que le hablen de eso, las coree, las disfrute, se emocione con ellas” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 75).

No obstante este proceso de colectivización, la canción “Lágrimas de mármol” cuenta con letra exclusiva de Joaquín Sabina, y en ella se plantean algunos tópicos que tienen que ver con este retiro literal y figurado que hemos mencionado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La canción inicia con los versos “El tren de ayer se aleja, el tiempo pasa, / la vida alrededor ya no es tan mía, / desde el observatorio de mi casa / la fiesta se resfría” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 80). La imagen del tren, aquella que nos recuerda los “sucios trenes que iban hacia el norte” (“Cuando era más joven”, Sabina, 2007, pp. 92-93) encuentra en este disco su camino de retorno, pues el Sur será una metáfora constante, un camino de regreso.

Este tren que parte es un tren temporal, pues es el “ayer” quien se aleja, acelerando el avance hacia un futuro del cual no se puede volver; como afirmaba en “Quién más, quién menos” (Sabina y Prado, 2017, p. 30): “pero yo fui más lejos” y “ni un paso atrás” (p. 30). La segunda parte del verso, “el tiempo pasa”, es una reafirmación de esta aceleración mediante la cual el personaje queda desubicado, sin tiempo ni espacio, pues “la vida alrededor ya no es tan mía” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 80): este verso también puede dialogar con otros de “Quién más, quién menos”, donde ese sujeto que fue más lejos termina confundiendo “el cuándo y el dónde”, con “un pie en la rumba y otro en el nunca más” o con “un pie en el mambo y otro en el más allá” (Sabina y Prado, 2017, p. 31). Esas confusiones o desorientaciones operan como posicionamientos de vejez: el sujeto es, en ambas canciones, alguien que transitó muchos periplos yendo siempre “más lejos” (como muchos otros sujetos, al decir “quién más, quién menos”, este también “tiró la casa por la ventana, / se tatuó en las sienes una diana, / probó un veneno” o “se ha tomado a sí mismo como rehén” y gracias a ello “tiene una conciencia todoterreno / del mal y el bien”) (Sabina y Prado, 2017, p. 30). Esa imagen del transgresor, del que fue más lejos —clara postura sabiniana—, encuentra en la metáfora del retiro su límite: “Acabaré como una puta vieja / hablando con mis gatos” (Sabina, en Sabina en Prado, 2017, p. 80). En ese “observatorio” que es su casa, en ese “mueble bar” que reemplazó por “las barras de los bares” (Sabina en Sabina y Prado, 2017, p. 155) —desde donde ve pasar a las gitanas adolescentes de “Churumbelas”—, en ese rincón del mundo el personaje de autor Joaquín Sabina encuentra el límite a su anterior vida de excesos y juventud. Allí, acompañado por sus seis gatos —con los cuales se fotografía en todas las entrevistas— surge una imagen de Sabina que sostiene su postura autorial, pero desde un nuevo posicionamiento: la imagen de la “puta vieja” que convive con gatos expone una figuración familiar y a la vez novedosa. Se remite al mundo de la prostitución como un factor caro a la poética sabiniana pero para configurarse él mismo en términos de “vieja”. Ese desplazamiento genérico puede ser entendido como un rasgo de masculinidad en declive, pero también como un planteo frente al retiro o la jubilación, pues la puta cuando envejece ¿sigue siendo puta? El artista cuando envejece ¿sigue siendo artista? La metáfora del retiro en este sentido habilita a la pregunta por la profesión más allá de la edad, por las maneras de posicionarse más allá del momento cronológico que se transite. En estos términos, la “puta vieja” podría entenderse como una figuración negativa, pero no obstante, en el estribillo nos encontramos con un “Superviviente, sí ¡maldita sea! / Nunca me cansaré de celebrarlo. / Antes de que destruya la marea / las huellas de mis lágrimas de mármol.

/ Si me tocó bailar con la más fea, / viví para cantarlo” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 80).

Estos versos, si bien podrían sonar machistas u ofensivos por referirse a una “puta vieja” o a “la más fea”, es preciso comprenderlos dentro de la propia poética sabiniana, donde las putas tienen un lugar de relevancia, pues en su cancionero adquieren ese rango de heroínas (a decir de Romano) y son figuras potentes, personajes exacerbados del teatro de la marginalidad. “La



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

más fea” refiere, metafóricamente, a la depresión que lo acompañó cuando “Dejé de hacerle selfis a mi ombligo / cuando el ictus lanzó su globo sonda, / me duele más la muerte de un amigo / que la que a mí me ronda” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p.80). Esa manera de ser un superviviente de su pasado habilita una posibilidad de futuro; breve y nostálgica, pero posibilidad al fin, pues “con la imaginación, cuando se atreve, / sigo mordiendo manzanas amargas, / pero el futuro es cada vez más breve / y la resaca larga” (p. 81). Como decíamos, que el futuro sea breve hablaría de la vejez como una clausura, como un testamento cercano; no obstante, la posibilidad de seguir “mordiendo manzanas amargas” cuando la imaginación lo permite genera una proyección de la vejez, un espacio donde seguir creando. Esa imaginación reaparecerá en “Canción de primavera” y en “Churumbelas”, pero antes de pasar a ellas quisiéramos destacar otro factor que Iacub enumera como pérdida de masculinidad en la vejez, y es la noción de la *vergüenza*, porque

la dificultad de dar sentido a la propia vida ante una serie de cambios que alejan al sujeto de ideales masculinos hegemónicos tan potentes como la fortaleza, la capacidad de recuperación física y mental... independencia, eficacia, control afectivo y seguridad llevan a los varones viejos a vivencias de humillación y vergüenza de sí. (Iacub, 2014, p. 5).

Las depresiones que siguieron al ictus de 2001, el encierro y los ataques de pánico de Joaquín Sabina se han hecho noticia alrededor del mundo y han implicado no solo grandes crisis creativas sino, sobre todo, esa vergüenza que planteaba Iacub, la cual Sabina ha manifestado en múltiples ocasiones. Una de ellas ocurrió cuando, luego de quedarse sin voz en el medio de un concierto en el Winzik Center en 2018, antes de retirarse, pronunció al público: “Como sucede tan a menudo, cuando les cuenten que envejecer es una cosa fantástica porque la experiencia y la sabiduría... mienten como bellacos. Envejecer es una puta mierda” (Sabina, 2018, párr. 5).

En casi todas las entrevistas promocionales que ha realizado a lo largo de su gira de presentación de *Lo niego todo*, en algún momento la pregunta por la vejez aparece, y las respuestas ante la misma se repiten. Esta reiteración de sus propias sentencias en diversos medios habla a las claras de un discurso aprendido que sostiene la imagen autorial que se pretende construir. Si en cuatro entrevistas al azar el personaje de autor Joaquín Sabina afirma que su plan es “envejecer sin dignidad”<sup>18</sup> esa sentencia se vuelve estribillo, pasa a formar parte de su ética y su poética, y refuerza la construcción de esa imagen autorial, la cual rápidamente se vuelve postura. “Somos una generación que nos planteamos envejecer sin dignidad, seguir siendo jóvenes aunque por dentro estuviéramos hechos mierda” (Sabina, 2017d, párr. 5) o “Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde” (Sabina, 2014a, párr. 11), o “es un modo de mirarse al espejo, verse algo decrepito y sacarse la lengua. Porque si hay alguna idea que atravesase al disco, es que yo sigo aprendiendo a envejecer sin dignidad” (Sabina, 2017b, párr. 8).

En la última declaración, vemos cómo envejecer sin dignidad está signado por el aprendizaje: para envejecer indignamente hay que aprender esa indignidad, no es algo que viene dado sino que es algo a construir con la experiencia. En este sentido, ese aprendizaje es



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el que genera una nueva imagen de autor —el sujeto que aprende cómo desea envejecer y pone en práctica ese aprendizaje— la cual se sumaría a su adensada postura. Esta idea de envejecer sin dignidad conserva, gracias a ese aprendizaje, una resistencia en la infancia, pues en un gesto absolutamente infantil, Sabina cuenta cómo se mira en el espejo y, a modo de burla, se saca la lengua: gesto irónico mediante el cual vemos un personaje de autor viejo, arrugado, retirado, pero con la misma resistencia en la infancia, la misma postura infantil de todo su proyecto autorial.

En este sentido, una de las sentencias más relevadoras para pensar esa resistencia se produce en el citado show en Winzik Center, donde afirmaba: “Mi plan no era envejecer sin dignidad. Mi plan era pasar de la adolescencia a la vejez, sin ser adulto. Es decir, llegar a los 69 años, que es el número más glorioso que puede conseguir un buen viejo verde” (Sabina, 2018, párr. 12). En esta sentencia reiteramos cómo la vejez indigna es un aprendizaje que nuestro personaje de autor realiza, pues —según esta declaración— ese no era su plan inicial, sino que hubo modificación. Ese “pasar de la adolescencia a la vejez, sin ser adulto” es algo que Sabina cumple perfectamente al estirar su “loca” juventud hasta los 50 o 51 y convertirse en viejo sin atravesar la madurez. El “buen viejo verde” es la figuración misma de una vejez añorada, una vejez caracterizada por una postura infantil. Esa humillación o vergüenza que planteaba Iacub como resultado de la merma de masculinidad es convertida por Sabina en otra cosa: plan, aprendizaje, juego, posicionamiento. La vejez opera como un insumo teórico desde el cual posicionarse para llevar adelante la práctica poética y creativa, un insumo que puede ser desprovisto de esa vergüenza, de ese patetismo, y puede convertirse en un factor de orgullo:

Tal vez haya mucha gente que ya no crea que la obligación de un músico es morir joven y dejar un cadáver bonito, cosa que le pasó a muchos y entre ellos a algunos de los mejores<sup>19</sup>, sino ser capaz de llegar hasta el borde, mirar lo que hay abajo y vivir para contárselo a personas que, a menudo, lo pueden entender porque están en el mismo caso. (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p.77).

Como ejemplo de este factor de orgullo que puede ser el posicionamiento en la vejez, volvemos a “Lágrimas de mármol”, pues el hecho de ser un superviviente es motivo de festejo perpetuo: “nunca me cansaré de celebrarlo” habla a las claras de una actitud a futuro que se repetirá infinitamente, pues “nunca” se cansará de cantarle a esa supervivencia producida por haber podido “bailar con la más fea” y vivir para cantarlo<sup>20</sup> (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 80).

Este orgullo es también otra de las maneras de burlar la masculinidad en la vejez, orgullo que encuentra su epicentro en la anteriormente citada imagen del “buen viejo verde”. Esta figuración se vincula con el tercer factor que Iacub mencionaba como evidencia de la pérdida de masculinidad: el *erotismo*, tema central tanto en “Canción de primavera” como en “Churumbelas”.

Según el crítico, la pérdida de potencia sexual por un lado y el desempeño erótico menguante por otro pueden ser concebidos como parte de un proceso de *desmasculinización*, porque “los escenarios culturales prevalecientes estimulan a los hombres, desde sus primeras prácticas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



eróticas, a ver su sexualidad como un medio para reafirmar su identidad de rol masculino y su maduración hacia la adultez” (2014, p. 7).

La representación de la masculinidad a través de la conquista sexual tiene en el cancionero de Sabina una fuerte impronta; canciones enteras<sup>21</sup> a lo largo de toda su trayectoria han buscado generar la imagen de seductor, aquel desfachatado de alma libre que escapa al compromiso pero que a la vez queda prendado de aquel amor del que huye, en un movimiento paradójico —o hasta histérico, si vamos a la interpretación psicoanalítica—. La imagen de *donjuán* en *Lo niego todo* se derrumba, para generar aquella novedosa que anteriormente referimos y es la del *viejo verde*.

En esta instancia recordemos cómo una imagen de autor se genera tanto en un texto como en los alrededores de ese texto, y cómo una postura se solidifica en la repetición de la misma imagen reproducida en múltiples textos y espacios. Con esta perspectiva, la imagen del viejo verde es una imagen nueva, pues es la primera vez en todo el proyecto autorial que Sabina la expone como parte de su diseño de sí, pero no es nuevo el sentido implícito que conlleva esta imagen. Si analizamos el sintagma, podemos ver cómo el sustantivo *viejo* —el cual es también un adjetivo— es el factor que introduce una novedad en la imagen de Sabina, pues recién en el año 2017 el cantautor se asume definitivamente como personaje anciano<sup>22</sup>. No obstante, el adjetivo *verde* —el que se acopla al sustantivo/adjetivo *viejo* para lograr su potencia de sentido— exhibe algunas características propias de la postura sostenida por el personaje de autor Joaquín Sabina. En la definición que la Real Academia Española (RAE) propone de la palabra *verde*, en la acepción “dicho de una persona” se define como “que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado. *Viejo verde*” (2014, párr. 13). Esa inclinación sexual “impropia de su edad o su estado” es la que manifiesta la rebeldía —corazón de la poética sabinera— no en cuanto al deseo sexual —al menos, no exclusivamente—, sino a lo “impropio”. Ante eso que no es esperable y que es reprochable, Sabina planta su bandera y se erige como personaje provocador, conservando el gesto burlón, la postura infantil, la resistencia a los mandatos, a la adultez, a lo adecuado, lo normado, lo correcto. Sabina se figura como viejo verde para ejercer una resistencia y denunciar cómo los mandatos de masculinidad en la vejez no solo son imposibles, sino que son irrelevantes, pues desde su propio espacio de resistencia en la infancia conserva todavía algunas maneras de incomodar, de burlarse, de jugar.

En “Canción de primavera” se recurre a la metáfora temporal de las estaciones para narrar, desde una perspectiva erótica, el proceso de envejecimiento. La vejez en esta canción es tema y es posición de enunciación, pues el sujeto que narra está atravesando los “años otoñales” junto a una “novia mía” (Sabina, en Sabina y Prado 2017, p. 108), caracterizada por la belleza y la juventud. A modo de invocación, el sintagma anafórico que se sostiene en la canción “Buenas noches, primavera” (p. 108) indica no solo la nocturnidad que invita al erotismo y a la sexualidad, sino que refiere a la noche como el cierre del día, como la clausura: función del discurso que remite al testamento, a la muerte, al final.

No obstante, la canción es una bienvenida mediante la invitación nocturna: “Buenas noches, primavera, / bienvenida al mes de abril, / te esperaba en la escalera / del redil. / Nueve meses oxidada / en el fondo de un baúl, / si no estás enamorada / vente al sur” (p. 108). El mes de abril como metáfora recurrente del cancionero de Sabina<sup>23</sup> se erotiza en esta canción, al ser convertida en “novia mía”, al pasar “nueve meses” en una referencia al calendario y a la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



gestación, y al pretender enamorarla con el paisaje de Andalucía. En este punto es preciso destacar cómo el regreso al sur opera no solo en esta canción sino también en “Churumbelas” como un factor identitario, como un reconocimiento a la patria de la infancia. En la autopoética *Incluso la verdad*, Sabina cuenta sobre esta canción cómo

aparte de un pueblo de la costa de Cádiz, para mí Rota es el mar, es Andalucía y también es la juventud, del modo que lo era para Rafael Alberti cuando evocaba desde el exilio su bahía de la infancia. ... Según nos acercábamos en el coche, me pasó lo que nos ocurre a todos los amigos que veraneamos allí en cuanto le ponemos los ojos encima a ese cielo, esos colores, esa luz que si no la tuviera Cádiz no existiría. Es una sensación de vitalidad, de renacimiento... Si además eres andaluz, a lo que se ve se añade lo que se recuerda y la suma resulta muy emocionante. Los paraísos no existen, pero ese sí. (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 103).

De esta manera, la vuelta al sur implica una sensación de vitalidad y de *renacimiento*: imagen sumamente potente que se reactiva en consonancia con la del superviviente. Cádiz, Rota, Andalucía, juventud, infancia, cielo, colores, luz, vitalidad, renacimiento, lo que se ve, lo que se recuerda, emoción, paraíso. La serie que traza Sabina en este fragmento es la serie de una vida, aquella que es vista desde el posicionamiento en la vejez y que, a modo de testamento, se resignifica en forma de relato. No obstante, el “renacimiento” es una apertura, una fundación, pues ante esa serie propuesta como un testamento se abre la posibilidad de empezar, otra vez, de narrar nuevamente el principio, de recomenzar. El sur de España no es solamente un espacio geográfico sino una geografía poética, una cartografía sentimental desde donde el personaje de autor resiste, pues el sur es hogar, es patria, es infancia, es recuerdo, es emoción, es paraíso.

De acuerdo con esto, la primavera, que es invitada a visitar el sur para enamorarse, se convierte en “novia mía”, en metáfora del erotismo que persiste en la vejez, no como un rasgo de masculinidad hegemónica y de potencia sexual, sino en términos de sensualidad. A este erotismo que se sugiere “Si se te olvidan las bragas” se lo expresa desde la posición de vejez, “en mis últimos jardines”, con un matiz de ternura y romanticismo que podría remitirnos otra vez a la infancia, mediante el gesto infantil de regalar un ramo gigante de flores: “Te regalo una biznaga / de jazmines” (p. 109).

En esa invitación se le pide a la primavera, a la novia joven y bella, que detenga el paso del tiempo con su sensualidad y su erotismo: “Ven a reavivar la hoguera / cenicienta de mis días”, “Líbrame del sueño eterno, / da cuerda al despertador, / ponle cuernos al invierno, / por favor” (p. 109). En la visita que esta realiza cada nueve meses puede leerse también este erotismo en la vejez como un elemento que viene de tanto en tanto, un deseo esporádico que tiene que ver con lo sexual pero también con la ternura y el ansia de vivir. Toda la canción está compuesta desde el posicionamiento en la vejez como una manera de proyectarse en el tiempo, de ganar vida, de ponerle cuernos al invierno. Por ese motivo, la imagen del viejo verde opera como la imagen de un viejo deseante, aquel que sexualiza la primavera como metáfora de vida, de juventud, de belleza, de futuro: “Conseguí llegar a viejo / verde mendigando amor. / ¿Qué



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esperabas de un pendejo / como yo?” (p. 108). En estos versos vemos cómo “conseguí llegar” opera como un triunfo, una carrera ganada al tiempo. Además, consigue llegar del modo deseado: como un viejo verde. En ese aprendizaje que mencionábamos con anterioridad se cifra el éxito de esta imagen de autor, a la cual le basta aparecer en dos canciones y en las entrevistas para consolidarse como postura. El viejo verde, imagen nueva, se erige como postura autorial, pues en la necesidad de llevar la contraria y de oponerse a los convencionalismos, Sabina dibuja una imagen de vejez disruptiva, que molesta, que incomoda: el viejo verde es ese sujeto que perturba con su mirada, que hace a las mujeres jóvenes cruzarse de vereda para evitarlo, que genera aprehensión: imagen perfectamente diseñada, que acompaña ese deseo de envejecer indignamente.

El personaje de autor envejece con deseo: deseo erótico, deseo nocturno, deseo de vida. Esto no implica que el deseo se cumpla, sino que opera como pulsión, como movimiento, como fábula de apertura que no clausura la vida ni la posibilidad de narrarla. Aunque sus años vayan “otoñales” “por el río Guadalquivir” (p. 109), ese río maquilla el ceño huraño de la capital y le pone color a la urbe: el sur vuelve a ser ese espacio utópico, paradisíaco, donde se puede producir un *renacimiento*.

“Churumbelas” es otra canción que activa no solo la imagen del viejo verde sino sobre todo la referencia al sur de España como geografía real y como cartografía poética, pues en esta canción la rumba flamenca con todos sus aditamentos (las palmas, los coros, la guitarra, el taconeo) entra en escena para contar, en clave andaluza, la historia de un viejo *voyeur* que espía “el desfile maravilloso de gitanitas de unos quince años, las que ya tienen edad para el *roneo* y, en su mundo, casi para casarse, pero que de momento salen a husmear y a divertirse” en una “procesión digna de verse”; Esta “fascinación por la gitanería” que Sabina expresa en *Incluso la verdad* (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 156) ancla otra vez el espacio de la infancia desde el posicionamiento en la vejez, y en esos espacios creativos es donde dibuja la imagen del viejo verde como el sujeto que va a contrapelo de la norma y los convencionalismos. Quien observa a las gitanas “con unos tacones de caerse de espaldas, bien apretadas, con su buen escote, sus pendientes exagerados y su pelo impresionante” admite que “siempre me he quedado embobado con ellas” (p. 156) y, desde el balcón de su piso derrumba<sup>24</sup> la imagen del donjuán, para construir la del viejo deseante. Mediante ese viejo erotizado Sabina encuentra otra de las formas de salirse de la lógica adulta y convencional, de rebelarse y de resistir desde el terreno de la infancia, desde la postura infantil que lo configura como un viejo-aniñado, un anciano que se divierte incomodando.

En este sentido, volvemos a vincular al viejo verde con la propuesta de envejecer sin dignidad, pues si recordamos la letra de la canción “Leningrado” vemos cómo “no dormir era más dulce que soñar / y envejecer con dignidad / una blasfemia” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 95). Esa promesa de juventud ha sido mantenida a lo largo de todo el proyecto autorial de Sabina, y con ella se ha afianzado la coherencia de su identidad como autor, identidad que manifiesta el deseo como una persistencia. “Y yo que espío desde mi ventana / cada mañana a las sultanas / de Lavapiés, / me estoy muriendo de ganas / de casarme con las tres” (Sabina, en Sabina y Prado, 2017, p. 161). Ese *morirse de ganas* manifiesta un deseo vivo que paradójicamente se figura con la muerte, y expone un erotismo que tiene mucho de sexualidad pero, como decíamos, también de ironía, de irreverencia, de infancia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En la estrofa siguiente se utiliza un diminutivo sarcástico: “A la vera del Apolo cada tarde / las miro lucir palmito, / yo que vivo solo como buen cobarde / y puedo ser su abuelito” (p. 161). La imagen del “abuelito” en consonancia con el viejo verde, y en una clara alusión a la lengua infantil, establece un paralelismo en el cual irrumpe una pregunta de difícil respuesta ¿se puede desear siendo un viejo tierno? ¿se puede ser un abuelito y a la vez ser deseante? Decimos respuesta difícil, porque en la otredad que caracteriza a la vejez, el deseo es un factor que está vedado, más aún si el deseo persigue a la juventud. En ese gesto incorrecto, en ese posicionamiento en la vejez como un abuelito deseante, Sabina encuentra una nueva imagen para sumar a su postura, para seguir siendo, de nuevo, el sujeto infantil de siempre.

### **Del final al principio. Conclusiones. Aperturas**

En una entrevista en el año 2005, ante la pregunta “Cuando usted compone ¿qué edad tiene?”, Joaquín Sabina contestaba: “Cien años o ninguno” (Sabina, 2005, párr. 22). Podemos concluir este trabajo afirmando que nuestro personaje de autor cuando compone se sitúa por fuera del mundo cronológicamente reglado, organizado por leyes y principios generales como las del tiempo y el espacio. Esta salida de la cronología para crear literatura lo constituye como sujeto sin edad, porque las canciones se encuentran en ese *terreno imposible* que podría ser tanto la infancia como la vejez, aquellas otredades significativas y puntos de observación privilegiados para narrar el devenir del ser humano.

En el año 2017, luego de cuarenta años de trayectoria y de construcción obsesiva de su personaje de autor, Joaquín Sabina presenta *Lo niego todo*, un ejercicio revisionista de su identidad autorial desde el posicionamiento de la vejez como un elemento disruptivo que, debido a la marginalidad y exclusión que provoca en los sujetos, obliga a reconfigurar la identidad. Esta imagen de autor nueva —la del *viejo*— se amalgama con imágenes previas y se compacta en la postura autorial, aquella que lo caracteriza como un personaje de autor irreverente, paradójico, sorpresivo, lúdico, rebelde, infantil.

Joaquín Sabina exhibe en *Lo niego todo* algunos mandatos de la masculinidad en la vejez pero para burlarse de ellos, para cumplir el plan en su proyecto de envejecer sin dignidad, para adoptar una postura infantil que le permita, desde el gesto irónico y la media sonrisa, burlarse de las formas dignas de ser varón en la vejez. De esta manera, y siguiendo la teoría psicológica de la gerontología, presentamos tres factores de pérdida de masculinidad, factores ante los cuales Sabina se enfrentará para burlarse de ellos: el retiro, ante el cual Sabina cede pero nunca del todo; la humillación o vergüenza, la que afronta con risas y hasta con orgullo; y el erotismo, ante el cual se presenta como un sujeto deseante. Mediante estos procedimientos, Sabina construye y configura una vejez *indigna* porque su forma de transitarla está atravesada por el desajuste de su temporalidad y por su postura autorial: la del personaje en resistencia infantil frente a los mandatos y convencionalismos.

No en vano el cantautor puede decirse, desde su ambigua manera, viejo y pendejo, anciano y niño, pues, en los espacios creativos que ofrecen estos laboratorios de escritura, Sabina puede desajustar la temporalidad para esconder, en su infinidad de proyecciones, su *máscara* final.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Amossy, R. (2009). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67-84). Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Antes de la caída. La salud de Joaquín Sabina: todos los problemas que enfrentó a lo largo de su vida. (13 de febrero de 2020). *Clarín Espectáculos*. Recuperado de [https://www.clarin.com/espectaculos/salud-joaquin-sabina-problemas-enfrento-largo-vida\\_0\\_3\\_o3Y4AM.html](https://www.clarin.com/espectaculos/salud-joaquin-sabina-problemas-enfrento-largo-vida_0_3_o3Y4AM.html)
- Barbero, S. B. y Malik de Tchara, C. (2015). La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice “poeta”. *Recial*, 6(7). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11912/html>
- Castilla del Pino, C. (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Beauvoir, S. (2012). *La vejez*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Díaz, J. L. (2009). “Autour des «scénographies auctoriales»: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)” por Amossy, Ruth y Maingueneau, Dominique. *Argumentation & Analyse du discours*, (3)2009, 1-17.
- Favoretto, M. (2017). *Spinetta. Mito y mitología*. Buenos Aires: Gourmet Música.
- Fumis, D. (2016). Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa: Cruces, preguntas y desbordes. *452 °F*, (15), 178-194.
- García Candeira, M. (2018). La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas). En G. Laín Corona (Ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poemas*, (pp. 205-252). Madrid: Visor Libros.
- Giner, S. y Pérez Yruela, M. (1989). La manufactura del carisma. En C. Castilla del Pino (Ed.), *Teoría del personaje* (pp. 39-60). Madrid: Alianza Editorial.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Guerrero, J. (2019). Notas sobre el proceso creativo y la “persona de la performance” en *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo* de Joaquín Sabina. *Música e Cultura*, 11(1), 59-76.
- Iacub, R. (2011). *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Iacub, R. (2014). Masculinidades en la vejez. *Voces en el Fénix*, 5(36), 38-47.
- Iacub, R. (2015). El poder y la vejez. Los relatos y sus políticas. *Kairós Gerontología*, 18(4), 439-453.
- Laín Corona, G. (Ed.) (2018). *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.
- Laín Corona, G. (2021). Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical. *Ínsula*, 900, 20-23.
- Las inevitables contradicciones de ser una chica feminista fan de Joaquín Sabina (27 de marzo de 2017). *Playground*. Recuperado de <https://publicacion.com/las-inevitables-contradicciones-de-ser-una-chica-feminista-fan-de-joaquin-sabina/>
- Leuci, V. (2018). *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Villa María: Eduvim.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos lírico*, 11, 1-11.
- Lucifora, M. C. y Lucifora, M. I. (2021). Entre la magia y el sentido. Lecturas intersemióticas de la canción en Jorge Drexler. En Lucifora, M. C., Rivas, S. y Romano, M. (Dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura* (pp. 79-101). Mar del Plata: EUDEM.
- Lucifora, M. C., Rivas, S. y Romano, M. (Dirs.) (2021). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM.
- Maingueneau, D. (2009). Autor e imagen de autor en el análisis del discurso. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 49-66). Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Maingueneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelías*, 24, 17-30.
- Manrique, D. (30 de noviembre de 2009). Razones de un “sabinazo”. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2009/11/30/cultura/1259535606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/11/30/cultura/1259535606_850215.html)
- Martínez Rubio, J. (23 de marzo de 2018). El efecto Nabokov, o el peligro de volvernos retrógrados. *Culturplaza*. Recuperado de <https://valenciaplaza.com/el-efecto-nabokov-o-el-peligro-de-volvernos-retrogrados>
- Meizoz, J. (2009). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85-96). Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Meizoz, J. (2013). “Escribir es entrar en escena”: la literatura en persona. *Estudios*, 21(42), 253-269.
- Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pérez Costa, L. (2004). La melancolía en la obra de Joaquín Sabina. *Espéculo* (26).
- Pérez Reverte, A. (14 de febrero de 2017). Pero de las que contagian la idiotez a quienes se tragan su mensaje, y acoquinan a los cobardes. Idiota peligrosa, o lista sin escrúpulos [Posteo de Twitter]. Recuperado de <https://twitter.com/perezreverte/status/831649924601282561>
- Prado, B. (2009). *Romper una canción*. Buenos Aires: Aguilar.
- Prado, B. (2014). *Ya no es tarde*. Madrid: Visor.
- Premat, J. (2014). Pasados, presentes, futuros de la infancia. *Cuadernos líricos* (11), 1-16.
- Premat, J. (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF.
- Prósperi, G. (2013). Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea. En *Actas Primer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL (Centro de Investigaciones-Teórico Literarias)* (pp. 95-100). Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de [https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/CEDINTEL\\_coloquio\\_final.pdf](https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/CEDINTEL_coloquio_final.pdf)
- Real Academia Española. (2014). Verde [Definición]. En Autor, *Diccionario esencial de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/verde>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- Romano, M. (2002). La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico). *Ínsula*, 671-672, 13-16.
- Romano, M. (2007). Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina. En L. Scarano (Ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas* (pp. 155-170). Mar del Plata: EUEDEM.
- Ruiz, M. J. (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado* (Tesis Doctoral). Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>
- Ruiz, M. J. (2021a). Los viejos, los otros. Figuras de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph*, 13, 82-112.
- Ruiz, M. J. (2021b). Dudar a dúo. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado. *Cuadernos UNNE*, 17, 94-108.
- Ruiz, M. J. (2022a). Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Tropelías*, 37, 211-228.
- Ruiz, M. J. (2022b, en prensa). La puesta en escena del autor. Un primer acercamiento al proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Pasavento*, 10.
- Ruiz, M. J. (2022c, en prensa). Devenir viejo en la infancia, devenir niño en la vejez. Temporalidades desajustadas en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Olivar*, 21.
- Sabina, J. (1978). *Inventario*. Madrid: BGM.
- Sabina, J. (2007). *Con buena letra*. Buenos Aires: Grupo Planeta.
- Sabina, J. (19 de septiembre de 2005). Sabina: “A veces las canciones salen de las noticias”. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>
- Sabina, J. (2009a). *Vinagre y rosas*. Madrid: Sony BMG.
- Sabina, J. (13 de diciembre de 2009b). Sabina a cuatro manos. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689214\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/12/13/eps/1260689214_850215.html)
- Sabina, J. (6 de julio de 2014a). Sabina: “Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde”. *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/joaquin-sabina-estoy-logrando-lo-que-siempre-quise-envejecer-sin-dignidad-y-ser-un-viejo-verde/>
- Sabina, J. (2 de septiembre de 2014b). Sabina: “No sé hacer canciones sobre la razonable vida doméstica”. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-entrevista-argentina-2014\\_0\\_HkZmXWqcwQl.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-entrevista-argentina-2014_0_HkZmXWqcwQl.html)
- Sabina, J. (2017a). *Lo niego todo*. Sony Music.
- Sabina, J. (13 de agosto de 2017b). Joaquín Sabina: “Hoy a los idiotas los reconoces por su autoestima”. *The Clinic*. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2017/08/13/joaquin-sabina-hoy-los-idiotas-los-reconoces-autoestima/>
- Sabina, J. (9 de marzo de 2017c). “Ahora celebro la vida con más calma”. *Elle*. Recuperado de <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/a795502/entrevista-joaquin-sabina-lo-niego-todo/>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- Sabina, J. (24 de febrero de 2017d). Joaquín Sabina. Vivir para cantarlo. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2017/02/25/eps/1487977504\\_148797.html](https://elpais.com/elpais/2017/02/25/eps/1487977504_148797.html)
- Sabina, J. (17 de junio de 2018). Joaquín Sabina se queda “mudo” en medio de un concierto en Madrid y abandona el escenario. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180617/45192339984/joaquin-sabina-madrid-mudo-concierto.html>
- Sabina, J. (12 de febrero de 2020). “No haré un elogio de la vejez”. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/musica/joaquin-sabina-cumple-71-anos-no-hare-un-elogio-de-la-vejez-entrevista-noticia/>
- Sabina, J. (14 de septiembre de 2021). “19 días y 500 noches”: 22 años de la obra maestra de Joaquín Sabina. *Los 40*. Recuperado de [https://los40.com/los40/2019/10/16/los40classic/1571217764\\_494044.html#:~:text=19%20d%C3%ADas%20y%20500%20noches%20es%20la%20carta%20de%20presencia%20hab%20un%20enorme%20prestigio.](https://los40.com/los40/2019/10/16/los40classic/1571217764_494044.html#:~:text=19%20d%C3%ADas%20y%20500%20noches%20es%20la%20carta%20de%20presencia%20hab%20un%20enorme%20prestigio.)
- Sabina, J. y Menéndez Flores, J. (2006). *Yo también sé jugarle la boca. Sabina en carne viva*. Barcelona: BSA.
- Sabina, J. y Prado, B. (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Buenos Aires: Planeta.
- Said, E. (2006). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Madrid: Debate.
- Scarano, L. (2015). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Sierra Ballesteros, F. (2018). *Joaquín Sabina y el club de Rota*. Sevilla: Renacimiento.
- Skliar, C. (2016). Niñez, infancia y literatura. *Revista Crítica*, 1(1), 19-28.
- Soto Ivars, J. (17 de febrero de 2017). Hay un machismo leve que no mata ni viola. *El Confidencial*. Recuperado de [https://blogs.elconfidencial.com/sociedad/espana-is-not-spain/2017-02-17/machismo-canciones-sabina-estereotipo-feminismo\\_1333344/](https://blogs.elconfidencial.com/sociedad/espana-is-not-spain/2017-02-17/machismo-canciones-sabina-estereotipo-feminismo_1333344/)
- Viñuela, L. (14 de febrero de 2017a). “Sabina tiene letras que son tanto o más machistas y peligrosas que el reggaetón”. *La Nueva España*. Recuperado de <https://www.lne.es/cuencas/2017/02/14/sabina-letras-son-o-machistas-19385193.html>
- Viñuela, L. (15 de febrero de 2017b). Una musicóloga sobre las letras de Sabina: “Es el típico cantautor progre que no reconoce su machismo”. *El Español*. Recuperado de [https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170215/193980808\\_0.htm](https://www.elespanol.com/cultura/musica/20170215/193980808_0.htm)
- Zamarro, J. (13 de diciembre de 2019). Sabina, mujeres y diversidad. *Muysegura*. Recuperado de <https://www.muysegura.com/sabina-mujeres-y-diversidad/>
- Zapata, J. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*, (60), 35-58.

## Notas

<sup>1</sup> Seguir las líneas de debate entre los diferentes públicos que opinaron en su momento sobre el machismo de Sabina resulta sumamente interesante, pues ante una problemática contemporánea en permanente fluctuación las opiniones son igual de variadas y responden no solo —como sería de esperarse— a grupos etarios diferentes, sino a cosmovisiones y maneras diversas de comprender los procesos históricos y sociales. En este sentido, Arturo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pérez Reverte tildó a la musicóloga en Twitter de “Idiota peligrosa, o lista sin escrúpulos”, el escritor Juan Soto Ivars ironizó sus declaraciones sobre Viñuela al decir que “puede que Joaquín Sabina tenga poemas machistas. ¿Qué importa eso? También los tiene feministas” (2017, párr. 7). Además agregaba que “en los años ochenta, cuando Laura Viñuela seguramente jugaba a las Barbis, Sabina cantaba a las mujeres maltratadas y les recomendaba que pisaran el acelerador y le pusieran los cuernos al bestia que las torturaba” (Soto Ivars, 2017, párr. 7). Justo Zamorro, el autor de *Ciudad Sabina* (2019) se sumaba al debate para afirmar que en las canciones de Sabina las mujeres juegan distintos roles pero que “en ningún caso se aprecia machismo en las canciones, sino desencuentro entre amantes y perspectivas individuales” (Zamarro, 2019, párr. 3). En una nota en la revista *PlayGround* titulada “Las inevitables contradicciones de ser una chica feminista fan de Joaquín Sabina” (2017) algunas feministas entre 20 y 40 años apoyaban las sentencias de Viñuela pero matizando la intensidad de sus afirmaciones, pues indicaban que el feminismo no debería ser una caza de brujas con nombre y apellido, y que con el paso del tiempo y los cambios que ha motorizado el movimiento feminista se pueden mirar con nuevas lupas los discursos artísticos. “Sabina no ha cambiado. La que ha cambiado he sido yo”, afirmaba una de las entrevistadas. Podríamos seguir sumando voces al debate, pero baste con estas referencias para dar cuenta de la diversidad de opiniones y del impacto que generó a nivel social.

<sup>2</sup> Para una profundización en la temática remitirse a Barbero y Malik de Tchara (2015), quienes realizan un abordaje sistemático de las autoficciones en las letras de las canciones de Joaquín Sabina.

<sup>3</sup> Estos marcos de análisis han resultado sumamente operativos en nuestras investigaciones previas sobre autorías contemporáneas en su puesta en escena: autores como Amossy, Maingueneau, Viala, Díaz, Zapata, entre otros, nos proponen un mapa conceptual desde donde ingresar al corpus textual y comportamental de Joaquín Sabina. Para una sistematización de los mismos, ver Ruiz (2018).

<sup>4</sup> Problematicamos esta acepción de “imagen novedosa”, porque en estudios anteriores hemos demostrado cómo la posición de vejez en Sabina aparece paradójicamente desde su *incipit*, su entrada en obra: la canción “Inventario” del disco homónimo (1978) está atravesada por una voz de vejez. Para más referencias, ver Ruiz (2022a).

<sup>5</sup> Es interesante destacar cómo el llamado a inspeccionar todos los elementos que conforman una canción comienza a hacerse eco en las agendas de investigación sobre estos fenómenos “híbridos”, sobre estos “artefactos culturales mestizos” a decir de Marcela Romano (2002) que son las canciones de autor. Encontramos las palabras de María Clara Lucifora quien, en coautoría con María Inés Lucifora, se adentran en estas problemáticas desde el estudio de las canciones del cantautor uruguayo Jorge Drexler. En sus aproximaciones (2021) estas autoras denuncian la dificultad intrínseca a la hora de realizar un análisis global de la canción, pues esta debe entenderse como un objeto semiótico que implica en sí mismo diversos sistemas (musical, literario, técnico, visual, performativo, etc.). La “exigencia de experticia” (2021) frente a este objeto hace que muchos teóricos y críticos opten por dedicarse sólo al análisis de uno de esos sistemas, el cual, habitualmente, suele ser el ámbito al cual pertenecen: o las letras (filología), o la música (análisis musical), o la puesta en escena (artes escénicas), o la iconografía (diseño), entre otros. Para sortear esta problemática las autoras proponen una “lectura intersemiótica”, la cual deviene de entender las canciones como un objeto *heterosemiótico* (González Martínez, 2007, en Lucofira y Lucifora 2021, p. 80), caracterizado por la confluencia de una multiplicidad de códigos artísticos. En el proceso de semiosis interno de las canciones donde confluyen estos sistemas, ninguno prima sobre los demás: la canción se constituye como una totalidad, un “proyecto textual global” (González Martínez 2007, en Lucifora y Lucifora 2021, p.80) y desde esta perspectiva es desde donde debe ser analizada para lograr una comprensión total del fenómeno. Esta propuesta teórica es actualmente el faro de una serie de investigaciones por venir; no obstante, en esta instancia permanecemos en aquel “ámbito” al cual pertenecemos, el análisis de las letras de las canciones y las declaraciones autopoéticas de un personaje de autor.

<sup>6</sup> Las escenografías autorales operan como marcos de referencia espaciales y temporales cargados de rasgos, imágenes y posturas autorales de donde los escritores —y, en el pasaje que proponemos, los artistas en general (Ruiz 2022b)— toman elementos para configurar su identidad. Los ejemplos que Díaz propone son aquellos referidos al período romántico: el escritor bohemio, el *dandy*, el excluido, el loco, el marginal, el distinguido, entre otras.

<sup>7</sup> La categoría de *postura infantil* se vincula tanto con la definición de postura de Meizoz (2007, 2009, 2013) como con los desarrollos teóricos acerca de la infancia, llevados a cabo por autores como Daniel Link (2014), Julio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Premat (2014, 2016), Carlos Skliar (2016), Daniela Fumis (2016), Germán Prósperi (2013), entre otros. Para profundizar en el desarrollo teórico de la categoría, ver Ruiz (2022a, 2022c).

<sup>8</sup> En una extensa entrevista convertida en libro por Javier Menéndez Flores, Sabina afirmaba cómo en muchas ocasiones “me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura. No se puede decir a la prensa, o no se debe, por cuestiones de estrategia artística (...) que vas de putas o que tomas copas o que vives de noche” porque eso “se transforma en una caricatura tremenda de un borrachín putero con los pantalones bajados y metiéndose rayas. Tal vez no debí colaborar en eso. ¡Pero yo sólo decía la verdad!” (Sabina y Menéndez Flores, 2006, p. 31-32).

<sup>9</sup> “Quién más, quién menos”, “No tan deprisa”, “Lo niego todo”, “Posdata”, “Sin pena ni gloria”, “Las noches de domingo acaban mal”, “¿Qué estoy haciendo aquí?” y “Por delicadeza”.

<sup>10</sup> Joaquín Sabina no se exhibe como un sujeto competitivo, ni en el terreno de las masculinidades ni en el de las conquistas (ejemplo de esto es la letra “Más me hubiera valido” de 1993 o la de “Con dos camas vacías” de 2002), pero, en cuanto al “desapego emocional” que Iacub describe, sería preciso destinar una investigación particular a este tópico, pues en los vínculos amorosos que proponen sus canciones se vuelve a instalar el debate sobre el posible machismo del cantautor: la canción “Contigo”, la cual es puesta como ejemplo de “canción peligrosa” por Laura Viñuela, puede ser considerada precisamente como todo lo contrario: como una suerte de himno contra el amor romántico, pues la canción es una enumeración negativa (“yo no quiero”) de todos los condicionamientos que el capitalismo y la heteronorma le imponen al amor como vínculo social. No querer “el amor civilizado” — aquel domesticado y signado por poderes económicos, sociales, políticos, religiosos y culturales— podría estar anticipando en el año 1996 los nuevos vínculos sentimentales que hoy en día se exhiben como opuestos al amor capitalista y burgués, a la monogamia, a la posesión y a la pareja heterosexual. Otro de los ejemplos claves sobre las dificultades de lo vincular en la poética de Sabina es “Y sin embargo” (1999), canción que desmiente el tópico del amor romántico como único amor posible, aquel en el cual la pareja es el único motivo de felicidad y la única forma de vivir. Sabina, como sujeto controversial, en su imposibilidad de encasillamiento, problematiza los vínculos del amor romántico y exhibe las fragilidades de este paradigma en muchas de sus canciones. Nos encontramos indagando estas problemáticas en la actualidad, desde la perspectiva teórica de Eva Illouz en *¿Por qué duele el amor? Una explicación sociológica* (2011), Zigmund Bauman, *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2003), Coral Herrera Gómez, *La construcción sociocultural del amor romántico* (2010), Luciana Péker, *Putita golosa* (2018), Tamara Tenenbaum, *El fin del amor. Querer y coger en el siglo XXI* (2019), entre otros autores y autoras.

<sup>11</sup> Basta con analizar la letra de “Inventario”, el *incipit* y entrada en obra del proyecto autorial de Joaquín Sabina, para ver cómo su escritura de juventud está determinada por la nostalgia y la memoria, por la adopción de una postura de vejez (Ruiz 2022a).

<sup>12</sup> Al momento de escritura de este artículo (2022).

<sup>13</sup> *Testamento* como una función discursiva, como un modo de elaborar un relato de sí mismo desde la vejez y el umbral de la muerte, un espacio de observación desde donde se vuelve a la infancia y se narra la vida como un modo de explicar el devenir (Premat, 2016)

<sup>14</sup> Una crónica detallada de estos sucesos y enfermedades puede encontrarse en la nota “Antes de la caída. La salud de Joaquín Sabina: todos los problemas que enfrentó a lo largo de su vida” del diario *Clarín* del 13 de febrero de 2020.

<sup>15</sup> En este álbum se presentan tres colaboraciones con poetas: “Números rojos”, con Benjamín Prado, “Dos horas después” con José Caballero Bonald y “Nube negra”, un poema que Luis García Montero le regala a su amigo Joaquín Sabina para que este vuelva a componer. En una entrevista del diario *El país* Sabina confesaba: “Te voy a contar algo. Yo voy los veranos a Rota, con los que yo llamo los poetas líricos: Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero... Y mis amigos estaban preocupados conmigo porque no escribía”; luego de una charla en la que Sabina le contara a su amigo sobre “la nube negra”, “al día siguiente se presentó para animarme a que me pusiera a escribir. Y sacó un papel del bolsillo: ‘Mira, lo he escrito como si fuera tú’. Le había cambiado las palabras, pero estaba contando exactamente lo que me estaba pasando a mí en ese momento...” (Sabina, 19 de septiembre de 2005, *El país*).

<sup>16</sup> En *Vinagre y rosas* las canciones “Tiramisú de limón”, “Viudita de Clicquot”, “Cristales de bohemia”, “Parte meteorológico”, “Virgen de la amargura”, “Agua pasada”, “Vinagre y rosas”, “Embustera”, “Menos dos alas” y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

“Blues del alambique” están compuestas a dúo con el poeta Benjamín Prado; y “Nombres impropios” con Luis García Montero.

<sup>17</sup>Un estudio sobre los dúos de escritura puede encontrarse en Ruiz (2021b), pero el planteo sobre el estilo tardío es una problemática que se abre en nuevos derroteros de investigación.

<sup>18</sup>“Joaquín Sabina: “Estoy logrando lo que siempre quise: envejecer sin dignidad y ser un viejo verde” (*La tercera*, 6 de julio de 2014); ““No están viendo ustedes un buen concierto por mi parte hoy” (*Novamás*, 17 de junio de 2018); “Joaquín Sabina. Vivir para cantarlo” (*El País*, 24 de febrero de 2017); ““19 días y 500 noches”: 22 años de la obra maestra de Joaquín Sabina” (*Los 40*, 14 de septiembre de 2021).

<sup>19</sup>Esta referencia hace alusión al “Club de los 27”: artistas rockeros que han alcanzado la muerte en el momento cumbre de su fama, lo que los ha catapultado como mitos y ejemplo a seguir para las juventudes bajo el dogma “Vive rápido, muere joven y deja un bello cadáver” —frase erróneamente atribuida a James Dean que ha sido pronunciada por Humphrey Bogart en el film *Knock on any door* (1949)—. Dentro de la serie de artistas que forman parte de este “club” se cuentan a Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Brian Johns y, entre los más actuales, Kurt Cobain y Amy Winehouse, entre otros.

<sup>20</sup>“Viví para cantarlo” es un verso de clara referencia intertextual con uno de Benjamín Prado, quien en su poema “Nunca es tarde” del poemario *Ya no es tarde* (2014) enunciaba: “Ya no es tarde, / y si antes escribía para poder vivir / ahora / quiero vivir / para contarle” (Prado, 2014, p. 15). De esta manera podemos ver los guiños que el dúo de escritura propone para sus receptores, estableciendo un camino de ida y vuelta entre las poéticas de ambos autores. Asimismo, ambos hacen referencia al título de la autobiografía de García Márquez *Vivir para contarla* (2002), como lectores fervientes —y, en el caso de Sabina, también amigo personal— de la narrativa de García Márquez.

<sup>21</sup>Sirvan de ejemplo “Incompatibilidad de caracteres” (1985), “Quédate a dormir” (1985), “Amores eternos” (1987), “Cuernos” (1987), “Peligro de incendio” (1988), “Y si amanece por fin” (1990), “Medias negras” (1990), “Y nos dieron las diez”, (1992), “Peor para el sol” (1992), “Como un explorador” (1994), “Aves de paso” (1996), “Y sin embargo” (1996), entre otras.

<sup>22</sup>Un adelanto de esta imagen de vejez se puede vislumbrar en “A mis cuarenta y diez” (1999) y en “Tan joven y tan viejo” (1996), aunque en ambas se problematiza esa vejez para establecerla como contrapartida de la juventud. Actualmente nos encontramos realizando un abordaje de estas canciones como los “umbrales” de la temporalidad desajustada en el proyecto autorial de Joaquín Sabina.

<sup>23</sup>“¿Quién me ha robado el mes de abril?” (1988) es la composición dedicada a la primavera por excelencia; no obstante, el dúo de escritura Prado-Sabina reconoce a la palabra “abril” como señal de identidad de Sabina, y por ese motivo deciden no usarla en sus composiciones duales: en *Romper una canción* Prado nos cuenta cómo “A la servilleta que tuviésemos al lado, real o imaginaria, iban a parar las cosas demasiado sabineras: abril, princesa, policía...” (Prado, 2009, p. 56).

<sup>24</sup>Habrà que esperar para ver si esa imagen de *donjuán* se derrumba para siempre o si en entregas futuras —de las cuales el cantautor ya ha dado algunos indicios al mostrarse acompañado por Leiva en los últimos veranos en su casa de Rota— vuelve a aparecer. En este sentido también recordamos a García Candeira (2018) quien afirmaba cómo habría que esperar para ver cuál será el desenlace de su personaje de autor luego de la crisis planteada en *Lo niego todo*: “Si el silencio, como en Biedma, o la reinención desde códigos diferentes” (2018, p. 120).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## César López, la escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: tecnologías y aparatos para el cuidado

**Sebastián Wanumen Jiménez**

Departamento de Musicología y Etnomusicología,  
Boston University, Boston, USA

[swanumen@bu.edu](mailto:swanumen@bu.edu)

ORCID: 0000-0001-6699-0295

Recibido 15/03 2022 Aceptado 18/05/2022

### Resumen

La carrera artística del músico bogotano César López ha estado dedicada al acompañamiento y memorialización de las víctimas del conflicto armado colombiano. Sus composiciones y canciones conmemoran eventos de violación de derechos humanos en el país y reconocen a las víctimas. En 2003, López creó la escopetarra, un instrumento musical que combina un fusil y una guitarra. Todo esto lo llevó a convertirse en “mensajero de la no violencia” de las Naciones Unidas. Este ensayo propone conceptualizar la música de López y su escopetarra como *regalos musicales* y, en consecuencia, como tecnologías del cuidado. Además, ya que la obra de López refuta la lógica de la masculinidad heteronormativa, es necesario apoyarse también en la crítica feminista y la perspectiva de género para analizar la materialización del cuidado. A través de una etnografía virtual, la interpretación de fuentes periodísticas, declaraciones públicas, una entrevista con el artista y el análisis de algunas de sus canciones, se concluye que los regalos musicales de López operan de manera homóloga a las memorializaciones, pues comparten con estas la categorización de tecnología del cuidado. Finalmente, se concluye que el activismo de López promueve la democratización del cuidado al desestabilizar su asociación exclusiva con lo femenino y proponer nuevas masculinidades.

**Palabras clave:** *regalos musicales, memorialización sónica, tecnologías del cuidado, multiplicidad ontológica, reparaciones simbólicas*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



## César López, the Escopetarra and the Memorialization of the Colombian Armed Conflict: Technologies and Apparatuses of Care

### Abstract

Colombian musician and activist César López has comforted victims of the Colombian civil war throughout his career. His songs, albums, and artistic-social projects memorialize painful recent-history events and human rights violations. In 2003, López created the escopetarra, a musical instrument that combines a rifle and a guitar. Thereafter, López has been a UN messenger of non-violence. I consider that his compositions are not only sonic memorials but are also *musical gifts* and, thus, technologies of care. Moreover, as Lopez's works challenges the logic of heteronormative masculinity, I analyze this case through the feminist and gender studies lenses. I support these claims with data gathered through netnography of several online concerts and talks, interviews with López, reading journalistic sources, and observing Lopez's interventions' online records. I propose that López's musical gifts operate homologously to memorializations as both share the categorization of technologies of care. Finally, I conclude that Lopez's activism promotes the democratization of care as he destabilizes the exclusive association of care to the feminine and proposes new masculinities.

**Keywords:** *musical gifts, sonic memorialization, technologies of care, ontological multiplicity, symbolic reparations*

A lo largo de su carrera, el músico bogotano César López (1973) ha acompañado a las víctimas del conflicto armado colombiano<sup>1</sup>. Su vida artística comenzó con la banda de pop rock Poligamia, con la que ganaría fama nacional en Colombia en los noventa. A inicios de los años 2000, López se enfocaría en el servicio social y el activismo a través de la música. A partir de ese momento, sus canciones, álbumes y proyectos sociales han ayudado a conmemorar y memorializar los eventos trágicos de la historia reciente de Colombia y su conflicto<sup>2</sup>. En 2003, López creó la escopetarra, un instrumento musical que combina un fusil y una guitarra y cuyo nombre es un *portmanteau* entre escopeta y guitarra (*figura 1*)<sup>3</sup>. Su idea era que el instrumento transformara sonidos de guerra en sonidos de paz. López ha sido parte de diversos proyectos de memorialización, reparación y reconciliación a través de la música; proyectos que lo han hecho ocupar posiciones como “mensajero de la no violencia” de las Naciones Unidas (Fletcher, 2008; Restrepo, s. f.) o director artístico del álbum *Voces del Salado*, producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (Aranguren Romero, 2012). López es un compositor prolífico que ha dedicado su carrera musical a la construcción de la paz.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Adicional a su música, él es internacionalmente conocido por la creación y exhibición de la escopetarra.

**Figura 1.**

*César López - La escopetarra*



Fuente: UNESCO, 2011.

En este texto, se propone que la música de López, sus proyectos sociales y, específicamente, la escopetarra no son solo piezas de su biografía, sino que son también lo que el etnomusicólogo estadounidense Jim Sykes (2018) llama *regalos musicales*. Por un lado, los regalos musicales están hechos para ser dados o para dar algo a quien los recibe (o sea, dar un sonido o un sentimiento) y también tienen la propiedad de circular en el espacio-tiempo. Estos regalos pueden ser una muestra de reconciliación entre personas, una muestra de fraternidad, sororidad o amistad; o en palabras foucauldianas (como se expondrá más adelante) una “tecnología del cuidado”(Sykes, 2018, p. 12). Así, las canciones de López no son solo piezas musicales compuestas para ser arte *per se*, sino para ayudar a las víctimas a memorializar experiencias traumáticas, que buscan evitar la repetición de tales experiencias. De tal manera, se puede considerar que las canciones de López son regalos musicales y tecnologías del cuidado que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Sebastián Wanumen Jiménez, César López, la Escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: Tecnologías y aparatos para el cuidado, pp. 63-87.

pueden servir como herramientas efectivas durante un proceso de pacificación como el que Colombia ha estado implementando desde hace más de una década. Por otro lado, se propone que los aparatos del cuidado (un concepto resultante de la presente investigación) son herramientas requeridas para producir regalos sonoros. Esto es evidente en la escopetarra, que no es solo usada por López para interpretar sus canciones, sino que también ha sido reproducida para ser regalada y ha sido obsequiada a figuras como Shakira, Paul McCartney y Calle 13.

La utilidad de conceptualizar la escopetarra como un regalo musical y una tecnología del cuidado en el presente análisis se basa en las teorías de Sykes. No obstante, la teorización de Sykes tiene algunas limitaciones. Ya que López también cuestiona la masculinidad heteronormativa a través de la escopetarra y su activismo, es necesario añadir el enfoque de los estudios de género (enfoque que Sykes omite). Por un lado, Sykes propone dejar atrás la episteme de la identidad musical que considera a quién le pertenece la música (o determinada música) y no en sus potenciales efectos. En otras palabras, Sykes sugiere concentrarse en la función y el impacto de la música. Teniendo esto en cuenta, se mostrará cómo la complejidad de la escopetarra epitomiza tal cambio de paradigma. Se plantea, por ende, que la relevancia de la escopetarra reside en su función (reparar, memorializar, crear reflexiones o, en otras palabras, promover el cuidado) y no tanto en lo que es materialmente (una combinación de arma e instrumento musical). Asimismo, debido a que la relevancia de la escopetarra radica en el cuidar, es pertinente desnaturalizar la asociación del cuidado con la identidad de género. Por tal motivo, se hace consecuente tener en cuenta la crítica feminista y la perspectiva de género para analizar la escopetarra como una tecnología del cuidado. Como el cuidado ha entrado en el régimen del género al ser clasificado como una actividad femenina, es imperativo criticar tal esencialismo, razón por la que se abordan las ideas sobre género y cuidado de María Puig de la Bellacasa y Joan C. Tronto. Todo esto para demostrar cómo López y la escopetarra nos invitan a desestabilizar la asociación de brindar cuidado y feminidad.

Para entender este contexto del cuidado de las artes en Colombia, primero se discute sobre la definición de los regalos musicales, cómo estos son tecnologías del sí (provenientes de las ideas de Michel Foucault, pero mencionadas por Sykes como tecnologías del cuidado) y cómo la memorialización y los regalos musicales son homólogos al ser, ambos, formas de cuidado. Posteriormente, y teniendo en cuenta que Sykes utiliza la terminología del cuidado para caracterizar los regalos musicales, se hace indispensable introducir la crítica feminista y la perspectiva de género, pues el cuidado ha sido sexuado por las sociedades heteronormativas, como se evidencia tanto en narrativas y discursivas como en estadísticas globales y de Colombia. Después se analizará cómo la carrera de López ha sido dedicada a la memorialización y cómo se puede pensar en él como un cuidador que ha desafiado la concepción sexista de que el cuidado es trabajo de mujeres. Finalmente, se mostrará como la escopetarra es fundamental en la materialización de los regalos musicales, no solo porque es un instrumento que produce sonido, sino porque su ontología refleja la ontología del regalo musical (entendiendo ontología como las posibles caracterizaciones de una entidad). Estas conjeturas están basadas en la información obtenida a través de etnografía virtual de varios conciertos *online* y charlas que se dieron entre marzo y abril de 2020, una entrevista del autor



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

con López y la interpretación de fuentes periodísticas, así como las declaraciones públicas de López.

### **Los regalos musicales y las memorializaciones como tecnologías del cuidado (del sí)**

En *El regalo musical: Generosidad sónica en la posguerra de Sri Lanka*, Sykes (2018) propone una manera novedosa de entender la música. De acuerdo con él, la música ha sido tradicionalmente explicada como un fenómeno de expresión del individuo que refleja la identidad de quien la escucha o la ejecuta; esto es lo que él llama la *episteme de la identidad*. En este caso, la música ha sido entendida como un indicador de la identidad comunal, regional, o nacional de una persona. El énfasis de la episteme de la identidad resulta en varios problemas, desde esencializar la música y las comunidades, hasta estereotipar las músicas que no son de Occidente o crear sentimientos nacionalistas. Sin embargo, la epistemología de la identidad es atractiva porque promete “libertad a través del reconocimiento” (Sykes, 2018, p. 12), dando la impresión de que la música que escuchamos o tocamos puede definir varias e importantes características de nuestra identidad y, por ende, nos ayuda a defender quienes somos. Contrariamente, él argumenta que

necesitamos desarrollar una noción de cultura-como-libertad que no se apoye en el territorio, en el cosmopolitanismo, en el nacionalismo, en el reconocimiento comunal o en la expresión propia, pero en la comodidad de uno mismo, alcanzada a través de la habilidad de darles a los otros sin miedo a represalias o miedo a perder la identidad de uno (tener el control del territorio no lo hace a uno necesariamente libre). (Sykes, 2018, p. 12)<sup>4</sup>.

Esta noción de una “comodidad en uno mismo” a través de expresiones culturales sónicas más libres es lo que Sykes llama el regalo musical y la generosidad sonora. Gracias a la generosidad sonora es que podemos interpretar, oír, bailar músicas provenientes de cualquier lugar sin que dejemos de ser nosotras o nosotros mismos y evitar el miedo a que la música sea necesariamente un reflejo fiel de nuestra identidad. En esta perspectiva, sonido y música son gestos de generosidad dados a alguien para mostrar respeto o para ofrecer empatía, expresar amor, etcétera. Así, el regalo musical puede ser pensado como “una aspirina o un café, pues pueden ser enviados y rastreados a medida que se van moviendo, dados, comprados y re-regalados por una persona hacia otra y disfrutados” pero, sobre todo, los regalos musicales “no pueden ser asociados como expresiones inherentes del alma de una persona o comunidad que la ofrece, sino que ejecutan una acción de interacción humana” (Sykes, 2018, p. 16)<sup>5</sup>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sykes menciona que los regalos musicales son una tecnología del cuidado. Para justificar esta concepción, él se basa en las teorías tardías de Michel Foucault del *cuidado del sí* y en las *tecnologías del sí* (traducido también como tecnologías y cuidado del yo). Las obras tempranas de Foucault (principalmente la *Historia de la sexualidad*, volúmenes 1 y 2) explican una serie de técnicas que permiten a los humanos llevar a cabo acciones, como manipular objetos (tecnologías de producción), hacer sentido (tecnologías de sistemas de signo) y dominar a otros sujetos (tecnologías del poder). Más tarde, Foucault se centró en las técnicas para cuidar de sí mismo: “las tecnologías del sí, las cuales permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con ayuda de otros un cierto número de operaciones por su sí, así como transformarse a sí mismos para alcanzar un estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad” (Foucault, 1988, p. 19). Es importante enfatizar que estas técnicas tardías son habilitadas tanto por “los propios medios del sujeto como con ayuda de otros”, por ende, se sugiere que las tecnologías del sí no se dirigen exclusivamente a uno mismo, sino que son técnicas relacionales. En otras palabras, “el cuidado del sí no es únicamente acerca de uno mismo, sino también de otros, así estén dirigidas a uno mismo” (Kelly, 2013, p. 518). De esta manera, las tecnologías del sí hacen realidad una “concepción metafísica de ‘nosotros’” (Kelly, 2013, p. 519), en el que cuidar de los, las y les otros es, al mismo tiempo, propiciar la salvación de uno mismo.

Además de considerar los regalos musicales como una tecnología del cuidado, las reparaciones simbólicas y las memorializaciones también pueden ser consideradas bajo esta categoría. Tanto las reparaciones simbólicas como las memorializaciones públicas son una manifestación de la responsabilidad social que, en últimas, son esfuerzos para la construcción de paz. De acuerdo con el sociólogo y la *special rapporteur* de las Naciones Unidas, Farida Shaheed:

Los objetivos dados de los procesos de memorialización... son enfocados no solo hacia el pasado (conmemorando eventos, reconociendo y honrando a las víctimas y permitiendo la socialización de las experiencias), sino que son igualmente presentes (en procesos de sanación y restituyendo la confianza entre comunidades) y de futuro (previniendo subsiguiente violencia a través de la educación y concientización). (Shaheed, 2014, p. 5).

De esta manera, la memorialización involucra tanto al yo como a las, los y les otros en un proceso de sanación, haciendo eco de las ideas de Kelly según las cuales las tecnologías del cuidado tienen un rol tanto para la salvación propia como para la salvación de las demás personas. Cuando artistas crean memorializaciones, incorporan tanto su *weltanschauung* (la concepción la vida y el mundo), sus percepciones estéticas y las narrativas de las víctimas. De igual manera, memorializaciones óptimas evidencian la violación de los derechos humanos y son expuestas tanto para las víctimas como para la sociedad en general. Sin duda:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La memorialización es una petición común de las víctimas y de la sociedad en general; y el camino a la reconciliación de una nación se da no solo a través de reparaciones legales, sino también a través de reparaciones simbólicas como conmemoraciones. (Shaheed, 2014, p. 4).

Las intervenciones culturales (como las reparaciones simbólicas y las memorializaciones) no solo hacen que “las víctimas aparezcan por primera vez, que no es un logro pequeño”, sino que también tienen la capacidad de darle a las víctimas la posibilidad de crear “espacios en los que sus experiencias pueden ser socializadas de manera segura” (Greiff, 2014, pp. 18-19). Otro mérito de la memorialización es que sus poéticas no son solo evidencias de crímenes, sino que también atraen a las audiencias afectivamente y no con datos y estadísticas. Según Pablo de Greiff (2014), “el dolor, el sufrimiento, la indignación, la rabia, así como la determinación, la resistencia y la dignidad [o sea] la compleja serie de reacciones afectivas que acompañan a las víctimas de violación de derechos humanos” (p. 18) son transmitidos más fácilmente por medio del arte. Las intervenciones culturales (generadas por las, los y les artistas) tienen la capacidad de adaptarse a las emociones que se quieran representar; emociones que van desde aquellas positivas para el ser humano (alivio orgullo, alegría, fortaleza) hasta las más traumáticas (ira, desprecio, hastío). Mientras que una descripción detallada de hechos media información factual entre un emisor y un receptor, el arte media primordialmente información afectiva. Un informe o reporte es suficiente para representar un hecho atroz; mas la obra de arte puede representar la atrocidad misma. Así pues, el potencial de las reparaciones simbólicas y los memoriales públicos se ajustan a la noción de tecnologías del cuidado y, por ende, se puede argumentar que son una reificación material de la concepción metafísica de que el cuidar del bienestar de los, las y les otros es cuidar del bienestar de uno mismo.

Antes de continuar, es importante mencionar que la teorización paralela de regalos musicales y la memorialización (así como el análisis del caso de López) responde a una intención de remediar la falta de literatura al respecto. Los existentes análisis de memorializaciones (sobre todo dentro de procesos de reparaciones simbólicas) se han enfocado principalmente en objetos visibles, o en entender los aspectos visibles de una intervención (oculocentrismo). Incluso, la palabra predominante para el reconocimiento de las víctimas es *visibilización*; esto se evidencia, por ejemplo, en la invitación de Pablo de Greiff a: “hacer lo invisible [las víctimas del conflicto armado] visible”. De esta manera se han estudiado memoriales en Europa (Young, 1992, 2002), Estados Unidos (Griswold & Griswold, 1986; Hawkins, 1993), Colombia (Huysen, 2003; Reyes, 2019a), Argentina (Bell, 2014a, 2014b; Huysen, 2003), Chile (Estefane, 2018; Gómez-Barris, 2010), por mencionar algunos<sup>6</sup>.

### **Una crítica a las tecnologías del cuidado/del sí desde la perspectiva de género y el feminismo**



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



A pesar de que la concepción del regalo musical y la generosidad sónica es convincente, hay algunos problemas para ser resueltos si queremos superar o desvincularnos del monolitismo de la episteme de la identidad. La música como regalo, según Sykes, se basa en el componente del cuidado de las tecnologías del sí de Foucault. Por ende, Sykes escoge el término tecnologías del cuidado, una elección que tiene que ser escudriñada. El problema principal de estas tecnologías es que el cuidado evoca una ontología identitaria<sup>7</sup> en el mundo normativo actual, o mejor, heteronormativo. Ya que el cuidado no es enteramente libre de ser relacionado con identidad, esto entorpece el paso de percibir la música como un símbolo, una expresión de identidad, y no como una técnica o “un discurso persuasivo” (Sykes, 2018, p. 17).

Como diferentes feministas lo han notado, el cuidado es percibido como sexuado. Según María Puig de la Bellacasa (2017), el cuidado es un acto de continuar y persistir, de reparar el mundo y mantener las redes, humanas y no humanas, que hacen la vida posible. A pesar de que la definición de Puig de la Bellacasa de cuidado es aparentemente no-sexuada, la actualización (materialización y reificación) del cuidado es lo que la hace sexuada. Puig de la Bellacasa (2017) asegura que el cuidado no es solo una expresión abstracta de interés, sino que requiere de su materialización y de hacerse efectivo. El cuidado incluye tanto la manifestación de la preocupación por el bienestar de alguien más, como la labor material en sí. Esta labor material es el trabajo específico, las acciones que generosamente (a pesar de que haya o no una retribución económica) propenden por la prosperidad de otras personas. Precisamente, las acciones del cuidado que buscan el bienestar de la otra persona o de cuidar directamente a la otra persona son tomadas normalmente en las sociedades heteronormativas como trabajo de mujeres.

El ensayo titulado sugestivamente “Los chicos rudos no tienen cuidado... ¿o sí?” de Joan C. Tronto indica rápidamente uno de sus argumentos. Para Tronto (2013), la masculinidad ha creado una “crisis del cuidado”, ya que niega la democratización de este: “En tanto la masculinidad siga siendo construida alrededor de la idea de que el ‘ser varón’ limita el cuidado, no hay esperanza de que nuestra sociedad pueda repensar las responsabilidades del cuidado como más cuidadosas o más democráticas” (p. 67). Su argumento, sin embargo, no es que los hombres tradicionalmente masculinos no son cuidadosos o cuidadores. Ella menciona que, incluso los hombres que normalmente cuidan de sí mismos, de sus familias, de sus propiedades y de sus amigos, también requieren cuidado. No obstante, “la imagen que persiste es que lo que significa ser hombre es no ser cuidadoso, o al menos, no cuidar bien” (p. 68). Consecuentemente, el cuidado es percibido como un área de la mujer, ya que su capacidad de cuidado ha sido naturalizada por el discurso heteronormativo. Similarmente, y citando a RW Connell, el cuidado es una característica que no hace parte de la “masculinidad hegemónica” (Connell, en Tronto 2013, p. 86).

Ahora bien, el cuidado como un aspecto sexuado no se limita a lo discursivo, sino que el imaginario de que “son las mujeres las que cuidan” se materializa en las sociedades y es observable a través de múltiples estadísticas. A nivel global, las Naciones Unidas ha recopilado datos de al menos 89 países entre 2001 y 2018 (*figura 2*) y concluye que en este lapso de tiempo

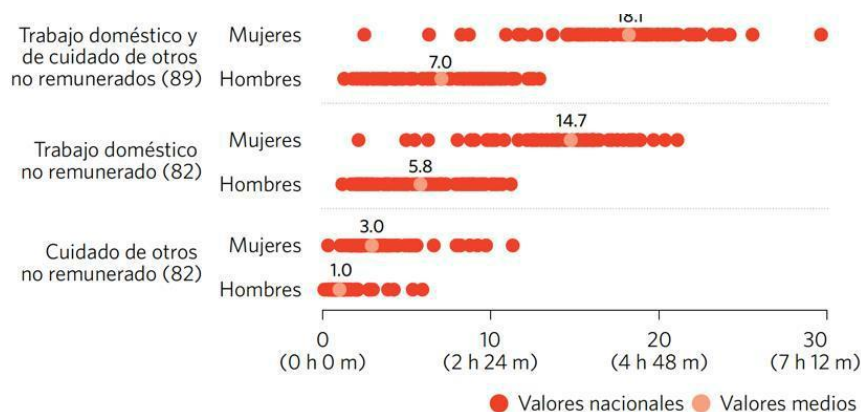


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“en un día promedio, las mujeres dedican aproximadamente tres veces más horas que los hombres a trabajos domésticos y de cuidado de otros no remunerados” (Organización de las Naciones Unidas, 2020, p. 35). Cuando se trata de trabajo remunerado en áreas en las que brindar cuidado es el aspecto principal, la brecha también es significativa; por ejemplo, el 70 % de las personas que se dedican a la prestación de servicios de salud y al trabajo social en el mundo son mujeres. Más específicamente, el área de enfermería es una de las profesiones del cuidado en donde la segregación por género es mayor. En países como Estados Unidos o en Reino Unido, tan solo el 10 % de las personas que ejercen la enfermería son hombres (National Council of State Boards of Nursing, 2021; Royal College of Nursing, 2018).

## Figura 2.

*Proporción de tiempo dedicado al trabajo doméstico y de cuidado de otros no remunerado, mujeres y hombres, 2001-2018 (último disponible) (porcentaje de tiempo dedicado por día)*



Nota: La cifra refleja los datos disponibles de 89 países y zonas en el período 2001-2018. El número de países y áreas representadas en cada tipo de trabajo no remunerado está indicado entre paréntesis.

Fuente: Organización de las Naciones Unidas, 2020, p. 35.

En el caso de Colombia la brecha del cuidado es muy similar. Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), hasta antes de la pandemia del COVID-19:

Del total del tiempo que dedica la población colombiana a proveer cuidados directos no remunerados para otros integrantes de sus hogares, 76.2% lo proporcionan las mujeres y 23.8% los hombres. Si se cuenta además de los cuidados directos el aporte que hacen las personas a través de cuidados indirectos, es decir, la totalidad del TDCnR [Trabajo Doméstico y de Cuidados no Remunerado], cada persona dedica en promedio 3 horas con 28 minutos diarios—las mujeres 4 horas 25 minutos y los hombres 1 hora 56 minutos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

[cursivas añadidas]. (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2020).

Debido a la pandemia la situación empeoró: según la Fundación WWB Colombia y el Observatorio para la Equidad de las Mujeres (en Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2021) “para junio del 2020, el número de mujeres que realizaban actividades de cuidado en el país había aumentado en 1.6 millones en comparación con 2019, para un total de 7.1 millones de mujeres frente a tan solo 999.000 hombres” (pp. 6-7). Si bien existen algunas variaciones positivas con periodos anteriores, las mujeres siguen ejecutando la mayor parte de las labores del cuidado en Colombia (figura 3).

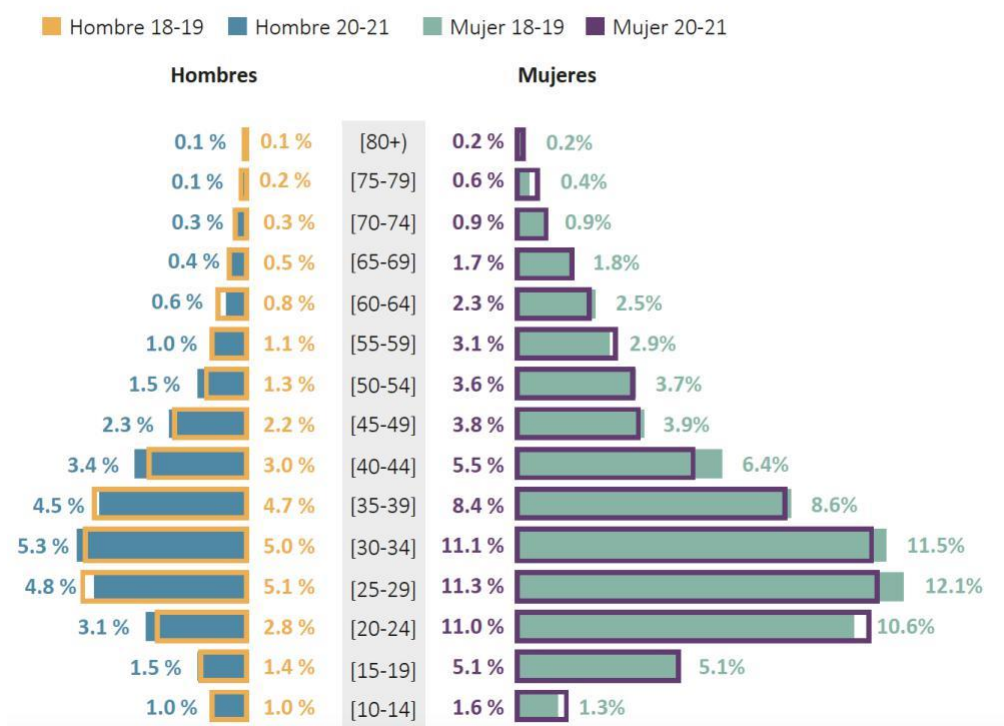
### Figura 3.

*Pirámide poblacional de las personas que participan en actividades de cuidado directo, según quinquenios de edad (%)*

Cuidado Directo, peso de cada grupo etario por sexo

Total Nacional

Noviembre 2018 a Enero 2019 vs Noviembre 2020 a Enero 2021



Fuente: Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2021, p. 12.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Tecnologías del cuidado en la música en Colombia: César López como figura pública y sus obras

López ha desafiado el pensamiento heteronormativo y ha usado su música como un regalo musical que busca cuidar. No solo se aparta discursivamente de la concepción sexista de que el cuidado es trabajo de mujeres, sino que también personifica la democratización del cuidado a lo largo del espectro del género. Pero antes de pasar a analizar a López como figura pública y su obra, se definen, a continuación, algunos componentes centrales que integran este contexto de cuidado. Estos componentes son los (1) regalos musicales, los (2) cuidadores y cuidadoras y los (3) aparatos para el cuidado. Como se mencionó anteriormente, López usa sus obras como regalos musicales (concepto ya explicado atrás). De hecho, cuando él se refiere a las canciones, las menciona como “dispositivos” que trabajan con emociones y que pueden ser reconfortantes (López, comunicación personal, 10 de abril, 2020)<sup>8</sup>. Por esta razón, López es un cuidador. Otro componente importante son los aparatos para el cuidado, o sea, la maquinaria tangible requerida para producir el sonido<sup>9</sup>. Los aparatos para el cuidado son tan ordinarios como los instrumentos musicales (un violín, una guitarra). Algunos pueden ser únicos y compartir la ontología del regalo musical como en el caso de la escopetarra.

Continuando, las intervenciones de López tienen varias funciones, pero, principalmente, son actos de cuidado. La memorialización, por ejemplo, se ha tomado como un proceso central “para la justicia, la reconciliación, la verdad, la reparación, y la confrontación con el pasado” (Brett, Bickford, Sevenko & Rios, 2007, p. 1). En álbumes como *Voces de El Salado* (2012-2013), por ejemplo, López ha memorializado el conflicto armado colombiano (figura 4). Diez años después de la Masacre de El Salado de 2000, López dirigió la grabación del álbum que conmemoraba esta tragedia. Las y los protagonistas de las grabaciones son testigos sobrevivientes de la masacre, una tragedia que dejó más de 60 muertos por el grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y más de 4000 desplazados (Grupo de Memoria Histórica, 2009). A pesar del rol de López como facilitador (director), el álbum también contiene una pieza escrita por él: el nuevo himno de El Salado. En este sentido, la música escrita por López es un regalo musical, uno que será constantemente regalado mientras la población de El Salado cante su nuevo himno. Además, luego de escuchar los relatos de las víctimas e interactuar con ellas, López produjo otro regalo musical (aparte del proyecto original) destinado a rendir un homenaje a las mujeres que lideraron el proceso de reconstrucción de El Salado: una canción llamada *Seguir*. En este caso, el conjunto de actos de cuidado revelan su naturaleza cuidadora a medida que buscan alentar el mantenimiento de la “red de soporte vital” (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 3) de El Salado.

### Figura 4.

*Multimedia Las voces de El Salado*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional





Nota. En el video aparece la música del disco grabado por López con las víctimas de El Salado. Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012.

Como se observó anteriormente, las acciones de cuidado de López son memorializaciones tanto institucionales (en el caso del disco *Voces de El Salado*, al ser promovidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica) como independientes, pues hacen parte de su activismo artístico individual (como en el caso de la canción “Seguir”). No obstante, cuando las memorializaciones de López no se encuentran vinculadas a una institución encargada de la reparación simbólica, López sigue muchas de las convenciones de la memorialización. Una de estas convenciones es el nombramiento de las víctimas. Como lo afirma Andreas Huyssen (2003), el nombramiento es una estrategia muy antigua para la memorialización. Los monumentos suelen tener los nombres de héroes y heroínas que son una parte integral de la historia de una sociedad. Ahora bien, el nombramiento es aún más efectivo para la memorialización cuando se trata de víctimas, pues llama a la empatía, ya que muchas de las personas nombradas ahí son ciudadanos ordinarios, estudiantes, trabajadores y trabajadoras. De tal manera, la creación de un memorial conlleva al escrutinio de la selección de los nombres que se presentarán (Brett et al., 2007), a buscar la totalidad de los nombres de las personas afectadas (Bell, 2014a; Griswold & Griswold, 1986; Hite, 2012), a reflexionar sobre la manera como se presentarán (Estefane, 2018) y a propender por el reconocimiento de la verdad de esos nombres, es decir, lo que en realidad les sucedió a las personas (Reyes, 2019b).

El nombramiento sucede en una de las canciones de López: “Hasta que amemos la vida”, de 2020. La canción está compuesta mayormente por nombres propios (de las doscientas cuatro palabras singulares que contiene la canción, más de ochenta son nombres de personas) que corresponden a personas asesinadas por los diversos actores del conflicto armado, desde grupos paramilitares y guerrilleros, las fuerzas militares y civiles de la nación y hasta el mismo Estado colombiano. Las personas mencionadas no solo tienen victimarios diversos, sino que sus



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



asesinatos también se dieron en diferentes épocas del conflicto, desde 1984 hasta 2019. Algunos de estos casos han sido ya juzgados por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y los tribunales de la Jurisdicción Especial para la Paz, otros han sido clasificados como delitos de lesa humanidad por parte de la Fiscalía General de la Nación, mientras que otros se encuentran aún en instancias judiciales. A su vez, la diversidad de las víctimas es significativa, desde líderes políticos pasando por excombatientes de la guerrilla de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo), hasta ambientalistas de clase media, como niños y niñas reclutadas a la fuerza que murieron en un bombardeo militar (figura 5).

### Figura 5.

*Personas nombradas en la canción de López: Año del asesinato, nombre de la víctima y cargo/profesión/actividad*

1984	Rodrigo Lara Bonilla	Ministro de Justicia
1985	Alfonso Reyes Echandía	Magistrado de la Corte Suprema de Justicia de la República de Colombia
1985	Cristina Guarín	Trabajadora de la cafetería durante la toma del Palacio de Justicia
1986	Guillermo Cano	Director diario El Espectador
1987	Jaime Pardo Leal	Líder político del partido comunista Unión Patriótica
1989	José Antequera	Líder político del partido Unión Patriótica
1989	Luis Carlos Galán	Candidato presidencial
1990	Bernardo Jaramillo Ossa	Líder político del partido comunista Unión Patriótica
1990	Carlos Pizarro Leongómez	Candidato presidencial
1990	Silvia Margarita Duzán	Periodista y documentalista
1991	Diana Turbay	Periodista
1994	Manuel Cepeda	Líder político del partido Unión Patriótica
1995	Álvaro Gómez Hurtado	Líder político
1997	Mario Calderón	Defensor de derechos humanos
1997	Elsa Alvarado	Defensora de derechos humanos
1998	Eduardo Umaña Mendoza	Defensor de derechos humanos
1999	Jaime Garzón	Periodista y humorista político
2002	Orlando Sierra	Periodista investigador y columnista
2003	Gilberto Echeverri	Político y gestor de paz
2003	Guillermo Gaviria	Gobernador de Antioquia
2005	Alfredo Correa de Andrés	Sociólogo investigador del conflicto armado
2007	Rufino Varela	Diputados del Valle del Cauca
2007	Carlos Barragán	



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

2007	Jairo Javier Hoyos Salcedo	
2007	Alberto Quintero Herrera	
2007	Juan Carlos Narváez	
2007	Edinson Pérez	
2007	Nacianceno Orozco	
2007	Carlos Charry	
2007	Francisco Giraldo	
2007	Ramiro Echeverry	
2007	Héctor Arismendy	
2011	Diego Felipe Becerra	Joven grafitero
2011	Mateo Matamala	Biólogo y ambientalista
2011	Margarita Gómez	Biólogo y ambientalista
2017	Bernardo Cuero Bravo	Líder social afrocolombiano
2018	Temístocles Machado	Líder social afrocolombiano
2019	Yamile Guerra	Lideresa protectora ambiental
2019	María del Pilar Hurtado	Lideresa comunitaria
2019	Dylan Cruz	Protestante y estudiante
2019	Cristina Bautista Taquinás	Gobernadora indígena Nasa
2019	Nelly Bernal	comunera e integrante de la guardia indígena del cabildo del Pueblo Pastos
2019	Alexander Parra Uribe	Líder del Espacio Territorial de Reincorporación y Capacitación
2019	Dimar Torres	Exintegrante de las FARC
2019	Natalia Jiménez	Ambientalista
2019	Rodrigo Monsalve	Antropólogo
2019	Sandra Patricia Vargas Cuellar	Niños y niñas reclutados forzosamente
2019	Ángela María Gaitán Pérez	
2019	Jhon Édison Pinzón Saldaña	
2019	José Rojas Andrade	
2019	Edith Rueda Payanane	
2019	Diana Medina Garzón	
2019	Wilber Alfredo Castro Acuña	
2019	Abimiller Morales Joven	

La diversidad de víctimas nombradas en “Hasta que amemos la vida” representa un intento de conmemorar a las personas que murieron a causa de la violencia, independientemente de su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Sebastián Wanumen Jiménez, César López, la Escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: Tecnologías y aparatos para el cuidado, pp. 63-87.

afiliación política, posición social o edad. Además, la canción nos lleva a reflexionar no solo sobre la cruel historia de Colombia, sino que busca la empatía de la o el oyente con las víctimas, pues, en últimas, cualquier persona puede ser la víctima. De esta manera, la canción se constituye como el resultado de una operación de cuidado y una actualización del cuidado, pues al memorializar se está buscando evitar la pérdida de más vidas (la no repetición), es decir, es un esfuerzo por mantener las redes vitales, como lo llama Puig de la Bellacasa.

Otra acción de cuidado a través de la música fue la creación del Batallón Artístico de Reacción Inmediata en el 2001. Desde finales de los 80 hasta inicios del 2000, Bogotá y Colombia, en general, fueron golpeadas por varios ataques explosivos de carteles de narcotráfico y guerrillas. López observó que siempre había ambulancias, y estaba presente la Cruz Roja y el personal de limpieza. Pero vio que no solo había “heridos y vidrios rotos”, sino también almas devastadas y asustadas que necesitaban cuidado emocional. Para eso creó el Batallón Artístico de Reacción Inmediata, un colectivo musical que buscaba estar presente en la escena de la tragedia, “similar a los bomberos”, comenta López. El objetivo de este era tranquilizar con música a las personas que lo necesitaran. Muchos otros proyectos le siguieron al Batallón, el Banco de Instrumentos Musicales (para comunidades vulnerables) y otras intervenciones artísticas para su programa 24-0 (24 horas con 0 homicidios).

Adicionalmente, durante la pandemia del COVID-19, López ha transmitido conciertos y charlas para las ONG, periódicos y canales de YouTube. En esas transmisiones, él no solo muestra preocupación por aquellos que están “pasándola mal”, sino que constantemente se cuestiona (en tres de las transmisiones a las que asistí) “¿Qué vamos a hacer los artistas después de que todo esto haya pasado?... Necesitamos tomarnos las calles y devolver la esperanza de alguna manera”. Llamaba la atención que López hacía enormes esfuerzos para interactuar con el público al preguntar cómo estaba la calidad del sonido, cómo estaban las personas, les saludaba personalmente y les agradecía por asistir. Tanto en las transmisiones por YouTube, Zoom o Instagram Live, López siempre estaba pendiente de los comentarios en el chat, así hubiesen asistido 50 o 300 personas. Los comentarios de algunas y algunos usuarios reflejaron la naturaleza cuidadora de López; por ejemplo, alguien escribió: “Te conocí cuando viniste a Urabá [una zona altamente afectada por el conflicto armado] y cambiaste mi vida”.

También hubo una conversación particular que resonó con la teorización feminista y de género acá propuesta y que inesperadamente la confirmó. En abril de 2020, López fue invitado a hablar con Fabrina Acosta, fundadora de la organización feminista Evas y Adanes, a través de un Instagram Live. Allí, López comentó que “fuimos criados dentro del machismo... todavía hay ciertas comunidades y sociedades que validan la práctica de estas poco saludables masculinidades”. Continuó: “No se nos permitía relacionarnos de cierta manera [lo que él caracterizó antes como femenino] porque afectaba nuestra masculinidad” (Evas y Adanes, 2020). Una de esas maneras (se deduce gracias al contexto de la transmisión) es el cuidado. Luego, la siguiente anécdota de López recordó cómo el desarrollo de la escopetarra se vio obstaculizado por ese tipo de masculinidad hegemónica en la que el ser cuidadoso y cuidador no está permitido. López contó que cuando fue a donde un general del Ejército para presentarle la idea de la escopetarra por primera vez, el general le dijo: “No podemos hacer con uno de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nuestros fusiles una guitarra, la gente va a pensar que el Ejército se mariquió [es decir, volverse ‘marica’]”. Tal escena refleja lo que comenta Tronto (2013) de las fuerzas militares de los Estados Unidos:

A medida que las actuales fuerzas militares se integran más en raza y género, es cada vez más necesario refinar el significado del ejército para hacer su misión más masculina... Cada vez más en los Estados Unidos, el término ‘guerrero’ se está utilizando para volver a masculinizar los deberes de los soldados y separar las funciones militares esenciales del trabajo de cuidado. (P. 75).

Finalmente, me di cuenta cómo Acosta caracterizó dos veces a López como un “tejedor de paz”, un comentario que recuerda al bordado y al tejido, trabajo que ha sido una forma de arte femenino, la cual funciona como prenda de cuidado (Hawkins, 1993).

La caracterización de López por parte de Acosta como un “tejedor” también puede ser tomada como una evidencia de que es un activista interesado en crear redes de cooperación y solidaridad que se extiendan ampliamente. Como López lo comenta, él regaló reproducciones de la escopetarra a instituciones que podían mostrarlas para que su significado metafórico y su función reflexiva se activara y motivara a los, las y les espectadores a tener conversaciones sobre lo que representa el instrumento. De tal manera que actualmente hay varias copias de la escopetarra alrededor del mundo. En las Américas (Museo de Antioquia en Colombia, Grupo cultural AfroReggae de Brasil, Sede de las Naciones Unidas en Estados Unidos, Palacio Nacional de la Cultura, Guatemala), en Europa (Haus der Kulturen der Welt de Berlín, Casa Amèrica Catalunya, Oficina de las Naciones Unidas en Viena) y Asia (Casa de Mahatma Gandhi en India). En estos museos e instituciones, las reproducciones de la escopetarra han generado diferentes reacciones. En algunos museos, por ejemplo, la escopetarra ha sido tomada como un monumento de memorialización. Como en otros monumentos de memorialización (Griswold & Griswold, 1986), sobre la urna de la escopetarra las víctimas suelen dejar cartas y velas. Una reacción diferente tuvo, en Barcelona, el cantante portorriqueño René Pérez Joglar (mejor conocido como Residente). Desde su perspectiva, Residente vio a la escopetarra como una herramienta para manifiestos político-artísticos. Así, Residente decide producir junto con su banda (Calle 13) el video musical titulado *Multi\_Viral*, una canción protesta en contra de la manipulación mediática y la censura estatal en el mundo, en el que aparece la cantante palestina Kamilya Jubran junto con grabaciones de declaraciones de Julian Assange. A pesar de que Residente quería usar una de las reproducciones de la escopetarra, no fue posible debido a que su transporte hacia los lugares de filmación estaba prohibido, por ende, debieron crear una imitación en el sitio de grabación. En el video, la imitación de la escopetarra funciona como un signo de resistencia pacífica a través del arte.

La escopetarra también ha sido obsequiada a artistas como Bob Geldof, Fito Páez, Manu Chao, Paul McCartney y Shakira. Esto lleva a pensar que mientras que las canciones, proyectos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y eventos musicales de López se pueden entender como un regalo musical, la escopetarra en sí puede ser un regalo musical también dentro de este contexto de cuidado. Dada esta liminalidad de la escopetarra —entre ser un instrumento y un arma, un regalo musical en sí mismo, pero a la vez un aparato para el cuidado—, se explora, a continuación, la multiplicidad ontológica de esta.

### **La escopetarra: el aparato de López para el cuidado y su multiplicidad ontológica**

La escopetarra, el aparato para el cuidado creado por López en 2003 (Restrepo, s. f.), es una realización interesante de multiplicidad ontológica. En este ensayo se trata la ontología, no de una manera esencialista (ver nota al final número 7), sino desde un enfoque que considera múltiples formas de existencia. En otras palabras, no “cómo son las cosas” o “cómo deberían ser las cosas” sino “cómo podrían ser las cosas” (Viveiros de Castro, Holbraad & Pedersen, 2014). En consecuencia, la ontología de la escopetarra de López es una de las múltiples formas de ser. Como López comenta, el arma de la escopetarra, una AK-47 construida en Rusia, fue enviada a la selva tropical colombiana para la guerrilla de las FARC, después, fue intercambiada con los paramilitares de las AUC. Tras la desmovilización de las AUC, el fusil fue entregado a la ONU (a través del Alto Comisionado para la Paz y el Ministerio de Defensa). Fue la ONU quien apoyó la intención de López de hacer un instrumento musical con un instrumento de guerra. Tras varias transformaciones (llevadas a cabo por el luter Luis Alberto Paredes), el fusil se convirtió en guitarra; no obstante, no dejó de ser una escopeta. “A primera vista, los niños quieren sostener y apretar el gatillo de la ‘ametralladora’” dice López, pero después de un rato, “se dan cuenta que pueden tocar las cuerdas”.

Mientras que la escopetarra no es el único instrumento (o proyecto) de este tipo en el mundo, sí tiene ciertas particularidades que la caracterizan como un aparato para el cuidado de multiplicidad ontológica y, a su vez, de gran potencial metafórico. En el caso de las artes plásticas sobresalen obras transformadoras de la materia prima como la *Gun Sculpture* de Sandra Bromley y Wallis Kendal o la obra *Fragmentos* (2019) de Doris Salcedo. En esta última, un anti-monumento, Salcedo utiliza metal fundido proveniente de fusiles de las FARC y los convierte en láminas metálicas para cubrir el piso de un espacio usado como galería. Así, “en vez de monumentalizar la historia del conflicto, Salcedo buscaba crear un espacio no-jerárquico en donde la presencia del conflicto fuera sentida, literalmente, bajo los pies” de las personas que visitaban el espacio (DiSarno, 2020, p. 250).

Ahora bien, ejemplos musicales de este tipo también existen diversos. El proyecto de 2008 del artista mexicano Pedro Reyes, llamado *Palas por pistolas*, transforma también instrumentos de guerra en herramientas productivas no-bélicas (Ward, 2017). Con el patrocinio del Jardín Botánico de Culiacán (México), Reyes recolectó 1527 armas y en un evento público fueron destruidas, más tarde fundidas y convertidas en palas (Cueva Navarro, 2012, p. 36). En este caso se conserva el material del viejo artefacto para la construcción de uno nuevo, sin embargo, la sustancia visual del arma de guerra desaparece por completo haciendo que su pasado visible no se perciba (que es lo que activa la reflexión metafórica, como se verá más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



adelante), como lo es en el caso de *Fragmentos* de Salcedo. De la misma manera, sin una narrativa que acompañe a la herramienta, su multiplicidad ontológica queda oculta. En proyectos posteriores, Reyes comenzó a producir instrumentos musicales con antiguas armas en donde la construcción del nuevo artefacto sí permite ver (a pesar de que no siempre es obvio) su pasado bélico. Lo mismo sucede con el escultor serbio Nikola Macura, quien ensambla, con varias ex herramientas de guerra, instrumentos musicales (Vidal, 2017). En algunos instrumentos de Macura se percibe el pasado del objeto mientras que en otros no, puesto que un instrumento puede estar armado con partes de varias armas que llegan a parecer a simple vista desechos, como si fuera un instrumento construido con materiales reciclables que no eran bélicos. Contrariamente, para López, percibir el pasado del instrumento es fundamental ya que el objetivo no es purgar y ocultar su pasado, sino reconocer y aceptar lo que este fue y en lo que se convirtió. Por una parte, esta premisa es coherente con sus proyectos de memorialización, pues es un proceso de reconocimiento de responsabilidades y sanación y no de olvido; recordar la historia sin olvidar sus tragedias es un componente fundamental para procurar la no-repetición. Desde temprano en su carrera como activista, López empezó a experimentar con transformaciones simbólicas. Por ejemplo, el nombre de su Batallón Artístico de Reacción Inmediata contiene referencias a lo bélico, batallón, pero también a lo judicial, reacción inmediata; este último suena similar a las *unidades de reacción inmediata* pertenecientes a la Fiscalía General de la Nación (Sentencia T-151-16, 2016).

De esta manera, la escopetarra es una metáfora de las, les y los guerrilleros, paramilitares y soldados desmovilizados y firmantes de paz. Son sujetos que merecen ser tratados por lo que hacen ahora y no por lo que han sido en el pasado. Como la escopetarra, pudieron haber asesinado, sin embargo, en su reincorporación a la vida civil, se han convertido en otro nudo o puntada en el tejido social no combativo. Como recordó López, “una vez al norte del Cauca, un excombatiente me dijo: ‘yo era un arma, yo estaba hecho para la guerra, no puedo desaparecer quien era... [ahora] yo soy la guitarra”.

Esta anécdota también evidencia que quienes combaten se han convertido en guerreros o guerreras por circunstancias contextuales e impuestas por el conflicto, imposiciones que comienzan muy temprano en la vida del individuo (Drumbl & Barrett, 2019, p. 59). En Colombia, “cerca de un 30 % de las unidades de guerrilla” estaban “conformadas por niños y niñas, y el número de niños y niñas militantes, considerados en entrenamiento como futuros integrantes, fueron reportados en un índice tan alto como el 85 %” (Human Rights Watch, 1998, p. 414), así mismo, niños y niñas eran “entrenados para usar rifles de asalto modernos desde los once años de edad” (Human Rights Watch & Brett, 2003, p. 4). Pero no solo las fuerzas armadas ilegales son organizaciones que hacen de los humanos armas para el conflicto (Human Rights Watch, 1994). Instituciones del Estado también emplearon personas como objetos de guerra desde una edad temprana:

El ejército capturó y detuvo a niños y niñas que pertenecían a guerrillas y más tarde les usó como guías e informantes. Niños y niñas fueron obligados a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

patrullar con las tropas del ejército, a luchar en los combates, a proveer ‘inteligencia’ y desactivar minas terrestres. (Human Rights Watch, 1998, p. 415).

Entre 1985 y 2021, 8943 niñas, niños y adolescentes han sido reclutados por diferentes grupos armados (Niñez YA, 2022a, pp. 63-64) y, entre 2020 y 2021, el reclutamiento de menores se incrementó en un 256 % (Niñez YA, 2022b).

Si entendiéramos el entrenamiento en combate como una caracterización esencial de la persona, los, les y las combatientes serían armas de guerra cuya única función esencial en la sociedad es herir y matar. Quienes combatieron y fueron entrenados y entrenadas como armas de guerra no podrán desaprender cómo *hacer de* máquinas de guerra. Sin embargo, como recuerda Ingunn Bjørkhaug (2010), las personas que han combatido también están llenas de agencia a través de su vida. Sus decisiones son parte de lo que son en el momento: tanto permanecer como un arma de guerra, como dejar de hacer de una, a pesar de que no puedan olvidar como matar. En consecuencia, si se piensa desde la ontología de la multiplicidad, se puede entender la analogía del excombatiente y la escopetarra: ambos forjados para matar, pero con una vida posterior lejos del área de combate.

Aun así, los efectos de la poética de la escopetarra no están limitados al conflicto colombiano, pues la escopetarra es una metáfora que es significativa para una gran diversidad de personas que han sido arrastradas al o por el mundo de la violencia. Como López recuerda:

En las favelas de Río de Janeiro, uno de los líderes de la banda de traficantes de una de esas favelas apenas ve la escopetarra me dice “espere que yo quiero traer a mis hijos” y mandó a traer a sus hijos y llegan los peladitos [niños] pequeños como de unos 10-12 años armados, y él les muestra la guitarra y les dice “esto es lo que yo quiero para ustedes, no lo que les está tocando vivir”. Ese tipo, un tipo metido en la violencia, en la lógica de la violencia, que haya podido extraer ese contenido y quererlo compartir a sus hijos, a mí me pareció muy valioso. Tocamos una vez en Nueva York en la Asamblea General de Naciones Unidas, y el delegado de Uganda se acerca después del concierto y me dice “mire, yo quiero decirle que a mí hace 15 años en Uganda me tuvieron arrodillado en el piso con un fusil AK-47 en un oído. Y hoy quiero decirle que me siento otra vez de rodillas con un AK-47 en los oídos, pero esta vez con arte, no violencia”. (López, comunicación personal, 10 de abril, 2020).

El contenido metafórico de la escopetarra activa su potencial como un aparato del cuidado. La escopetarra no solamente produce los regalos musicales, sino que también les permite a los interlocutores de López reflexionar sobre sus identidades o historias de vida. En el caso de las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

identidades, estas son construcciones temporales que no son fijas ni esenciales, sino que pueden ser reformadas. Al activar tales reflexiones, la escopetarra puede potencializar un proceso de transformación (en el caso del padre de la Favela), de sanación (en el caso del excombatiente colombiano) o de afrontamiento del trauma (como la persona de Uganda); todo este proceso se puede entender como el resultado de una tecnología del sí, como un proceso orientado a cuidar de sí mismo y de los, las y les otros.

De la misma manera, al demostrar que la escopetarra es tanto un aparato para el cuidado como un regalo musical *per se* (puesto que López lo regala con un fin), se puede observar que la noción de los regalos musicales de Sykes concuerda en este caso. De acuerdo con Sykes, “los regalos musicales son un pequeño obsequio que el trabajador de campo [*fieldworker*, quien hace etnografía] le da a la persona a la que le consulta cosas—son un gesto de reconocimiento que abre puertas” (Sykes, 2018, p. 15)<sup>10</sup>. Este comentario de Sykes resonó cuando, al ser López entrevistado, dijo: “La escopetarra funciona como una llave para abrir una puerta. Esta permite que se den diálogos, o que perduren las relaciones”. En otras palabras, la escopetarra entrega el regalo de la reflexión a través de su potencial metafórico.

## Conclusiones

En este ensayo se ha observado cómo las tecnologías del cuidado están presentes tanto en las memorializaciones como en los regalos musicales, razón por la cual es posible considerar que un regalo musical puede cumplir una función de memorializar si el o la artista que lo produce tiene tal intención. También se planteó cómo un agente individual, López, ha usado estas técnicas en el emergente contexto del cuidado a través de las artes en Colombia. A pesar de que se mencionan comentarios de algunas personas que participaron en los proyectos de López o personas que interactuaron con él, es necesario investigar más sobre los efectos concretos del despliegue de tales tecnologías; aún es necesario indagar cuál es la incidencia sobre la memoria de la sociedad, cómo ha sido la recepción de estas memorializaciones por parte de las víctimas y familiares de víctimas o cuáles son las limitaciones de este tipo de memoriales. Continuar con este estudio puede también proponer el uso de las tecnologías del cuidado de López como una forma de reparación simbólica en procesos de pacificación o como una herramienta de diálogo entre facciones opuestas. Intentar responder a estas inquietudes también posibilita pensar la música como una entidad cuya relevancia es la función y no a quién le pertenece, impulsando aún más el abandono de la episteme de la identidad. Así, las reflexiones que se generarían dejarían de pertenecer a un plano teórico de los estudios musicales y se trasladarían a un plano en el que el estudio de la música sería útil para ayudarnos a realizar tareas específicas —en este caso— tareas de cuidado. Por ejemplo, se conoce que las guerrillas colombianas tienen/tenían sus propios ensambles musicales para la propaganda y para subir la moral. ¿Qué pasaría, en un panorama de posconflicto, si tales intérpretes son incorporados en procesos de sanación colectiva? ¿Qué pasaría si el perdón ofrecido por los victimarios adopta una forma musical en la cual no solo se reconoce la responsabilidad, sino que también se conmemora a las víctimas?



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De manera similar, la operación teórica de este ensayo en la que se desasocia género y cuidado es útil en términos de desvincular identidad y música. La importancia del cuidado radica no en *quien* lo ejerce, sino en que se *ejerza activamente*, pues el cuidado es fundamental para el sostenimiento de la vida. Así, ambas operaciones teóricas son homólogas y se centran en la funcionalidad, en la potencia de las acciones. Todo este aparataje teórico resulta de observar la carrera de cuidado de López, un hombre de clase media, educado en una sociedad machista, que a través de intervenciones artísticas ha desvirtuado y repensado la ausencia del cuidado en la masculinidad. Sus obras musicales y proyectos sociales son una invitación a cuidar de las demás personas a través de recordar las víctimas del conflicto armado y evitar la violación de los derechos humanos en un futuro. En últimas, sus acciones son un paso para desestabilizar los regímenes epistémicos que consideran a los actos humanos como un producto de la esencia de uno y no como la voluntad de hacer bien o mal, lo cual es esencial para imaginar sociedades que cooperen mejor.

## Referencias

- Alemán Salcedo, E. y Cardozo Rusinque, A. A. (2021). Percepción del posconflicto en Colombia: Caso del alumnado de educación secundaria. *Educação & Sociedade*, 42. <https://doi.org/10.1590/es.233690>
- Aranguren Romero, J. P. (2012). *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: El escenario transicional en Colombia durante la Ley de Justicia y Paz*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Bell, V. (2014a). Missed appointments: Ethics at the Parque de la Memoria. En Autora, *The Art of Post-Dictatorship*. Routledge.
- Bell, V. (2014b). Re-turning the past: The ESMA trial and affective architecture at the 'Space of Memory'. En Autora, *The Art of Post-Dictatorship*. Routledge.
- Bjørkhaug, I. (2010). Child Soldiers in Colombia: The Recruitment of Children into Non-state Violent Armed Groups. *MICROCON Research Working Paper*, 27, 1-23.
- Brett, S., Bickford, L., Sevenko, L., & Rios, M. (2007). *Memorialization and Democracy: State Policy and Civic Action*. Latin American School of Social Sciences (FLACSO), International Center for Transitional Justice (ICTJ), International Coalition of Historic Site Museums of Conscience.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2012). [Captura de pantalla sobre las voces de El Salado]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B6UA6zX1yL8>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2004). *Informe sobre el proceso de desmovilización en Colombia*.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Ed.). (2013). *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad: Informe general* (Segunda edición corregida). Centro Nacional de Memoria Histórica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Cueva Navarro, A. P. (2012, 2013). Palas por Pistolas: Art as a tool for social change. *Latin America Policy Journal*, 2, 33-38.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2020). Tiempo de cuidados: Las cifras de la desigualdad.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2021). El Tiempo de Cuidado durante la Pandemia del COVID-19: ¿Cuánto han cambiado las brechas de género?
- DiSarno, J. (2020). *Controlling the Global Turn in Art History: Doris Salcedo as Understood in the Global North* [Ph.D.]. The Graduate School of the University at Buffalo, New York. Recuperado de <https://www.proquest.com/docview/2419008139/abstract/521379DC66FD40BAPQ/1>
- Drumbl, M. A., & Barrett, J. C. (2019). *Research handbook on child soldiers*. Edward Elgar Publishing.
- Estefane, A. (2018). Materiality and Politics in Chile's Museum of Memory and Human Rights. *Thresholds*, 41, 158-171. [https://doi.org/10.1162/thld\\_a\\_00107](https://doi.org/10.1162/thld_a_00107)
- Evas y Adanes. (12 de abril de 2020). *Diálogo con @cesarlopez1 "Escopetarra"* [Live Video]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/B-5GBfnpkep/>
- Fletcher, K. (2008). Colombia Dispatch 7: Turning Guns into Guitars. *Smithsonian Magazine*. Recuperado de <https://www.smithsonianmag.com/travel/colombia-dispatch-7-turning-guns-into-guitars-88180366/>
- Foucault, M. (1988). Technologies of the Self. En L. H. Martin, H. Gutman, & P. H. Hutton (Eds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (pp. 16-49). Tavistock Publications.
- Gómez-Barris, M. (2010). Witness Citizenship: The Place of Villa Grimaldi in Chilean Memory. *Sociological Forum*, 25(1), 27-46.
- Greiff, P. de. (2014). On Making the Invisible Visible: The Role of Cultural Interventions in Transitional Justice Processes. En C. Ramirez-Barat (Ed.), *Transitional justice, culture, and society: Beyond outreach* (pp. 10-24). Social Science Research Council.
- Griswold, C. L., & Griswold, S. S. (1986). The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography. *Critical Inquiry*, 12(4), 688-719.
- Grupo de Memoria Histórica. (2009). *La Masacre del El Salado: Esa Guerra No era Nuestra*. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.
- Hawkins, P. S. (1993). The Art of Memory and the NAMES Project AIDS Quilt. *Critical Inquiry*, 19(4), 752-779.
- Hite, K. (2012). *Politics and the art of commemoration: Memorials to struggle in Latin America and Spain*. Routledge.
- Human Rights Watch. (1994). *Generation Under Fire: Children and Violence in Colombia*. New York: Human Rights Watch. Recuperado de <https://www.hrw.org/reports/1994/colombia/genertoc.htm>
- Human Rights Watch. (1998). *Human rights watch world report 1999: Events of December 1997-November 1998*. New York: Human Rights Watch.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- [https://archive.org/details/humanrightswatch00huma\\_0](https://archive.org/details/humanrightswatch00huma_0)  
Human Rights Watch. (2003). *You'll learn not to cry: Child combatants in Colombia*. New York: Human Rights Watch.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- Justice for Colombia. (2022). Colombian Armed Conflict. Recuperado de <https://justiceforcolombia.org/about-colombia/colombian-armed-conflict/>
- Kelly, M. G. E. (2013). Foucault, Subjectivity, and Technologies of the Self [Electronic resource]. En C. Falzon, T. O'Leary, & J. Sawicki (Eds.), *A companion to Foucault* (pp. 510-525). John Wiley & Sons.
- Loux, M. J. (2012). The Oxford Handbook of Aristotle. En C. Shields (Ed.), *Substances, Coincidental, and Aristotle's Constituent Ontology*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195187489.013.0015>
- Melamed Visbal, J. D. (2014). Del conflicto al posconflicto en el contexto colombiano. *Revista de la Universidad de La Salle*, 63, 57-73.
- Molano Bravo, A. (2015). *Fragmentos de la historia del conflicto armado en Colombia (1920-2010)*. Universidad de Antioquia.
- Organización de las Naciones Unidas. (2020). Achieve gender equality and empower all women and girls. Recuperado de [https://www.un.org/sustainabledevelopment/wp-content/uploads/2019/07/E\\_Infographic\\_05.pdf](https://www.un.org/sustainabledevelopment/wp-content/uploads/2019/07/E_Infographic_05.pdf)
- National Council of State Boards of Nursing. (2021). The 2020 National Nursing Workforce Survey. *Journal of Nursing Regulation*, 12(1).
- Niñez YA. (2022a). La niñez no da espera 2022. Recuperado de <https://ninezya.org/la-ninez-no-da-espera-2022/>
- Niñez YA. (2022b). La niñez no da espera: Elecciones 2022. Recuperado de <https://ninezya.org/la-ninez-no-da-espera-2022/>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.
- Restrepo, N. (s. f.). Escopetarra: Instrument of peace. Recuperado de <https://www.unodc.org/newsletter/en/perspectives/no03/page008.html>
- Reyes, A. M. (2019a). Antagonismos Metaphoric Burial as Political Intervention in Contemporary Colombian Art. En A. Anreus, R. A. Greeley, & M. A. Sullivan (Eds.), *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*. Wiley-Blackwell.
- Reyes, A. M. (2019b). The monument to the children of Villatina: Commemorating innocent child victims in the context of lethally stigmatized youth in Colombia. *Visual Communication*, 18(3), 379-398. <https://doi.org/10.1177/1470357219832798>
- Ritter, J. (2007). Terror in an Andean Key: Peasant Cosmopolitans Interpret 9/11. En *Music in the Post-9/11 World*. Routledge.
- Ritter, J. (2013). Canciones de sirenas: Ritual y revolución en los Andes peruanos. En P. Del Pino & Yezer Carolina (Eds.), *Las fronteras del recuerdo: Etnografías de la violencia*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- política en Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Royal College of Nursing. (2018). Male nurses debate. Recuperado de <https://www.rcn.org.uk/congress/congress-events/male-nurses>
- Shaheed, F. (2014). *Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed* (A/HRC/25/49). United Nations.
- Sentencia T-151-16. (2016). Recuperado de <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2016/t-151-16.htm>
- Sykes, J. (2018). *The Musical Gift: Sonic Generosity in Post-War Sri Lanka*. Oxford University Press.
- Trejos Rosero, L. F. (2014). Colombia: Una revisión teórica de su conflicto armado. *Revista Enfoques*, 11(18), 55-75.
- Tronto, J. C. (2013). *Caring democracy: Markets, equality, and justice*. New York University Press.
- UNESCO. (2011). [Captura de pantalla sobre la escopetarra de César López]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DIR5eYRwQwk>
- Vidal, L. (2017). Ellos transforman armas en instrumentos musicales. Recuperado de [https://www.bioguia.com/entretenimiento/ellos-transforman-armas-en-instrumentos-musicales\\_29274086.html](https://www.bioguia.com/entretenimiento/ellos-transforman-armas-en-instrumentos-musicales_29274086.html)
- Viveiros de Castro, E., Holbraad, M., & Pedersen, M. A. (2014). The Politics of Ontology: Anthropological Positions. *Fieldsights*. Recuperado de <https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-ontology-anthropological-positions>
- Ward, D. (2017). Speculative Fiction. En Autor (Ed.), *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism: Stranger than Fact* (pp. 195-205). Springer International Publishing. doi: 10.1007/978-3-319-46648-4\_5
- Young, J. E. (1992). The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*, 18(2), 267-296.
- Young, J. E. (2002). Germany's Holocaust Memorial Problem—And Mine. *The Public Historian*, 24(4), 65-80. <https://doi.org/10.1525/tph.2002.24.4.65>

## Notas

<sup>1</sup> Quiero agradecer a César López por la generosidad con su tiempo y su disposición para comunicarse conmigo, así como a Ana María Reyes (Boston University) por todos sus invaluable aportes académicos a este proyecto de investigación. Un agradecimiento muy grande para quienes leyeron y comentaron este texto: Daniel Castro Pantoja y a les dos pares lectores. También me encuentro agradecido con Ana R. Alonso Minutti, quien hizo preguntas valiosas que me ayudaron a complementar mis ideas y a Vivian Cuello, investigadora del Grupo de Trabajo de Género de la Comisión de la Verdad, por aportarme tan útil bibliografía del conflicto armado colombiano.

<sup>2</sup> La mera definición y caracterización del *conflicto armado colombiano* es ya un objeto de disputa como se puede observar en Trejos Rosero (2014). Sin embargo, este conflicto se puede definir como un conflicto interno por el control territorial y gubernamental entre grupos guerrilleros de izquierda (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia –FARC– y el Ejército de Liberación Nacional –ELN–), el Estado (junto con sus fuerzas armadas y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Sebastián Wanumen Jiménez, César López, la Escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: Tecnologías y aparatos para el cuidado, pp. 63-87.

civiles) y grupos paramilitares de derecha (Autodefensas Unidas de Colombia –AUC–), todos estos intersectados en varios niveles por los carteles del narcotráfico desde los ochenta (Justice for Colombia, 2022). El conflicto armado en Colombia inicia con un periodo de confrontación bipartidista (entre el partido conservador y el liberal) desde 1925 hasta 1955, conocido como La Violencia. Más adelante, la acentuación de las luchas bélicas entre conservadores y liberales, y la adición del conflicto entre la derecha y la naciente izquierda, hace que se levanten en armas las FARC y el ELN en 1964. La consecuencia de esto es la expansión de la violencia a todo el país y su prolongación hasta la actualidad (Molano Bravo, 2015, pp. 5-6). Según el Grupo de Memoria Histórica (2013), el conflicto ha “causado la muerte de aproximadamente 220.000 personas entre el 1° de enero de 1958 y el 31 de diciembre de 2012. Su dimensión es tan abrumadora que si se toma como referente el ámbito interno, los muertos equivalen a la desaparición de la población de ciudades enteras” (p. 31).

Por otra parte, se habla también de un momento actual de *posconflicto* en Colombia, que inicia con la DDR (desarme, desmovilización y reintegración de excombatientes) de las AUC iniciada entre 2002 y 2004 (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2004; Melamed Visbal, 2014). Posteriormente, en 2016, el Gobierno y las FARC firman el histórico Acuerdo de Paz, que propone reformas estructurales del Estado, reparación integral a las víctimas, la DDR de las FARC y el cese de actividades bélicas de este grupo armado. Ahora bien, el Acuerdo de Paz no solo fue ampliamente negociado por las partes involucradas, sino que también fue discutido, apoyado y criticado por parte de la población civil; entre los puntos controvertidos se encuentran “el mantenimiento de estructuras que limitan la democratización de la posesión y uso de la tierra;... limitaciones internas y transnacionales para la lucha contra el narcotráfico; preocupación por la posible impunidad de los delitos más graves” (Aleman Salcedo y Cardozo Rusinque, 2021).

<sup>3</sup> Existen otros instrumentos y proyectos similares que se discuten posteriormente.

<sup>4</sup> Todas las traducciones son del autor de este texto. Sin embargo, en algunos casos se proveen las citas originales en inglés en las notas al pie de página para una referencia directa. “We need to develop a notion of culture-as-freedom that does not rely on territory, cosmopolitanism, nationalism, communal recognition, or self-expression but on a comfortableness in oneself achieved through the ability to give to Others [*sic*] without fear of reprisal and without fear of losing one’s identity (having territorial control does not necessarily make one free)” (Sykes, 2018, p. 12).

<sup>5</sup> “Musical gifts can be thought of as things like aspirin or coffee, in that they can be shipped and tracked as they move, given or bought and re-gifted by one person to another, and enjoyed, but which should not be construed as inherently expressive of the soul of the person or community who offers it” (Sykes, 2018, p. 16).

<sup>6</sup> Sin embargo, ya existen algunos estudios sobre la recordación de la violencia política a través de prácticas musicales (Ritter, 2007, 2013), mas no constituyen esfuerzos de memorialización dentro de procesos de reparación simbólica.

<sup>7</sup> La ontología identitaria se refiere a la ontología aristotélica esencialista en el cual una sustancia se caracteriza por atributos determinados (Loux, 2012).

<sup>8</sup> Todas las citas de López que prosiguen y que no tienen una fuente provienen de la entrevista personal del autor de este artículo con López.

<sup>9</sup> Sykes teoriza sobre el sonido como un elemento que circula y que es libre de los confines identitarios, sin embargo, no enfatiza mucho en el aparataje y los materiales físicos para su producción. Por tal razón, este texto introduce el concepto de aparatos del cuidado como una herramienta que produce las vibraciones sónicas de los regalos musicales.

<sup>10</sup> “Musical gifts are like the small present a fieldworker gives to her consultant—they are the gesture of recognition that opens doors” (Sykes, 2018, p. 15).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37847>

## ***Nos matan a las pibas en la cara de la gente: el dativo de afectación como símbolo de lucha***

**María Soledad Funes**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

[solefunes@gmail.com](mailto:solefunes@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-6649-0231

**Muriel Troncoso**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

[muriel.troncoso@gmail.com](mailto:muriel.troncoso@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-4294-9367

Recibido 12/04/2022 Aceptado 13/05/2022

### **Resumen**

La violencia de género, entendida como una práctica estructural que viola los derechos humanos y las libertades fundamentales, es una seria problemática en la Argentina. Las marchas por pedido de justicia para víctimas de femicidios se han vuelto cotidianas. Considerando este estado de cosas, el principal objetivo del presente trabajo es analizar discursivamente un canto popular que se entona en varias marchas por justicia para las víctimas de femicidio: “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente”. Sostenemos la hipótesis de que el uso del pronombre dativo *nos*, en este canto, constituye un dativo de afectación que gramaticaliza una estrategia cuyo objetivo comunicativo es presentar a los femicidios como una problemática que afecta a la sociedad en su conjunto y no solo a las mujeres (víctimas directas).

El trabajo se enmarca en el Enfoque Cognitivo Prototípico, que postula una concepción de la gramática como *emergente* del discurso. Desde este enfoque, los signos se analizan en base a su uso a fin de encontrar la causa o motivación que conduce al hablante a producir una determinada forma en un contexto determinado.

**Palabras clave:** *canto popular, violencia de género, Enfoque Cognitivo Prototípico, pronombre personal, dativo de afectación*

***They kill our girls in people's faces: affectation datives as a fight symbol***



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Abstract

Gender-based violence, understood as a structural matter that jeopardizes human rights and fundamental liberties, is a serious social issue in Argentina. Public demonstrations claiming justice for victims of femicides have become recurrent. Taking into account this scenario, the main aim of this work is to discursively analyse a popular song that is frequently chanted in many demonstrations as a calling for justice due to femicides: “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente” (Mister/Neighbour/Miss, don’t be indifferent, they kill our girls in people’s faces). Our hypothesis is that the use of the dative pronoun *nos* in this song constitutes a dative of affectation that grammaticalizes a strategy whose communicational aim is to present femicides as a problem that involves the society as a whole and not only women, who are the direct victims.

The work is framed within the Prototype Theory in cognitive linguistics that states a conception of grammar as *an emergent of discourse*. In this perspective, signs are analysed accordingly to their use in order to find the motivation that leads the speaker to produce a specific form in a certain context.

**Keywords:** *Popular chants, gender-based violence, Prototypical Cognitive Approach, personal pronoun, affectation dative.*

## Introducción

El último informe publicado por el Observatorio de las Violencias de Género *Ahora que sí nos ven* registra 28 femicidios<sup>1</sup> cometidos en nuestro país desde el 1 al 31 de enero de 2022<sup>2</sup>. Esto significa que, en enero, se ha cometido un femicidio cada 27 horas. A su vez, se registraron, en ese mismo período, 22 intentos de femicidios, es decir, procesos de violencia que no llegaron a la muerte. El 60 % de esos femicidios ocurrieron en la vivienda de la víctima. El 28,6 % tuvo lugar en la vía pública, lo que, como se detalla en el informe, “evidencia la impunidad y el poder con el que actúan los agresores, quienes creen que están avalados para ejercer violencia a la posible vista de todos”. El Observatorio de las Violencias de Género surgió a partir de la gran movilización que se realizó en nuestro país el 3 de junio de 2015, que convocaba a la participación bajo la consigna *Ni una menos*, y que fue organizada por mujeres preocupadas e indignadas ante una serie de femicidios consecutivos que acabaron con la vida de muchas mujeres, entre ellas, Chiara Páez, de 14 años y embarazada, que había sido asesinada por su novio.

Desde el año 2015 hasta la actualidad, cada 3 de junio se ha llevado a cabo la marcha *Ni una menos* y se han replicado infinidad de marchas en otras fechas, en reclamo por justicia ante diversos casos de femicidio. Este reclamo ha tomado también un lugar preponderante en las marchas por el Día Internacional de la Mujer, también conocidas como las marchas *8M*. De estas marchas han surgido varias consignas, como *Vivas nos queremos*, y también diversos cantos populares. En este trabajo nos proponemos analizar uno de dichos cantos: “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente”<sup>3</sup>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



En particular nos detendremos en el análisis de una estrategia discursiva que permite presentar el fenómeno de *Ni una menos* como un reclamo de justicia que afecta a toda la sociedad en su conjunto y no solo a las mujeres. Esta canción en particular pone en cuestión los discursos machistas y misóginos que responsabilizan a las víctimas por la violencia padecida.

En estos discursos, es evidente que la lengua cobra un lugar de gran importancia, ya que es el sistema mediante el que se expresan las representaciones sexogenéricas y estereotípicas. Es por esto que, para analizar el canto, nos valdremos del modelo gramatical postulado por el Enfoque Cognitivo Prototípico (Lakoff, 1987; Langacker, 1987, 1991, 2000), que sostiene que la gramática es un sistema de tendencias de uso que refleja la concepción del mundo de una sociedad. En este sentido, hay principios externos al lenguaje que lo condicionan, como el objetivo comunicativo que el hablante quiere lograr cuando usa un mensaje. El uso de las formas determinará su constitución, las formas más útiles para la mayor parte de la comunidad hablante serán las que perduren y la gramática emergerá del discurso como un conjunto de rutinas recurrentes más o menos gramaticalizadas constantemente renegociadas en el habla (Hopper, 1988). La gramática, en este marco, se encuentra motivada y sujeta al cambio, porque el hablante usa la lengua en pos de un objetivo comunicativo puntual. Las herramientas teóricas de este enfoque resultan de gran utilidad para visibilizar la violencia de género que se denuncia en el canto bajo análisis. Se impone así la necesidad de concebir la gramática desde una perspectiva discursiva.

El objetivo principal del trabajo es analizar una estrategia lingüística en un canto popular que se entona en muchas de las marchas *Ni una menos* y otras marchas por pedido de justicia ante femicidios: el uso del dativo de afectación (Maldonado, 1994), con el fin último de mostrar cómo se plasma en el lenguaje que, en los casos de violencia de género, lo personal es político. Sostenemos la hipótesis de que el dativo de afectación que gramaticaliza el pronombre personal dativo *nos*<sup>4</sup>, en este canto popular, tiene como objetivo comunicativo presentar los femicidios como una problemática que afecta a la sociedad en su conjunto y no solamente a las mujeres, víctimas directas. Esta hipótesis de base guiará el análisis aquí propuesto.

El presente artículo se divide en dos secciones. En la primera parte, se realizará una breve descripción de los alcances del enfoque gramatical discursivo a partir del cual se analiza la canción: el Enfoque Cognitivo Prototípico. En la segunda parte, se presentará el análisis del canto popular, enfocado en la descripción del uso del dativo de afectación como estrategia lingüística y símbolo de la lucha contra la violencia de género.

## El Enfoque Cognitivo Prototípico

El Enfoque Cognitivo Prototípico (ECP) (Lakoff 1987; Langacker 1987, 1991, 2000; Hopper 1988; Geeraerts, 2007, entre otros) sostiene como presupuestos fundamentales la motivación de la sintaxis y la no variación libre entre formas distintas. El valor de uso de las formas se explica a partir de sus contextos de aparición, medidos en forma cualitativa y cuantitativa. En este sentido, el ECP sostiene que la gramática no constituye un nivel formal de representación autónomo, sino que se encuentra motivada por la semántica y la pragmática. En consonancia con esta afirmación, el lenguaje no se puede separar tajantemente de otras facultades de la cognición humana, por lo que la intención comunicativa y el punto de vista del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hablante resultan fundamentales dentro de la metodología de este enfoque. De esto se desprende que la pragmática forma parte de la gramática, no constituye una rama separada. En este sentido, la gramática se caracteriza como una gramática emergente del discurso (Hopper 1988). Esto es, las estructuras o regularidades lingüísticas provienen (*emergen*) de la fijación de rutinas exitosas en el discurso y toman forma a partir de él, en un proceso permanente de construcción de la gramática.

La gramática de una lengua consiste, por lo tanto, en una colección abierta de formas que están siendo constantemente reestructuradas y resemantizadas en el uso; es el resultado de las elecciones de los hablantes, la gramaticalización de las tendencias lingüísticas más exitosas de un grupo social determinado en un contexto determinado. De este modo, la gramática es un sistema en constante cambio, por lo que, en esta concepción, pierde sentido pensar en una dicotomía entre sincronía y diacronía. Más bien lo que hay es gramaticalización: formas que se gramaticalizan según su éxito comunicativo y el consenso social.

Dentro de este enfoque, se presupone que, si el hablante elige una forma entre otras para lograr su objetivo comunicativo, se espera que toda forma tenga siempre un significado. En este sentido, la división de los niveles de análisis de la gramática (fonética y fonología, morfología, sintaxis, semántica, pragmática) se realiza por fines metodológicos de investigación, y no porque se entienda que son niveles totalmente separados. Los niveles del análisis no son módulos independientes, sino que están interrelacionados. Ya en la morfología advertimos la necesaria relación con la semántica, la pragmática e, incluso, con la sintaxis. Aunque la morfología se defina, en principio, como el estudio de la estructura interna de las palabras, no puede ser concebida como un módulo encapsulado de la gramática, como veremos respecto del fenómeno gramatical discursivo bajo análisis: el pronombre dativo.

Para este enfoque, el morfema es un signo, y es motivado. El morfema se define como la unidad mínima y autónoma de significado. Mínima, porque el significado no se puede partir en significados menores o en otros significados. Autónoma, porque el morfema puede combinarse por sí solo con otros morfemas. El objetivo es analizar los signos en los sistemas gramaticales sobre la base de cómo son usados. El objetivo final es encontrar la causa o la motivación que conduce al hablante a producir una determinada forma en un contexto determinado.

Para entender a qué se denomina signo motivado, podemos valernos de algunos ejemplos de neologismos. Por ejemplo, las palabras *presidenta* o *intendenta* presentan morfemas flexivos que señalan el significado de género femenino y que el hablante entiende que es importante distinguir por cuestiones comunicativas específicas. Las palabras asociadas a una profesión son un ejemplo prototípico a la hora de pensar en los cambios de la sociedad que repercuten en la forma de construir la lengua. Dichos cambios son impulsados comúnmente por movimientos que intentan posicionarse dentro de los principales actores sociales. Según Butler (2001), “para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad política” (p. 44). De hecho, los movimientos feministas, por ejemplo, han impulsado con fuerza el uso de la marca flexiva de género femenino en los nombres de las profesiones, entre muchos de los cambios que proponen en el lenguaje. Asimismo, la motivación del signo en los ejemplos de *presidenta* o *intendenta* asume aún más fuerza si tenemos en cuenta que los sustantivos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

terminados en *-nte* no poseen marca morfológica de género (como en *estudiante*). Sin embargo, los casos como *presidenta* nos hacen pensar que en la actualidad existen sustantivos con el sufijo *-nte* que sí presentan esta marca.

Otro ejemplo del signo motivado lo constituye el uso del pronombre personal de primera persona plural, *nos*, en algunas de las consignas contra la violencia de género: “Nos están matando”, “Paren de matarnos”. El uso de esta forma pronominal acusativa en plural designa a todas las mujeres, pese a que no todas somos o estamos siendo asesinadas, y busca destacar que la violencia de género es algo que afecta, en mayor o menor medida, a todas las mujeres, puesto que vivimos en una sociedad en la que “la posición dominante de los hombres está tan enraizada en las costumbres y las instituciones que, de hecho, produce graves atentados a los derechos humanos de las mujeres” (Lamas, 1998, p. 196).

La explicación de estos ejemplos se sostiene por una necesidad real del hablante de reflejar determinadas situaciones del comportamiento de la sociedad en el lenguaje. Es decir, el hablante necesita distinguir la marca de género para la ocupación de *presidenta*, necesita reforzar que se trata de una mujer. Y en cuanto al pronombre *nos*, las mujeres necesitan evidenciar a través de un pronombre plural, que permite que todas las mujeres se conviertan en designados de esa frase, que la violencia de género nos afecta a todas y que todas somos potenciales víctimas de su expresión más extrema: los femicidios. En síntesis, hay una motivación concreta del hablante producto de cambios en los roles sociales y en las formas de entender la violencia de género de nuestra comunidad.

Considerando esta concepción de la gramática, en el presente artículo se analizará el pronombre dativo, que, en la canción “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente”, resulta crucial en la representación de la violencia de género como una problemática social que afecta a todos los actores sociales, no solo a las mujeres, y que requiere que la sociedad en su conjunto no sea indiferente y no mire hacia otro lado.

A continuación, expondremos qué se entiende por pronombre personal y qué se entiende por caso dativo en particular, desde el Enfoque Cognitivo Prototípico. Luego, se presentará el análisis completo de la canción.

### La categoría de pronombre personal desde una perspectiva cognitiva

El pronombre ha sido una categoría problemática en la tradición gramatical. En general, se lo clasifica como perteneciente a la clase del sustantivo (Bello, 1875; Di Tullio, 1997; Fernández Soriano, 1999; entre otros), por presentar un comportamiento sintáctico similar. Sin embargo, se reconocen diferencias semánticas, ya que el pronombre personal denota a las personas gramaticales, a la vez que designa a una cosa o persona sin nombrarla, mientras que el sustantivo la nombra sin designarla (Real Academia Española, 1931, §69)<sup>5</sup>. En contraposición, la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (en adelante *NGLE*) (2009) considera a los pronombres una clase de palabra independiente, en función de criterios morfosintácticos: la persona, el género, el número, el caso, la tonicidad y la reflexividad (Real Academia Española, 2009, §16.3)<sup>6</sup>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En relación con su caracterización semántica, es fundamental el trabajo de Barrenechea (1962), la primera autora en definir al pronombre como una clase de palabra autónoma a partir del criterio semántico. Lo considera una clase de palabra no descriptiva (no tiene referencia precisa, como sí ocurre con los sustantivos, por ejemplo), cuya significación es ocasional (la referencia depende del contexto) y está orientada por el coloquio y el hilo del discurso (1962/1986, p. 70). Por coloquio, se entiende la mostración, por parte del pronombre, del emisor y del receptor; esto es, la deixis<sup>7</sup>. El acto del coloquio es la situación comunicativa. Y por hilo del discurso, se considera el señalamiento que realizan los pronombres de 3ª persona dentro del discurso, es decir, la anáfora<sup>8</sup> (1962/1986, p. 48). La caracterización semántica propuesta por Barrenechea es recuperada por varios autores (Fernández Soriano, 1999; Kovacci, 1990, entre otros) que coinciden en el carácter ocasional del significado del pronombre.

En conclusión, en las distintas gramáticas, la caracterización morfológica y semántica del pronombre es exhaustiva, es decir, las gramáticas analizan detalladamente cómo el pronombre manifiesta las categorías de persona, número, género y caso, y su manera ocasional de significar, pero solo a partir de análisis descontextualizados, a nivel oracional. Su dimensión pragmática, el por qué y para qué los hablantes eligen esa forma gramatical, se ha restringido a la deixis, pero sin que se analice su funcionamiento en discursos auténticos. Esto es, las gramáticas formales y oracionales se limitan a analizar el carácter deíctico de los pronombres, como aquella clase de palabra cuyo referente oscila según el contexto (ya sea en el discurso previo o posterior —anáfora o catáfora— o en la situación comunicativa). Según estas gramáticas, los pronombres señalan referentes cambiantes, no unívocos, pero no se analizan los objetivos comunicativos que motivan su uso.

Desde el ECP, Miñones (2003) se cuestiona por qué los hablantes eligen utilizar los pronombres personales (en lugar de las construcciones nominales) y para ello analiza la alternancia entre el pronombre personal de 3ª para designar humanos y el uso del sustantivo, de acuerdo con las motivaciones pragmático-semánticas de los hablantes. En este sentido, Miñones retoma los trabajos de Givón (1980) y Bentivoglio (1983) en relación con la continuidad tópica en un discurso. Según Givón, los pronombres personales son significados gramaticales por medio de los cuales el hablante intenta asegurarse de que el oyente no pierda o recupere el tema de cada cláusula dentro de un discurso. Retomando a Givón, Bentivoglio se propone demostrar esta hipótesis en la lengua española<sup>9</sup>. En su investigación, Miñones se propone verificar, en textos periodísticos, la escala de continuidad tópica del español propuesta por Bentivoglio. El aporte de Miñones consiste en descubrir cuáles son los contextos que motivan la aparición del pronombre por sobre el nombre y viceversa. Por ejemplo, la autora analiza la frase nominal en el contexto de un discurso con tópico único y comprueba que el uso de sustantivos aparece en situaciones de cambio de circunstancias espacio-temporales; a su vez, analiza el pronombre personal en caso sujeto en un discurso con dos tópicos, pero sin riesgo de ambigüedad por ser uno singular y el otro plural —motivo por el cual la estrategia de continuidad tópica esperable sería la desinencia verbal—, y descubre que el uso del pronombre personal responde a un efecto de contraste con el fin de remarcar el cambio de designado. Miñones concluye que la elección del pronombre o del nombre para la constitución de una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cadena tópica debe explicarse de acuerdo con las motivaciones pragmático-semánticas, como ser la motivación de crear contraste.

Otro antecedente fundamental lo constituye Langacker (2007), quien analiza los pronombres en caso nominativo del inglés. El autor centra su análisis en la categoría morfológica de persona, a la que define como una categoría gradual. Sostiene que el significado de persona es fijo, mientras que lo que se modifica en el uso es el grado de delimitación y vaguedad que presenta cada pronombre en cada contexto. Los pronombres presentarán mayor grado de delimitación en tanto más fácil sea identificar a las entidades a las que refiere, y presentará menor grado de delimitación en tanto esa identificación sea más compleja. El extremo de este contínuum lo ocupan los casos de no-delimitación: los usos impersonales del pronombre (en español, sería el *se* impersonal). Por otro lado, aun cuando un pronombre refiere claramente a algo, esa referencia puede presentar mayor o menor grado de vaguedad, según la cantidad de posibles referentes que ese pronombre tenga en un contexto particular. Teniendo en cuenta estos parámetros, el pronombre es más personal cuando presenta un alto grado de delimitación y un bajo grado de vaguedad, y más impersonal cuando presenta un bajo grado de delimitación y un alto grado de vaguedad.

En el caso bajo análisis en el presente trabajo, el pronombre *nos* del canto presenta un grado de vaguedad alto, dado que no responde a un referente delimitado, sino más bien a un significado colectivo de esa primera persona del plural.

Otra categoría morfológica central para la caracterización del pronombre personal es la categoría de caso. El caso manifiesta cómo está perfilado el designado<sup>10</sup> en relación con el verbo y la cláusula. Esto es, nos indica cuál es la función sintáctica del pronombre (por ejemplo, *yo*, que está en caso nominativo, cumple la función de núcleo del sujeto). El caso dativo aparece prototípicamente en la Cláusula Ditransitiva (CD)<sup>11</sup>, que implica la transferencia de un objeto desde el agente, concebido como fuente de energía, hacia un receptor, considerado el destino final. Este tipo de cláusulas presenta, por lo tanto, tres participantes: el agente (animado), el paciente (inanimado) y el receptor (animado), este último es aquel que se corresponde con el pronombre en caso dativo (Langacker, 1991). Borzi (2019) analiza un corpus de CDs con el verbo *dar* y sostiene que en esas cláusulas la función discursiva del paciente es “ser un lugar de contacto del agente con el dativo que permite una reconceptualización que afecta especialmente al dativo” (2019, p. 246), es decir, el dativo presentará otro perfilamiento como resultado de ese contacto con el paciente (1991, p. 251)<sup>12</sup>. Esto puede advertirse en un ejemplo como el que sigue, extraído de un texto de Eduardo Galeano, analizado por Borzi (2019) en su artículo:

Ellos no han dado nunca guerra a los españoles. Veinte leguas caminaron hacia Hernán Cortés y lo abrazaron, lo alimentaron y lo sirvieron y cargaron a sus soldados enfermos. Le dieron hombres y armas y la madera para construir los bergantines que asaltaron Tenochtitlán. Caída la capital de los aztecas, los de Huexotzingo pelearon luego junto a Cortés. (P. 238).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Borzi explica que, en el ejemplo, el dativo está gramaticalizado en el pronombre *le*, el paciente está manifestado por un nominal con 3 núcleos sustantivos coordinados por “y”, y el agente aparece codificado de distintas maneras, a veces identificado en los jefes, otras, en los indígenas para en la CDdar aparecer escindidos: los jefes (agente) dan hombres (paciente). El agente es un designado conocido en CDdar. Hacia la derecha en el discurso, el agente no persiste en el mismo designado, aunque sí reaparece como los indígenas de Huexotzingo, que ayudaron a Hernán Cortés y a los españoles en la conquista del Imperio azteca.

El dativo *le* designa a Hernán Cortés, actante que ingresó al párrafo perfilado como locativo 5 cláusulas antes con un nominal de sustantivo propio (“hacia Hernán Cortés”), y se mantuvo las siguientes 3 cláusulas conceptualizado como paciente en el pronombre acusativo *lo* (“lo abrazaron, lo alimentaron y lo sirvieron”) y como punto de partida posesivo en la conceptualización de los otros que lo acompañaban, “sus soldados enfermos”, en la cláusula inmediatamente anterior a la CDdar. El dativo no persiste en la cláusula siguiente (temporal de participio “caída la capital”), pero con un nominal de sustantivo propio, “Cortés”, sigue vigente en una cláusula posterior, pero conceptualizado como agente en un complemento de compañía (“pelearon junto a Cortés”) (Borzi, 2019, p. 239).

Como apunta Borzi, el dativo sigue vigente, pero el paciente (“hombres y armas y la madera para construir los bergantines que asaltaron Tenochtitlán”), información nueva en el discurso, no persiste a la derecha (ninguno de los nominales). Los designados de “armas y las maderas” no vuelven a ser mencionados en el resto del relato. Esto indica que los participantes relevantes del relato son el agente (el pueblo indígena de Huexotzingo) y el dativo (Cortés y los españoles). Son los designados que entran en conflicto.

La cláusula ditransitiva funciona como punto de quiebre en la que el designado Cortés queda reconceptualizado como entidad humana activa a la que acompañan los indígenas (“pelearon junto a Cortés”). En palabras de Borzi, “la CDdar permite un cambio en el perfilamiento de los participantes” (Borzi, 2019, p. 240). Los participantes agente y dativo entran en contacto en la cláusula ditransitiva en el paciente y salen de allí redefinidos.

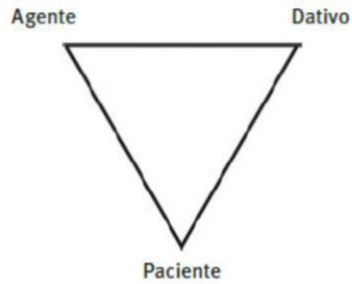
La representación de la cláusula ditransitiva, entonces, puede graficarse como un triángulo (véase la *figura 1*). Esto es, el paciente en la CDdar funciona como vértice de un triángulo, un lugar de encuentro que permite un intercambio entre agente y dativo, que ya están presentes en el discurso pero que, a partir de allí, en especial el dativo, saldrán con otro perfilamiento como resultado de dicho contacto.

### **Figura 1.**

*Representación de la CDdar*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Borzi, 2019, p. 250.

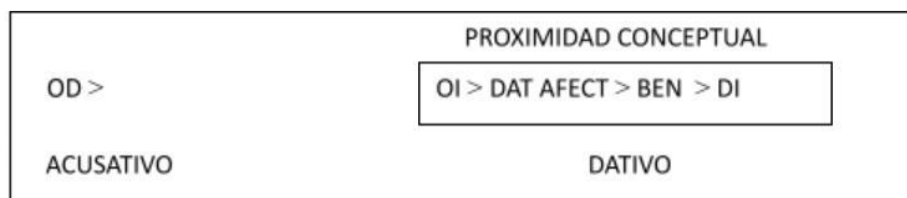
A partir de esta caracterización del dativo, cabe pensar si sucede algo similar con el dativo del canto bajo análisis: el pronombre dativo *nos* que aparece en el canto podría redefinirse en el discurso como agentes de la lucha contra la violencia de género. Nos vemos afectados como sociedad por estos crímenes, y esa afectación puede movernos a reunirnos en espacios públicos, a reunirnos con otros cuerpos, lo que Butler (2017) define como el ejercicio performativo del derecho a la aparición, es decir, “una reivindicación corporeizada de una vida más vivible” (p. 31). A continuación, veremos que este pronombre *nos* no constituiría un dativo prototípico analizado con la función sintáctica de objeto indirecto en la oración, sino que responde más bien al concepto de *dativo de afectación* (Maldonado, 1994).

### El dativo de afectación

Maldonado (1994) realiza un análisis semántico-sintáctico de las construcciones de dativo y postula que estas construcciones se encuentran determinadas por una escala de proximidad conceptual, esto es, “el nivel de cercanía del receptor en relación con la acción designada por el verbo” (1994, p. 244). En este sentido, los extremos de esta escala lo constituyen, por un lado, el objeto indirecto (OI), relación gramatical más cercana respecto del desarrollo de la acción, determinada por la valencia verbal; y, por el otro lado, el dativo de interés (DI), que presenta la relación menos cercana con la acción verbal, ya que reemplaza a un participante externo a la acción, pero que no es ajeno a la conceptualización del evento. En una zona intermedia, se encuentran otras dos construcciones de dativo: el dativo de afectación (DA) y el benefactivo (BEN)<sup>13</sup>. Así se completa la escala propuesta por Maldonado, graficada en la *figura 2*.

#### Figura 2.

*Escala de datividad*



Fuente: Maldonado, 1994, p. 244.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El OI (*Le envíe una carta*) se diferencia del BEN (*Manuela adornó la mesa para sus invitados*), debido a que mientras en la primera construcción el participante beneficiario es parte de la valencia verbal<sup>14</sup>, eso no sucede en la segunda, en la que el participante es externo a la valencia verbal. A su vez, son construcciones cognitivas diferentes, puesto que mientras el OI se focaliza en la trayectoria de afectación del receptor, el BEN se focaliza en la trayectoria de intencionalidad del agente que ejecuta la acción en relación con un receptor. Esto conlleva a que el OI aparezca con la preposición “a”, mientras que el BEN aparece con la preposición “para”. Según el autor, el argumento más contundente para diferenciar ambas construcciones es la posibilidad de que ambas co-ocurran, como en el siguiente ejemplo (1994, p. 248):

1. *Le di un regalo a Juan para María.*

El DA se presenta como una construcción intermedia entre el OI y el BEN. Maldonado (1994) define esta construcción del siguiente modo: “En esta construcción participan todos aquellos verbos en que el receptor de la acción es marcado con el clítico *le* sin que pueda ser identificado como parte de la valencia verbal” (p. 250). Por este motivo, a pesar de recibir la misma marcación morfológica, el DA se diferencia del OI por no ser parte de la valencia verbal (1994, p. 250). A su vez, se diferencia del BEN en tres aspectos. En primer lugar, se presentan diferencias de afectación: mientras que en las construcciones con BEN el nivel de afectación impuesto en el receptor es bajo, sucede lo opuesto en el DA: el participante no valencial presenta un alto nivel de afectación (1994, p. 251). En segundo lugar: en las construcciones de DA, la proximidad física o conceptual es determinante. Si la proximidad es máxima, solo con *le* se obtendrán resultados gramaticales, como se observa en los siguientes ejemplos (1994, p. 251):

2. a. *Le cerraron la puerta al presidente en las narices.*
2. b. \* *Cerraron la puerta para el presidente en las narices.*

Mientras que en (2.a) se presupone una coincidencia temporal entre los dos eventos, el cruce del presidente por el umbral con el cierre de la puerta, esta presuposición no se presenta en (2.b) y, por ello, la expresión “en las narices” convierte a esta oración en indeseable (1994, p. 251). En tercer lugar, el BEN y el DA difieren en la carga positivo/negativa del evento. Ambas construcciones pueden tener connotaciones positivas, las frases de BEN con *para* no se pueden usar en sentido negativo<sup>15</sup>.

Hemos explicado las diferencias entre el OI, el DA y el BEN. Finalmente, nos detendremos en las diferencias entre el DA y el DI. En la construcción de DI, el participante no puede ser afectado directamente por la acción, sino que pone en relieve una afectación por solidaridad, como se observa en el siguiente ejemplo:

3. *Me le cerraron la puerta al presidente en las narices.*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este caso, el participante se ve afectado de forma indirecta a través de la evaluación discursiva (1994, p. 258). En contraposición, como ya hemos visto, en el DA, la afección del receptor está impuesta por la construcción y no es inherente al verbo, es decir, la trayectoria de afectación del receptor no está determinada por la valencia verbal.

En el canto popular que analizaremos, el pronombre dativo *nos* cumple la función sintáctica de DA. Partiremos del análisis pragmático y semántico, del que surgirá luego el análisis morfosintáctico.

### **Análisis discursivo de un canto popular**

Como hemos mencionado, el enfoque gramatical adoptado en este trabajo considera que la morfosintaxis se encuentra motivada por la semántica y la pragmática. Y, en función de este principio, los signos se analizan sobre la base de cómo son usados, es decir, atendiendo a la intención comunicativa y al sentido que les otorga el hablante a esos signos en un contexto en particular. Es por ello que comenzaremos el análisis del canto “Señor, señora, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente” describiendo la situación de la violencia de género en nuestro país y en qué ámbitos este canto es entonado.

La Ley de protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales define a la violencia física como aquella que “se emplea contra el cuerpo de la mujer produciendo dolor, daño o riesgo de producirlo y cualquier otra forma de maltrato o agresión que afecte su integridad física” (Ley 26.485, 2009, art. 6). La existencia de esta ley supone el reconocimiento de que lo personal es político, esto es, que

las discriminaciones, opresiones y violencias que sufrimos las mujeres no son un problema individual, que solo concierne a las personas involucradas, sino que la expresión individual de esa violencia en la intimidad es parte de una estructura que, por lo tanto, responde a un sistema y a las estructuras de poder. (Facio y Fries, 2005, p. 267).

Desde esta mirada integral, la violencia que padece la mujer se considera una agresión contra toda la sociedad. Por ese motivo, el rol del Estado es central, porque se entiende que lo que le sucede a una mujer de manera personal tiene un sustento político e ideológico que involucra a la sociedad en su conjunto.

Pese a la existencia de esta ley, el informe de femicidios en el año 2021, elaborado por el Observatorio de las Violencias de Género *Ahora que ni nos ven*<sup>16</sup>, reporta, en nuestro país, 229 femicidios en el año, lo que equivale a 1 femicidio cada 30 horas. El 16 % de estas mujeres había realizado una denuncia, por lo menos, contra su agresor. Según el informe, de este porcentaje se deducen dos cuestiones preocupantes: la falta de respuesta adecuada hacia mujeres denunciantes y las pocas denuncias realizadas. Ambas cuestiones se relacionan entre



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sí: muchas mujeres no denuncian la violencia de género porque la justicia, que sigue siendo en gran parte patriarcal<sup>17</sup>, no brinda, en la mayoría de los casos, la respuesta adecuada.

Ante la falta de respuesta estatal, movimientos sociales y feministas, familiares y amigxs de víctimas, y parte de la sociedad, encuentran en las marchas una forma para reclamar por justicia para las víctimas y por medidas preventivas que garanticen una vida vivible (Butler, 2017) para mujeres y disidencias. Las consignas y cantos que acompañan estas marchas son varios, si bien en particular nos detendremos en la canción “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente nos matan a las pibas en la cara de la gente”, analizaremos antes otras consignas que también presentan el uso del pronombre *nos*, con el objetivo de advertir que no se trata del mismo pronombre que se utiliza en el canto. Este análisis nos permitirá establecer un contraste entre los usos del pronombre *nos*, que refieren tanto a distintos designados como a objetivos comunicativos diferentes. El objetivo de presentar el análisis de estas consignas en comparación con el análisis del canto es poner en evidencia distintas estrategias discursivas que lxs hablantes utilizan para manifestarse en contra de la violencia de género a partir del uso del pronombre *nos*. Las consignas en cuestión son “paren de matarnos” y “nos están matando”, que, a diferencia del canto, que es entonado tanto por varones como por mujeres, son enunciadas exclusivamente por mujeres y disidencias, como podemos ver en las siguientes fotografías correspondientes a marchas por el 8M y el *Ni una menos*:

### Figura 3.

*Paren de matarnos*



Nota. Fotografía de la marcha 8M, Mendoza. Fuente: *mdz online*, 8 de marzo de 2021, <https://www.mdzol.com/sociedad/2021/3/8/fotos-videos-asi-se-vivio-el-8m-en-mendoza-143831.html>.

### Figura 4

*Nos están matando*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional





Nota. Fotografía de la primera marcha *Ni una menos*, Buenos Aires, 3 de junio de 2015. Fuente: Cavanagh, 2015, <https://www.vice.com/es/article/59em73/mujer-menos-manifestacion-por-crimenes-contra-mujer-argentina>.

En el canto y en las consignas aparece el pronombre *nos* en caso objetivo, caso que se divide a su vez en acusativo y dativo, según la función sintáctica que cumpla y cómo profile semánticamente a su designado (como paciente o como receptor). En la primera y segunda persona, las formas de ambos casos coinciden (*me, nos, te*) y es solo a partir del contexto que se puede reconocer qué función están cumpliendo: en el caso acusativo, el pronombre cumple función de objeto directo (semánticamente, es un paciente), mientras que en el caso dativo cumple función de objeto indirecto (semánticamente, es un receptor). El caso al que corresponde *nos* en las consignas de las *figuras 3 y 4* es el caso acusativo y designa a las mujeres, ya que son consignas que se presentan en el contexto espacial y temporal de las marchas *8M* y *Ni una menos*. Como hemos mencionado anteriormente, en relación con estas consignas, el uso de esta forma pronominal acusativa en plural designa a todas las mujeres, pese a que no todas somos o estamos siendo asesinadas, y busca destacar que la violencia de género es algo que nos afecta, en mayor o menor medida, a todas. Por lo tanto, a partir de estas consignas, las mujeres se presentan semánticamente como pacientes, es decir, como potenciales víctimas del evento *matar*.

Las consignas analizadas circulan mayormente en marchas donde asisten principalmente mujeres: el *8M* y el *Ni una menos*. La presencia del canto “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente” es habitual en marchas por pedido de justicia ante femicidios puntuales. Por nombrar algunos ejemplos de estas marchas, podemos mencionar la ocurrida el 11 de julio de 2017, en Gualaguaychú, por pedido de justicia para la víctima de femicidio Susana Villaruel, de 38 años, asesinada por su expareja; o también la marcha que tuvo lugar el 4 de enero de 2020, en Olavarría, por pedido de justicia para Mabel Nieves Olguín, de 36 años, y Valentina Gallina, de 19 años, ambas asesinadas por sus parejas<sup>18</sup>. En este canto, el pronombre *nos* corresponde al caso dativo. El evento que se presenta es el mismo que en las consignas ya analizadas, *matar*, y, en este caso, *las pibas* es el paciente, que podría ser reemplazado por el pronombre acusativo *las*. *Nos* se corresponde con el participante receptor, pero puesto que prototípicamente las cláusulas con *matar* no presentan un tercer participante, elegimos utilizar la función sintáctica propuesta por Maldonado (1994) y denominarlo dativo de afectación (DA), en lugar de considerarlo un objeto indirecto (OI). Maldonado define a esta estrategia discursiva como aquella construcción en la que el receptor de la acción es marcado con un pronombre dativo sin que pueda ser identificado como parte de la valencia verbal (Maldonado, 1994). Prototípicamente, las cláusulas con el verbo *matar*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

presentan un agente (animado) y un paciente (animado), pero en el caso de la canción, como hemos mencionado, se presenta un tercer participante a través del pronombre dativo *nos*. Este pronombre designa en el contexto de la canción a todas las personas presentes en las marchas, que se construyen como muestra de la sociedad entera. El participante designado con el dativo se presenta en competencia por la afectación con el paciente (“las pibas”), construyéndose también como víctima de esa violencia. De este modo, entendemos que *nos* es un DA, porque no es el objeto indirecto de *matar* (ya que es un verbo que por su contenido semántico no co-ocurre con un actante receptor, sino que aparece con un agente que mata y un paciente que es la víctima), sino que se remite a un conjunto de personas que se ven afectadas en sentido general por la violencia de género que se desprende de los femicidios (*matan a las pibas*). El locativo “en la cara de la gente” muestra una proximidad física del receptor con el evento, lo cual, según Maldonado, es una condición indispensable de esta construcción para mostrar la afectación: las mujeres son asesinadas en los espacios de circulación comunes, aquellos que comparten con toda la sociedad. Por lo tanto, el objetivo de la canción es demostrar que la violencia de género no solo afecta a las mujeres víctimas de violencia, sino que afecta a la sociedad en su conjunto.

El análisis del canto, en comparación con el análisis de las consignas, muestra cómo un mismo signo (*nos*) cambia su significado según el contexto discursivo, ya que en todos los casos el pronombre que aparece es *nos*, pero hemos visto que su forma de significar varía de acuerdo a los distintos contextos. Recuperando los aportes de Borzi (2019), podemos afirmar que, en el canto, la función discursiva del paciente, *las pibas*, es reconceptualizar especialmente al designado del pronombre en caso dativo *nos*. Si bien el análisis propuesto por Borzi se concentra en otro tipo de cláusulas (las ditransitivas de verbo *dar*) y en textos de mayor extensión, es factible reconocer que, en este canto, el contacto con el paciente reconceptualiza al receptor, del cual se busca destacar su afectación ante este evento. Es decir, aunque no se trate de un objeto directo, el dativo de afectación también funciona como un punto de quiebre en el discurso, dado que lleva al interlocutor a reflexionar sobre el designado de *nos* y lo reconceptualiza. Si bien el pronombre *nos* no remite a *las pibas*, al remitir a la sociedad entera nos pone en su lugar: no somos, pero podríamos serlo.

En el canto, a través del uso del pronombre personal en caso dativo *nos*, se replica la consigna “lo personal es político”. Esta consigna apareció por primera vez en 1969 como título de un artículo escrito por Carol Hanisch, en el cual la autora expone una teoría surgida desde el Movimiento de Liberación de la Mujer y de un grupo específico dentro de ese movimiento, Mujeres Radicales de Nueva York, también denominado “la línea a favor de la mujer”. El artículo fue escrito en respuesta a una nota de Dottie Zellner, en la que se postulaba que la toma de conciencia de estas mujeres era, en verdad, solo terapia. Hanisch considera el término “terapia” como inapropiado, porque supone que alguien está enfermo y que, por lo tanto, requiere una solución personal para su cura, mientras lo que les sucede a las mujeres no es que estén enfermas, sino que tienen problemas cuyas soluciones no son personales, es decir, no dependen de ellas como individuos, sino que son problemas políticos que requieren una solución colectiva. El hecho de compartir diversas experiencias les permitió a estas mujeres pertenecientes a la “línea a favor de la mujer” reconocer el control que las instituciones patriarcales tenían en sus vidas, en especial, en aquellas esferas que socialmente se han llamado “privadas”. Esta misma expresión, “lo personal es político”, es retomada en el manifiesto



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

titulado “3 de junio de 2015”, publicado en la fecha mencionada en el sitio web del colectivo feminista #NiUnaMenos de la Argentina<sup>19</sup>, donde se analiza la violencia de género, en particular el femicidio, como un asunto que no es privado, “no es un tema íntimo o doméstico o solo de las mujeres” (Ni una menos, 2015), sino que “se vincula con cuestiones sociales que deben ser discutidas en la esfera de la política” (Ni una menos, 2015). El manifiesto sostiene, en consecuencia, la necesidad de una respuesta múltiple, es decir, una respuesta que comprometa a todos los poderes del Estado, pero también a toda la sociedad civil.

El análisis del pronombre dativo *nos* en este canto popular demuestra que hay principios externos que condicionan al lenguaje y, en este sentido, la morfología no puede ser concebida como un módulo encapsulado de la gramática. La morfología y la sintaxis están motivadas por los objetivos comunicativos de los hablantes. El uso de un pronombre personal puede significar, entonces, el involucramiento en una lucha que no es solo de mujeres.

## Conclusiones

La violencia de género, entendida como una práctica estructural que viola los derechos humanos y las libertades fundamentales, es una problemática seria en la República Argentina. Las marchas por pedido de justicia para víctimas de femicidios se han vuelto cotidianas y masivas. La preocupación de la población ante esta situación se gramaticaliza en muchas de las consignas que acompañan las marchas *8M* y *Ni una menos*, y en muchos de los cantos populares que se entonan en las marchas por femicidios particulares. En este trabajo, presentamos el análisis discursivo del canto popular: “Señor/vecino, señora/vecina, no sea indiferente, nos matan a las pibas en la cara de la gente”, centrándonos en el uso del pronombre dativo *nos*, que cumple la función sintáctica de dativo de afectación (Maldonado, 1994). El objetivo comunicativo del canto es presentar a los femicidios como una problemática que afecta a la sociedad en su conjunto y no solo a las mujeres (víctimas directas). Esta motivación pragmática es lo que resulta en el DA como consecuencia sintáctica del significado que se quiere transmitir.

Si bien el análisis discursivo presentado se basa en los aportes del ECP, consideramos fundamental el trabajo de Barrenechea (1962) desde la gramática tradicional, por ser la primera autora en definir al pronombre personal como una clase de palabra autónoma a partir del criterio semántico. Barrenechea reconoce el significado ocasional del pronombre, que se encuentra orientado por el coloquio y el hilo del discurso. En consonancia con esta definición, hemos visto cómo el pronombre *nos* manifiesta diferentes significados en las consignas analizadas y en el canto popular, ya que se encuentran orientados por diferentes contextos.

Desde el ECP, añadimos que la designación dependiente del contexto que posee el pronombre se traduce en una morfosintaxis determinada a partir del objetivo comunicativo del hablante. En este sentido, el aspecto pragmático-semántico resulta fundamental para entender la sintaxis de una lengua. La función sintáctica de dativo de afectación es una consecuencia del aspecto pragmático, que no es un aspecto separado de la gramática para este enfoque sino un aspecto fundamental. En contraposición, para una gramática formal u oracional, el objetivo comunicativo y el contexto discursivo no tendrían mayor relevancia y, por tanto, no influirían en el análisis sintáctico. El pronombre *nos* podría ser analizado como un dativo ético o de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

interés, sin mayores explicaciones o profundizaciones sobre su razón de ser. El movimiento de análisis que propone el ECP es el inverso: partimos del análisis del discurso (pragmática y semántica) para llegar a las funciones sintácticas. En relación con este propósito, en el presente trabajo retomamos, desde el ECP, específicamente el trabajo de Maldonado (1994) para el análisis del canto popular, por presentar un análisis detallado de la *datividad* a partir del nivel de cercanía del receptor en relación con la acción designada por el verbo (p. 244). En esta escala, el DA se presenta como aquel participante no identificado como parte de la valencia verbal, pero que presenta un alto nivel de afectación. La construcción discursiva de la afectación a través del pronombre *nos* refuerza la dimensión política del canto popular y replica la consigna “lo personal es político”, a partir del involucramiento de toda la sociedad en una situación que, hasta hace no muchos años, se consideraba un problema personal, pero que hoy se reconoce como político porque se vincula con cuestiones sociales que afectan a la sociedad en su conjunto.

El análisis propuesto nos permite concluir que resulta de vital importancia el papel de la gramática en los estudios de las consignas y cantos populares contra la violencia de género, porque solo analizando la gramática como concebida desde el discurso (es decir, desde los usos de la lengua) podremos comprender cabalmente cuáles son los objetivos comunicativos que persiguen quienes adhieren a estas consignas y a este canto, y cuáles son las nuevas formas de concebir a la violencia de género que desde hace varios años cobran cada vez mayor relevancia en nuestra sociedad.

## Referencias

- Ahora que sí nos ven. (s. f.a). *Femicidios en Argentina del 1 de enero de 2021 al 20 de enero de 2021* [Informe]. Recuperado de <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/229-femicidios-en-2021>.
- Ahora que sí nos ven. (s. f.b). *Femicidios en Argentina del 1 de enero de 2022 al 31 de enero de 2022* [Informe]. Recuperado de <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/28-femicidios-en-enero-del-2022>.
- Barrenechea, A. M. (1962/1986). El pronombre y su inclusión en un Sistema de categorías semánticas. En A. M. Barrenechea y M. Manacorda de Rosetti, *Estudios de gramática estructural* (pp. 27-70). Buenos Aires: Paidós.
- Bentivoglio, P. (1983). Topic Continuity and Discontinuity in Discourse: A study of Spoken Latin-American Spanish. En T. Givon (Ed.), *Topic continuity in Discourse. A Quantitative Cross-language Study* (pp. 257-311). Amsterdam: John Benjamins.
- Borzi, C. (2008). *Concepción de eventos y esquemas verbales*. Trabajo presentado en el Congreso Internacional: Debates Actuales. Las teorías críticas de la Literatura y la Lingüística, Buenos Aires.
- Borzi, C. (2019). Consideración del uso de la cláusula ditransitiva en el discurso. En V. Belloro (Ed.), *La interfaz sintaxis-pragmática: estudios teóricos, descriptivos y experimentales* (pp. 229-254). Berlín: De Gruyter Recht.
- Bühler, K. (1950). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Butler, J. (1990/2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavanagh, G. (2015). 'Ni una menos': gran manifestación por los crímenes contra la mujer en Argentina. Recuperado de <https://www.vice.com/es/article/59em73/mujer-menos-manifestacion-por-crimenes-contra-mujer-argentina>.
- Di Tullio, A. (1997). *Manual de gramática del español*. Buenos Aires: Isla de la luna.
- El Día TV (12 de julio de 2017). *Marcharon y pidieron justicia por Susana Villarruel* [video]. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=IgbP2fmxLWo&ab\\_channel=EID%C3%ADaTV](https://www.youtube.com/watch?v=IgbP2fmxLWo&ab_channel=EID%C3%ADaTV).
- Facio, A. y Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia Revista sobre enseñanza del Derecho en Buenos Aires*, 3(6), 259-294.
- Fernández Soriano, O. (1999). El pronombre personal. Formas y distribuciones. Pronombres átonos y tónicos. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (Tomo 1, §19). Madrid. Espasa-Calpe.
- Geeraerts, D. y Cuyckens, H. (Eds.) (2007). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford University Press.
- Givón, T. (1980). *On understanding grammar*. New York: Academic Press.
- Hanisch, C. (1969). The Personal is Political. Recuperado de <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- Hopper, P. (1988). Emergent Grammar and the A Priori Grammar Postulate. En D. Tannen, (Ed.), *Linguistics in Context: Connective observation and Understanding*, (5), 117-134. Ablex: Norwood.
- Hopper, P. y S. Thompson (1980). Transitivity in Grammar and discourse. *Language*, 5(2), 251-299.
- Kovacci, O. (1992). *El comentario gramatical* (Vol. I). Madrid: Arco/Libros.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things*. Chicago: University Press.
- Lamas, M. (1998). La violencia del sexismo. En Sánchez Vázquez (Ed), *El mundo de la violencia* (pp. 191-198). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y Fondo de Cultura Económica.
- Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites* (Vol. 1). Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R. (1991). *Foundations of Cognitive Grammar. Descriptive Applications* (Vol. 2). Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R. (2000). *Grammar and conceptualization*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Ley Nacional 26.485 (2009). *Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que se desarrollen sus relaciones interpersonales*. Argentina.
- Maldonado, R. (1994). Dativos de interés sin intereses. En A. Endruschat, M. Vilela y G. Wotjak (Eds.), *Verbo e estruturas fráscas* (pp. 241-264). Facultad de Letras do Porto.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- Miñones, L. (2003). Las condiciones de alternancia de los significados gramaticales de continuidad tópica en textos narrativos (o ¿cuándo y por qué se elige un pronombre?). *Moenia, Revista lucense de lingüística y literatura*, 9(4), 383-400.
- Miradas del Centro (14 de enero de 2020). *Nos matan a las pibas en la cara de la gente* [video]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=508260386473007>.
- Ni una menos. (2015). Manifiesto 3 de junio de 2015. Recuperado de <http://niunamenos.org.ar/manifiestos/3-de-junio-2015/>
- Real Academia Española (1931). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española (2009). *Nueva Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Redacción mdz (8 de marzo de 2021). Fotos y videos: así se vivió el 8M en Mendoza. *Mdz online*. Recuperado de <https://www.mdzol.com/sociedad/2021/3/8/fotos-videos-asi-se-vivio-el-8m-en-mendoza-143831.html>.

## Notas

<sup>1</sup> Se denomina *femicidio* al homicidio de una mujer o persona *trans* cuando esté motivado por su condición de género. En el año 2012, se modificó el Código Penal (Ley 26.791), aludiendo a la figura del femicidio como agravante de la pena de homicidio.

<sup>2</sup> El informe se encuentra disponible en <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/28-femicidios-en-enero-del-2022>.

<sup>3</sup> En el apartado “Análisis discursivo de un canto popular”, presentaremos diferentes situaciones comunicativas en las que ha tenido lugar este canto.

<sup>4</sup> Por *dativo* hacemos referencia a la categoría morfológica de caso. Por *dativo de afectación*, nos referimos a la categoría sintáctica propuesta por Maldonado (1994). Entendemos que el uso de la palabra dativo, que es una categoría morfológica, para designar una construcción sintáctica puede ser confuso, por ese motivo realizamos esta aclaración.

<sup>5</sup> En los casos de las gramáticas divididas en apartados, utilizamos el símbolo “§” para indicar que el número al que acompaña corresponde a un apartado y no a una página específica.

<sup>6</sup> Si se atiende a los rasgos de persona, los pronombres se dividen en tres grupos: pronombres de primera, segunda y tercera persona (2009, §16.1.k.). En cambio, si se atiende al género, se dividen en masculinos; femeninos; neutros; sin distinción entre masculino y femenino; sin distinción entre masculino, femenino y neutro; y sin distinción entre masculino y neutro (2009, §16.2.a.). Si el criterio es el número, los pronombres personales se dividen en singular, plural y sin distinción de número (2009, §16.2.o.). Atendiendo al caso, se dividen en caso nominativo o recto; caso preposicional u oblicuo; caso acusativo; caso dativo; sin distinción entre caso acusativo y dativo; y sin distinción de caso (2009, §16.3.a.). Centrándose en la tonicidad, las categorías son: tónicos y átonos (2009, §16.3.1.). La última clasificación se centra en la propiedad de reflexividad. Son reflexivos los pronombres personales que concuerdan con el antecedente al que se refieren dentro de algún entorno sintáctico. Los pronombres personales de tercera persona *se*, *sí*, *consigo* son inherentemente reflexivos, mientras que el resto de los pronombres puede serlo o no en función del contexto. Por este motivo, atendiendo al criterio de reflexividad, la *NGLE* propone dos categorías: inherentemente reflexivo y sin distinción de reflexividad (2009, §16.3.ñ.).

<sup>7</sup> La deixis es una estrategia de identificación de designados, de individuos, que depende de los elementos básicos de toda situación de enunciación: el hablante, el oyente, el tiempo y el espacio. Las unidades deícticas, dentro de las cuales aparecen los pronombres personales (*yo*, por ejemplo) y los demostrativos (*este*, *ese*, *aquel*) son unidades más abiertas en su significación, ya que dependen de la situación contextual. Por poner un ejemplo, el pronombre *yo* es deíctico porque señala a la primera persona del coloquio, el hablante, que va a depender siempre de la situación comunicativa (es decir, no tiene referencia unívoca).

<sup>8</sup> La anáfora es el movimiento hacia atrás (la partícula griega *aná* significa “antes”) que debe hacerse en el discurso para encontrar la referencia de un elemento determinado. Si digo “Conozco a Juan. Lo vi ayer.”, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pronombre *lo* remite a *Juan*, que fue mencionado previamente en el discurso. Cuando el interlocutor necesita buscar la información que le permita identificar al individuo, realizando una búsqueda hacia adelante en el discurso, hablamos de *catáfora*, como en “*Le dije a Sofía que viniera*”, donde el pronombre *le* remite a un designado que está a la derecha en el discurso (*Sofía*).

<sup>9</sup> Como conclusión, Bentivoglio propone para el español la siguiente escala de elementos gramaticales, de mayor a menor grado de continuidad tópica: *desinencia verbal/ pronombre clítico (duplicación)/ pronombre tónico/ frase nominal (FN) definida/ frase nominal (FN) indefinida*. En esta escala, la autora advierte que el pronombre es una estrategia débil de continuidad tópica, ya que necesita a su referente cerca en el discurso para ser retomado correctamente. Por el contrario, una estrategia fuerte sería una construcción nominal, en la que tenemos toda la información sobre ese referente para poder identificarlo con facilidad.

<sup>10</sup> Desde el ECP, se utiliza el término designado (ya mencionado en la cita del trabajo de Miñones), en lugar de referente, porque se considera que el significado se construye a partir de la percepción particular que el individuo tiene de la realidad. De este modo, no habría referentes (uniformes y compartidos por igual por toda la comunidad lingüística) sino designados (construidos por hablante y oyente en una situación comunicativa en particular, y susceptibles de ser reconstruidos o reconceptualizados en otras situaciones de comunicación).

<sup>11</sup> Su definición de la cláusula ditransitiva (CD) deviene de la concepción de la Cláusula Transitiva Prototípica (CTP), que implica necesariamente dos participantes y traspaso de energía. A los participantes de una cláusula se los considera actantes. La CTP presenta un agente (sintácticamente sujeto) y un paciente (sintácticamente objeto directo). El agente reúne los siguientes atributos: [+humano], [+punto de partida], [+pivote] [+ejecutor], [+iniciador], [+voluntad], en tanto que el cambio en el paciente provocado por la energía que le transmite el agente es total (es decir, hay alta afectación) (Hopper y Thompson, 1980, 251-254). En las CD, se agrega un nuevo actante, el benefactivo. Puesto que Maldonado utiliza en su trabajo el término *benefactivo* para designar a una categoría sintáctica, nos referiremos al benefactivo como categoría semántica como *receptor*, y reservaremos el término *benefactivo* para la función sintáctica propuesta por Maldonado. Los actantes “son entidades móviles, cambiantes en todos y en cada uno de sus atributos que se redefinen cada vez en cada mensaje al combinarse con cada verbo y con cada otro actante en un contexto determinado” (Borzi, 2008, p. 1).

<sup>12</sup> Borzi (2019) observa en un corpus de CT con el verbo *dar* que el paciente presenta un comportamiento discursivo inverso al de la CD, al presentar un alto grado de afectación.

<sup>13</sup> Como hemos mencionado, la categoría benefactivo corresponde a un tipo de actante, es decir a una categoría semántica. El hecho de que Maldonado utilice este nombre, también, para designar una categoría sintáctica puede prestarse a confusiones. Por ese motivo, establecimos (en la nota vii) que utilizaremos *benefactivo* para designar a la función sintáctica y *receptor* para la función semántica.

<sup>14</sup> La valencia de un verbo está determinada por los argumentos que prototípicamente lo acompañan, y que no necesariamente se manifiestan en todos los usos de esa forma (Maldonado, 1994, p. 247).

<sup>15</sup> El único caso en que el BEN sí acepta significados negativos es en eventos que no involucran proximidad. Por ejemplo: “Pusieron una bomba para el presidente” (Maldonado, 1994: 252).

<sup>16</sup> El informe se encuentra disponible en <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/229-femicidios-en-2021>.

<sup>17</sup> El hecho de que se haya tenido que implementar en nuestro país una ley como la Ley Micaela (Ley 27.499), evidencia que en el sistema judicial aún persisten vestigios de la autoridad que históricamente se le brindó al varón en pos del disciplinamiento de la mujer, que permitió que durante muchos años se tolerara la violación conyugal y la violencia física dentro del ámbito familiar (Facio y Fries, 2005, p. 267). La Ley Micaela se sancionó en el año 2017, a partir del asesinato de Micaela García, una joven que fue violada y asesinada en la localidad de Gualaguay por Sebastián Wagner, un hombre con antecedentes, que se encontraba en libertad condicional, beneficio que le había sido concebido por la Justicia de la provincia de Entre Ríos. La ley establece una capacitación obligatoria en la temática de género y violencia contra las mujeres para todas las personas que se desempeñen en la función pública, en todos sus niveles y jerarquías, en los Poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial de la nación.

<sup>18</sup> Es posible acceder a videos de las marchas que registran los momentos en los cuales se entona el canto analizado desde los siguientes enlaces:

[https://www.youtube.com/watch?v=IgbP2fmxLWo&ab\\_channel=EID%C3%ADaTV](https://www.youtube.com/watch?v=IgbP2fmxLWo&ab_channel=EID%C3%ADaTV),

<https://www.facebook.com/watch/?v=508260386473007>.

<sup>19</sup> El manifiesto se encuentra disponible en <http://niunamenos.org.ar/manifiestos/3-de-junio-2015/>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37848>

## **Botas, trenzas y *glitter*: estrategias para visibilizar las disidencias en el folklore argentino**

**Natalia Elisa Díaz**

Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

[nataliaelisadiaz@gmail.com](mailto:nataliaelisadiaz@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-7351-1579

Enviado: 20/03/2022. Aceptado: 12/05/2022.

### **Resumen**

En el marco del folklore argentino, entendido como campo de producción simbólica, se ha construido una cultura afectiva y un conjunto de repertorios sociales que solo pueden ser comprendidos bajo una matriz heteronormativa. Sin embargo, en los últimos años, al folklore han arribado gauchos montados con arneses y tacones de aguja, copleras trans que les cantan a los asesinatos de travestis o transformistas que bailan al ritmo de huaynos para cuestionar la construcción LGTBQI+ que reafirma una femineidad blanca y occidental.

Mediante herramientas provenientes de la sociología del discurso y de la cultura, el presente trabajo se construye en torno a los siguientes interrogantes: ¿a través de qué estrategias las disidencias buscan visibilizarse en las narrativas identitarias construidas por el campo del folklore? ¿Cómo abordar la heterogeneidad de las sexualidades disidentes? ¿Es posible construir una perspectiva *queer* del ser nacional?

**Palabras clave:** *folklore, disidencias, ser nacional, matriz heteronormativa*

### **Boots, braids and glitter: Strategies to make dissidence visible in Argentine folklore**

### **Abstract**

Within the framework of Argentine folklore, understood as a field of symbolic production, an affective culture and a set of social repertoires have been built that can only be understood under a heteronormative matrix. However, in recent years, mounted gauchos with harnesses and stiletto heels, trans copleras who sing to the murders of transvestites or drag queens who dance to the rhythm of huaynos to question the LGTBQI+ construction that reaffirms a white and western femininity.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Using tools from the sociology of discourse and culture, this paper is built around the following questions: through what strategies do dissidents seek to make themselves visible in the identity narratives constructed by the field of folklore? How to address the heterogeneity of dissident sexualities? Is it possible to build a queer perspective of the national being?

**Key words:** *folklore, dissidence, national being, heteronormative matrix*

## Introducción

El folklore es una música popular con una gran capacidad para interpelar a sectores sociales amplios. Como señala Hesmondhalgh (2015), es un fenómeno social que afecta la intimidad y que articula lo público con lo privado. A través del folklore, como de otras músicas populares, aprendemos a nombrar y a experimentar los sentimientos. Pero también, como señala Claudio Díaz (2020), nos provee de modelos conceptuales y de acción que resultan claves para la construcción de “narrativas identitarias” (Firth, 2003) nacionales, generacionales, de clase o de género, entre otras.

Pensar en el campo del folklore es acercarse a una “cultura afectiva” (Le Breton, 2009) caracterizada por el binarismo y la heterosexualidad. En las *performances* legítimas del ser nacional, la mujer zarandeo y el hombre zapatea, la calidad de los movimientos se dirime entre la suavidad y la fuerza, y las gargantas entonan sobre la partitura del amor romántico. No hay lugar para grises ni terceras opciones. Sin embargo, en los últimos años, los escenarios folklóricos se han visto ocupados por gauchos montados con arneses sobre tacones agujas, por copleras que ponen en valor su pertenencia territorial y su identidad de mujeres trans e indígenas, o por “vestidas”<sup>1</sup> que, al ritmo de huaynos, elaboran una crítica a la construcción LGTBQI+ que reafirma a una femineidad blanca y occidental.

El presente trabajo se construye en torno al siguiente interrogante: ¿a través de qué estrategias las disidencias buscan visibilizarse en las narrativas identitarias construidas por el campo del folklore?

Centrarnos en las estrategias de visibilización de las disidencias implica, como manifiesta Díaz (2020), analizar la:

producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por los agentes sociales a partir del lugar que ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte. Es decir que el agente social actúa en lo que denominaríamos, con Pierre Bourdieu (Bourdieu, en Díaz, 2020), un ‘espacio de posibles’. Ese espacio se define en dos niveles diferentes y, además, en la relación entre ellos. Dichos niveles son el propiamente discursivo, por una parte, habida cuenta de las posibilidades y limitaciones que se abren y establecen allí al uso de estrategias, y el social, por otro, en cuanto sistema de relaciones que funciona sobre una base de poder” (Foucault, en Díaz, 2020). (Díaz, 2020, p. 3).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hablar de disidencias y no de diversidades permite, por un lado, que lo abyecto, excluido y antagónico, que no ha sido nombrado por el folklore, no sea encuadrado en los moldes de lo que resulta asimilable o reconocible (Mattio, 2012), produciendo el borramiento y fijación de las identidades, y por otro, el silenciamiento de la heterosexualidad como norma productora de diferencias.

Como señala Valeria Flores, hablar de disidencias sexuales posibilita reflexionar en torno a

cómo funcionan las políticas sexuales en articulación con las políticas económicas, culturales, sociales y estar atenta a todos los procesos de normalización de la identidad sexual, genérica, racial, de clase o cómo se articulan entre ellas en función de las diversas coyunturas históricas. (2018).

Pensando en el largo proceso de homogeneización y aplanamiento de las diferencias sufrido por las músicas y danzas folklóricas durante su proceso de institucionalización (Díaz, 2019; Hirose, 2010) y de configuración como manifestaciones del ser nacional, es importante poner el foco en que la visibilización de la existencia de lesbianas, gays y personas trans en los discursos folklóricos se construya por fuera de formas estereotipadas que organizan y pacifican el conflicto que plantea la construcción de las diferencias.

### **La cultura afectiva del folklore argentino**

El folklore, en su doble materialidad de músicas y danzas, construye lo que el antropólogo francés David Le Breton llama *cultura afectiva*, es decir, “esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo borda su conducta según su historial personal, su estilo y, sobre todo, su evaluación de la situación de interacción” (1999, p. 11).

Los sentimientos y emociones no son una creación individual; por el contrario, son parte de un “sistema de sentidos y valores propios de un grupo social, cuyo carácter bien fundado confirman, así como los principios que organizan el vínculo social” (Le Breton, 1999, p. 12). Por lo tanto, las imágenes, gestos y actuaciones a través de los cuales damos forma a la vida afectiva son producto de la educación, de la socialización, del universo simbólico de la sociedad de pertenencia. Toda emoción es una relación social que surge de la interacción con los demás y con el mundo.

Las músicas folklóricas, como relatos que se cantan y se bailan, nos brindan repertorios: “conjuntos más o menos abiertos y más o menos cambiantes de recursos asociados sobre la base de afinidades fundadas en sus modalidades socialmente habituales de adquisición, circulación, acumulación, acceso o uso en determinado colectivo de referencia” (Noel, 2012, p. 98). Estos repertorios crean y recrean los modos de manifestación del afecto y el clima moral que rige a las vinculaciones entre géneros.

Las músicas y danzas folklóricas funcionan simultáneamente como dispositivos de memorias y como modelos morales encarnados. Cuando bailamos y cantamos, nos vinculamos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



con guiones sexuales y con modos de hacer género. Los guiones sexuales nos orientan sobre quién, bajo qué circunstancias y de qué manera un sujeto puede transformarse en objeto de deseo legítimo y también definen cuáles son las actuaciones socialmente valoradas que lo habilitan como sujeto deseante. Básicamente, los guiones sexuales definen los modos de hacer género, es decir, las actitudes físicas, eróticas y estéticas que deben detentar los sujetos al devenir varón o mujer al interior del mundo simbólico del folklore.

La cultura afectiva del folklore, esa combinatoria de acciones corporales, acciones discursivas y narrativas identitarias, se construye en torno a una convención que es respetada por las diferentes tradiciones que conforman al campo: la heteronormatividad del ser nacional. El sujeto que se construye al interior de las *performances* del canto y el baile es heterosexual, cisgénero<sup>2</sup> y racialmente no marcado.

Por último, cada modo de hacer folklore dentro del campo habilita un estilo afectivo. La manera que cada sujeto experimenta los afectos y emociones está condicionada por

- las reglas que cada espacio de recepción (conciertos, peñas, etc.) posee;
- cómo se ponen en juego los propios repertorios afectivos y cómo lo hace el otro;
- cómo la situación de interacción afecta las maneras en que son sentidos y leídos los modos de presentación social y las articulaciones identitarias que se actualizan en la práctica afectiva.

### **Estrategias disidentes: por un folklore marcado, situado e inclusivo**

Claudio Díaz, en *Variaciones sobre el ser nacional*, analiza cómo “géneros musicales provenientes de diferentes regiones entraron en relación entre sí formando un sistema”, y cómo se desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo “Nacional” (2009, p. 41). Esta idea de lo nacional se construyó, en palabras de Segato (2007), como una unidad étnica dotada de una cultura propia, singular, homogénea y reconocible.

Siguiendo a Grimson (2007), podríamos decir que el ser nacional es una “categoría de la práctica”. Cuando cantamos y bailamos, estamos construyendo definiciones, experiencias y afectos en torno a la argentinidad. La nación es producto de un hacer continuo, de ahí su fragilidad. Los modos más clásicos (Díaz, 2009) de entender al folklore han creado definiciones primordialistas de la nación, donde el imperativo ha sido, por un lado, apagar las huellas de origen de las músicas y de las danzas, y por otro, producir un sujeto neutro de adscripciones étnicas, de clase, de género. Como señala Segato (2007), la argentinidad está en permanente tensión con su diversidad interior; al menos en la versión construida por los modos clásicos del folklore.

El campo del folklore también se encuentra conformado por otro modo de producción: el modo renovador (Díaz, 2009). Este posibilitó la emergencia de un ser nacional que no era una unidad abstracta, homogénea, acabada y sin conflictos. Ejes de diferenciación como clase, procesos de racialización, género o edad fueron tópicos de numerosas canciones. Pero siempre bajo la lógica de la heteronorma.

Entonces, ¿cómo visibilizar a las disidencias en el folklore?, ¿cómo abordar la heterogeneidad de las sexualidades disidentes y no presentarlas como un bloque único?



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## **Estrategia número uno: territorializar, marcar y visibilizar**

En los últimos años, han surgido en el campo del folklore agentes que proponen otras vidas para ser narradas por las músicas y las danzas; existencias que se corren del sujeto blanco, heterosexual, cisgénero y predominantemente varón, que ha sido sostenido por el discurso del folklore desde su conformación. Proviene de diferentes puntos del país: Jujuy, Salta y Buenos Aires, por citar algunos. Transitan escenas tan diferentes como circuitos de teatro independiente, peñas y festivales folklóricos organizados por la comunidad LGTBQI+, fiestas populares, espacios culturales y en encuentros gestados por organizaciones y movimientos sociales.

Si bien todavía son una presencia marginal dentro del folklore, en los últimos años han adquirido una visibilización que presiona con fuerza contra las fronteras del campo. Por ejemplo, este año se presentó la primera cantora no binaria, Ferni de Gyldenfeldt, en uno de los escenarios más significativos del campo del folklore como es el del Pre-Cosquín<sup>3</sup>. Para que estos agentes pudieran disputar su posibilidad de narrarse dentro de estas músicas y danzas y populares han tenido que, siguiendo a Costa y Mozejko (2002), gestionar un conjunto de propiedades eficientes, de recursos, que definen su competencia relativa dentro del sistema de relaciones en un momento y espacio dados, y en el marco de su trayectoria social.

La primera opción estratégica, mediante la cual los agentes sociales van construyendo su propio simulacro en el discurso es la adscripción territorial. Situar geográficamente su producción les permite a los agentes narrar sus experiencias en sus propios términos y espacios. No son las mismas condiciones de producción para un agente en Jujuy, en los Valles Calchaquíes o en Buenos Aires; ni tampoco juegan de la misma manera los ejes de interacción entre distintas formas de diferenciación (género, procesos de racialización, edad, clase, etc.) que configuran tanto los procesos sociales como las experiencias individuales en las que estos agentes se han visto inmersos.

A continuación, veamos lo que dice Maximiliano Mamaní, artista, bailarín y docente de danzas folklóricas, que reside en Tilcara, Provincia de Jujuy, sobre los motivos que le llevaron a crear a su personaje Bartolina Xixa:

Para poder abrazarme a mi identidad, a mi realidad y mi vinculación con Los Andes, con las vivencias y experiencias de mi familia y también como una acción política, como una crítica a la construcción LGTB normada, donde el drag se construye desde la hegemonía occidental femenina blanca. Yo quiero decir y reivindicar feminidades que no son exactamente las blancas occidentales y que son construidas desde las periferias de los centros no hegemónicos. (Redacción La Tinta, 12 de noviembre de 2019).

Territorializar abre la puerta a la posibilidad de introducir marcas en los discursos del folklore. Al multiplicar los espacios de adscripción identitaria, los agentes señalan cómo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pertenencias de clase, étnicas o sexoafectivas resultaron en mediaciones sustanciales de sus experiencias sociales que repercutieron en sus estilos de presentación dentro del campo del folklore, así como en los abordajes temáticos y estéticos de sus prácticas artísticas. Como ejemplos de estas estrategias de marcación, podemos citar el estilo de presentación que realiza en redes sociales la coplera transgénero Lorena Carpanchay: ella opta por presentarse como Mujer Trans, coplera, diaguista, artista de Cafayate, provincia de Salta. Estas marcaciones van tensionando los lugares tradicionalmente neutrales en los que el sujeto del folklore ha sido narrado. En esta línea de localizar y marcar, también podemos leer las declaraciones de Bartolina Xixa: “Porque somos una intersección de muchas cosas que nos atraviesa en nuestras vidas. No solamente soy marica, sino también indígena, pobre, morena, latinoamericana, positiva, un montón de cosas que me atraviesan y que atraviesa a todes” (Sandoval, 29 de febrero de 2020). Territorializar y marcar son modos de darles a los sujetos *performados*, a través del canto y la danza, una corporalidad, una dimensión privada, una ubicación precisa en un orden social y una posición dentro de una arena de lo social signada por los conflictos.

Al localizar y marcar los discursos, se amplían los repertorios sociales habilitados por el folklore y esto posibilita visibilizar las realidades de sujetos cuyas vidas habían sido relegadas por la producción discursiva de este campo. La visibilización se produce a través de opciones temáticas que hasta el momento no habían tenido cabida en el folklore. Por ejemplo, Lorena Carpanchay canta bagualas sobre las disidencias y en contra del asesinato de las travestis. A continuación, unas coplas de su autoría: “Ya vienen las maricas cantando la tonada. Ya vienen las mariposas derribando las miradas. Diaguista, también trava y no me van a derribar sus insultos, sus maltratos, me van a respetar” (Varela, 2 de enero de 2021). También podemos citar la propuesta de Color, Elis Rivas Gadan, una draga que reside en La Plata, Provincia de Buenos Aires, que canta folklore con *k* de *marika* y que, en su última producción, incluye el tema “El gato chillón”, el cual relata la existencia, al compás de la música de un gato tradicional, de un felino raro, maricón y tricolor que es rechazado por la sociedad y eliminado a pedrazos.

La visibilización también viene dada por aspectos *performáticos*. Que aparezcan en escena bailarines que fusionan vestimentas típicamente leídas como masculinas o femeninas, maquillados al estilo *drag queen*<sup>4</sup>, o que Bartolina se vista como una chola paceña y se mueva al ritmo de cumbias y huaynos, permite dar vida a otras corporalidades y modos de hacer género dentro del mundo simbólico del folklore.

Territorializar, marcar y visibilizar permiten que el folklore, siguiendo a DeNora, se constituya

como modelo de donde uno está o de adonde uno se dirige, como uno “debe” de estar emocionalmente... de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como “tal como es esta música, así debería o desearía ser yo”. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro... [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para elucubrar instituciones alternativas, y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

también puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos. (2000, p. 158).

### **Estrategia número dos: confrontar a la estética de la blanquitud**

Los repertorios sociales (Noel, 2012) habilitados por las músicas y danzas folklóricas han construido una gramática corporal, una serie de patrones con los que se determinan las superficies y se circunscriben los límites de las que se consideran las corporalidades aceptables o inaceptables para el folklore. Estas gramáticas descansan sobre lo que el filósofo Bolívar Echeverría denomina *estética de la blanquitud*. Esta estética no hace referencia directa al fenotipo de la blanca, sino que más bien se encuentra relacionada con disposiciones corporales:

Todos los rasgos que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos. (Echeverría, 2007, p. 17).

La estética de la blanquitud se restaura en los discursos de las canciones folklóricas. Las letras de las zambas se pueblan de imágenes donde la cintura de la mujer es un junco, su boca colorada, su larga cabellera es recogida en una trenza y su paso delicado teje distancias mientras enciende los deseos del varón, que siempre la observa y busca poseerla por medio del uso de la palabra o del pañuelo. Estas imágenes no solo reproducen ideas de belleza hegemónicas, sino que construyen un modelo de sujeto deseable, anulando la posibilidad de desear corporalidades gordas o con discapacidades motrices, por citar algunas. Además de establecer qué corporalidades pueden ser objeto del deseo, limitan a que la dimensión sexual de estas solo pueda ser leída bajo la lente de una matriz heteronormativa.

En lo que respecta a las danzas tradicionales, la estética de la blanquitud se cuela a través del ideal de liviandad. Este ideal entra a las danzas a través de los *ballets* folklóricos y estos, a su vez, lo toman de las danzas clásicas. Como afirmamos conjuntamente con Díaz (2015), el *ballet* es una disciplina que, por un lado, afirma el canon corporal renacentista, opuesto al cuerpo popular bajtiniano (Bajtín, 1987), y por otro, el ideal racionalista y moderno del cuerpo-máquina (Le Bretón, 1995). Siguiendo a Mora (2010), el ideal de liviandad se vincula con la intención de construir un cuerpo severamente limitado, en eje, siempre joven, que está en constante lucha contra la gravedad, la animalidad, la materialidad y su realidad.

El ideal de liviandad fue homogeneizando los cuerpos y dejando un gran abanico de carnalidades no representadas en la escena del folklore. Sanear las danzas (Hirose, 2010) implicó históricamente borrar en los movimientos coreográficos las huellas de origen de las danzas, borrar las marcas de clase, las marcas étnicas, y elaborar un guion de gestos y pasos que construyeran una particular idea de civilización (Elias, 2009). La civilización, mediada por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la estética de la blanquitud, fue más allá del control de los afectos: siguiendo a Segato (2007), podemos definirla como un proceso de “neutralidad étnica” que, en la uniformización de los cuerpos, permite la emergencia de un sujeto nacional unificado, neutro y vaciado de toda particularidad.

Recuperar las particularidades es una manera de cuestionar a la estética de la blanquitud. Lo que definimos como tradicional es una construcción que está en permanente disputa. Si las danzas y canciones son dispositivos de memoria, es hora de generar relatos colectivos más amplios que revisen las formas patriarcales, machistas, criollas, blancas y heterosexuales que ha sostenido el folklore hasta el momento. Como señala Bartolina Xixa, crear un folklore de resistencia:

porque digo para qué voy a ponerme a hacer un contra folklore, y pareciera que me tengo que alejar de mis sentires, de mis vivencias, de la música y de la danza. Pero no, porque podemos apostar a crear una resistencia dentro del folklore, a la moda de Susy Shock, Cristina Paredes, dando lugar a las distintas realidades que se van viviendo y que sean múltiples, diversas, y en colectividad. (Redacción La Tinta, 12 de noviembre de 2019).

### **Estrategia número 3: intervenir los repertorios sociales sexoafectivos**

La cultura afectiva del folklore nos ofrece imágenes, gestos y actuaciones que utilizamos para organizar la experiencia de nuestra vida sexual y afectiva. Las músicas y danzas folklóricas deben ser leídas a través de lo que Butler denomina como *matriz heterosexual*, es decir, una rejilla de lectura cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. Es bajo este horizonte heterosexual que los repertorios sociales del folklore deben ser leídos y significados, y a partir de los cuales se regulan los modos disponibles de actuar como mujeres o varones. De tal modo que todas aquellas corporalidades, géneros o deseos que transgredan en alguna medida los modelos regulativos que esta matriz impone están expuestos a variadas formas de sanción social: burlas, descrédito moral, persecuciones o la completa invisibilización. Como expresa Eli Marchini, lesbiana, bailarina, gestora cultural, oriunda de José Mármol y una de las organizadoras de la Peña Queer, que forma parte de la Colectiva de Folklore Pluridiversa<sup>5</sup>: “Como torta<sup>6</sup> visible y bailarina que frecuentaba ambientes peñeros pakis<sup>7</sup>, observé cómo ser una disidencia en estos eventos significaba incomodidad: que la gente te ignore cuando bailas o incluso te abuchee” (Alfie, 18 de febrero 2022).

Como señala Leticia Sabsay (2011), en cuanto ideales a los que ningún sujeto puede acceder cabalmente, masculinidad y feminidad pueden ser distribuidos, encarnados, combinados y resignificados de formas contradictorias y complejas en cada sujeto. La autora señala que existen formas más exitosas que otras de negociar a estos ideales, lo que consecuentemente los vuelve más respetables de acuerdo con un imaginario social que, como ya dijimos, en el campo del folklore es primordialmente heterocentrado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



El gaucho viril, fuerte y galante y la china sumisa, delicada y donosa son las imágenes de género dominantes que son restauradas tanto en la canción como en las danzas. Es con y contra estos ideales que hay que negociar otros modos de organizar la experiencia social de los cuerpos, afectos y deseos.

Gonzalo tiene 38 años y es oriundo de Esperanza, Provincia de Santa Fe. Aprendió a bailar folklore de pequeño y en el zapateo encontró su modo de expresión a través del movimiento. A los 28 años, dirigía dos *ballets* y una academia que albergaba a casi cien alumnos. Pero decidió emigrar a Buenos Aires y estudiar artes folklóricas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). En el 2017 conoció la cultura *drag* y, tras haberse presentado en numerosos escenarios, se dio cuenta que lo suyo no era ser “una *lady*” de alta peluca y grandes senos. Él quería *draguear* a la figura del gaucho y transgredir su estampa tradicional. Y esto sucedió cuando lo invitaron a bailar un escondido titulado “No me escondo más”, en el marco de Folclore por Todes<sup>8</sup>. Gonzalo cuenta cómo fue su experiencia:

Me puse la bombacha de gaucho con la que bailé toda mi vida, me puse una blusa de paisana, un corset, las botas de gaucho y brillo en la barba. Me maquillé como pude y a la rastra del cinto de gaucho, que es uno de los símbolos gauchescos, le saqué el adorno y lo usé de gargantilla. (Alfie, 18 de febrero 2022).

Así nació LeGon Queen: “el gauche disidente de los campos argentinos<sup>9</sup>”.

Para Gonzalo, LeGon está cargada de toda una historia. Detrás de LeGon está una niñerica, en permanente contradicción con los guiones coreográficos y los roles de género que lo obligaban a recrear el galanteo con una mujer. Gonzalo cree que LeGon es la oportunidad de negociar con la imagen tradicional del gaucho, romperla y presentarla bajo un nuevo punto de vista. También para él es una posibilidad “para que los niños que lo vean sepan que el folklore no es un baile hecho para determinadas personas” (suplemento *Soy*, 18 de febrero 2022).

Diana Taylor (2012) expresa que las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, donde el cuerpo es un eje central en la transmisión de conocimiento, memoria social y sentido de la identidad. LeGon borrea las fronteras entre lo masculino y lo femenino al reutilizar objetos asociados hacia uno u otro lado del binomio. La rastra se transforma en gargantilla, los tacos de las botas se elevan hasta el infinito, debajo de faldas plato aparecen bombachas de gaucho de colores brillantes, un torso que se mueve delicadamente, unas piernas que zapatean al estilo tradicional y una barba cubierta de *glitter*. La corporalidad de una gauche, una carnalidad fluida que se resiste a ser situada en un lado u otro del género, una sátira a la virilidad hegemónica, una danza disidente que permite cargar de otras identidades a las manifestaciones artísticas folklóricas.

Los discursos amorosos habilitados, los modos de ocupar el espacio en un desarrollo coreográfico, la construcción de estéticas corporales legitimadas, la *binarización* de los trajes, de las figuras coreográficas y el uso de elementos, por citar algunos ejemplos, son “tecnologías



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

heteronormativas” (Preciado, 2002). Preciado (2002) señala que el género, además de ser *performativo*, un efecto de prácticas culturales lingüísticas-discursivas, supone formas de incorporación que operan sobre los cuerpos. Como señala Mattio (2012), Preciado no solo pone en evidencia la violencia física y discursiva que entraña todo proceso de *generización*, sino que, en virtud de esa violencia, surge la posibilidad de resistirla. Si el género es una imposición *performativa* y tecnológica, siguiendo a Mattio (2012), es posible modificarlo, subvertirlo, reemplazarlo e intervenir sobre él.

¿De qué maneras se podría intervenir sobre estas tecnologías heteronormativas del folklore? En primer lugar, rompiendo, tanto en las músicas como en las danzas, con la idea de amor romántico heterosexual para poder ampliar el repertorio de subjetividades deseantes y deseables en el folklore. En segundo lugar, cuestionando el supuesto de que las danzas folklóricas son exclusivamente danzas de pareja y que esa pareja deba ser conformada por un varón y una mujer. Habilitar otras configuraciones, como las rondas, posibilita diferentes formas de conexión y multiplica los cuerpos de la danza. Como señala Lizandro, bailarín y músico trans, cuyo personaje es el *drag king*<sup>10</sup> D’aMANte:

Hay incluso momentos de las rondas que me recuerdan mucho al vogue y runway, porque en el momento del zapateo y los zarandeos hay un lenguaje donde el que quiere pasa al medio y muestra lo que sabe. Y este apañe se conforma desde una corporalidad colectiva, grupal, que da a entender que todos podemos bailar. (Alfie, 18 de febrero 2022).

Y, por último, *desgenerizando* los trajes folklóricos, las figuras coreográficas como el zarandeo o el zapateo y el uso de elementos como el pañuelo<sup>11</sup>.

**“Al mundo de la nostalgia lo pintamos de colores”<sup>12</sup>: el pasado bajo una perspectiva *queer***

Las danzas y músicas folklóricas han sido elementos eficaces para dar cuerpo a ideas de nación por medio de la creación de los sujetos nacionales que las actúan. Y, en ese proceso de construcción de los sujetos nacionales, se ha definido una estética de la heterosexualidad, construida sobre ideales de blanquitud, liviandad y definiciones de belleza occidentalizadas, así como se les ha dado forma y sentidos a las alteridades. A las otredades se les ha dado el lugar de lo exótico y han sido compelidas a definirse constantemente, fijando su devenir identitario al negar las diversas temporalidades, procesos históricos y tránsitos entre las distintas adscripciones que intervienen en su constitución. En palabras de Bartolina Xixa:

No me defino como drag, sino como transformista, o como dicen en México, “una vestida”. Tampoco digo que soy una drag cholita, porque no tengo las experiencias y prácticas de ellas, más bien soy otros transitaros. Tampoco me defino como cholita drag del norte argentino porque la argentinidad es un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

invento, una ficción del Estado Nación. Y para abrazar mi ancestralidad, no voy a decir que soy argentina porque la argentinidad es esa blanca, heterosexual, y racista. La argentinidad es eso que me rechaza sistemáticamente. (Sandoval, 29 de febrero de 2020).

El sociólogo inglés Raymond Williams (1980) propuso el concepto de *tradición selectiva* para comprender cómo, de las infinitas prácticas del pasado, solo algunas se seleccionan como tradicionales. Es preciso señalar que, cuando se seleccionan algunas prácticas como tradicionales, los significados y valores que se les atribuyen se vinculan más con los intereses y conflictos de quienes efectuaron la selección en su propio tiempo y no tanto con el momento histórico en que esas prácticas se gestaron. Introducir una perspectiva *queer* en los modos en que el pasado es leído y restaurado posibilita entender que la heterosexualidad obligatoria, el binarismo, los roles de género estereotipados y las normativas que rigen a la cultura afectiva del folklore no son verdades absolutas, sino selecciones efectuadas por el nacionalismo cultural que buscaba construir una particular visión del Estado nación. Y estas lecturas del pasado fueron reproducidas hasta el infinito por las academias de danza, los manuales de danza, pinturas y obras literarias, entre otros dispositivos, transformándola en una esencia y no en el producto de luchas de grupos que buscan imponer una visión del mundo. Como señala el *drag king* D'aMANte:

Si bien la cultura drag nació en el extranjero, en la creación histórica de la danza siempre hubo expresiones que rozaron el travestismo relacionado a la pantomima y al circo criollo, donde bailarines jugaban a ser otros roles de género que no eran los que le habían sido asignados al nacer. Está documentado, por ejemplo, que durante el segundo gobierno de Rosas hubo una compañía de danza llamada Los Catón, que presentaba pantomimas danzadas donde su atractivo radicaba en que todos los bailarines bailaban de paisanas, con mucho maquillaje. En ese sentido esa búsqueda ya existía, aunque durante mucho tiempo se negó. Y cuando aparecen personajes como LeGon o D'aMANte, que es mi drag, que muestran una corporalidad distinta, lo que hacen es revalorizar algo que históricamente ya se hacía. (Alfie, 18 de febrero de 2022).

Para que el ser nacional incluya narrativas maricas, trans, travestis, no binarias y *queers*, es necesario que se transforme en lo que Segato (2007) entiende como un espacio de deliberación y fragmentación histórica, donde conviven varios tiempos, varias tramas; una realidad que se está haciendo permanentemente y no ya un constructo deliberado y clausurado. Entender a la nación bajo estos términos posibilita también que las disidencias no sean visibilizadas bajo imágenes estereotipadas, vinculadas únicamente a corporalidades blancas, ciudadinas y occidentalizadas que podrían ser más aceptables para la estética de la heterosexualidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Conclusiones

El folklore como campo de producción simbólica ha construido una cultura afectiva que lee la vida afectiva y los modos de hacer género de los sujetos a través de una matriz heterosexual. Los repertorios sociales habilitados en las danzas y músicas folklóricas han construido una estética de la heterosexualidad, montada sobre ideales de blanquitud y liviandad, que organiza de manera binaria la experiencia social de los cuerpos, afectos y deseos.

Para visibilizar a las disidencias dentro de las narrativas identitarias habilitadas por el folklore, es necesario entender que lo que definimos como *tradicional* es producto de una selección cuyos sentidos y valores están más vinculados con los intereses y conflictos de quienes efectuaron la selección que con las propias prácticas. Como el ser nacional es una categoría de la práctica y no un producto de formas esenciales, es momento de que, al cantar y bailar, generemos nuevas experiencias y afectos en torno a la argentinidad.

Producir nuevas experiencias y afectos en torno al ser nacional que permitan a las disidencias mostrarse, sin caer en estereotipos o reduccionismos, implica que los agentes sociales desplieguen estrategias de territorialización y marcación en los discursos del folklore. Al multiplicar los espacios de adscripción identitaria, los agentes pueden mostrar cómo pertenencias de clase, étnicas o sexoafectivas jugaron un papel clave en la construcción de sus estilos de presentación dentro del campo del folklore, así como en los abordajes estéticos y temáticos de sus producciones artísticas. Estas marcaciones localizadas permiten erosionar los lugares tradicionalmente neutrales en los que el ser nacional ha sido narrado. Visibilizar de una manera localizada amplía los repertorios sociales habilitados por el folklore tanto en las músicas (opciones temáticas y narrativas) como en las danzas (estilos estéticos, modos de hacer género y corporalidades habilitadas).

Para que los sujetos disidentes sean bailados y cantados en las narrativas folklóricas, es necesario combatir a las tecnologías heteronormativas que regulan los procesos de *generización* dentro del folklore. Para que esto acontezca, es imprescindible cuestionar ciertas convenciones que regulan las prácticas dentro del campo, como, por ejemplo, que las músicas y danzas reproducen una idea de amor romántico heterosexual, que las danzas sociales necesariamente deben ser ejecutadas por parejas compuestas por un varón y una mujer o que el uso de ciertos elementos o movimientos coreográficos es exclusivo de un género. Tensionar estos acuerdos posibilita ampliar el espectro de subjetividades deseadas y deseantes y los repertorios de recursos (figuras coreográficas, vestimentas, etc.) a través de los cuales podrán visibilizarse.

Incluir narrativas maricas, trans, travestis, no binarias y *queers* en la metáfora del ser nacional obliga, siguiendo a Segato (2007), a pensar la nación como un espacio de fragmentación y deliberación histórica, donde conviven varios tiempos, varias tramas; una realidad que se está haciendo permanentemente. Territorializar, marcar y *degenerizar* son los caminos para que las disidencias tengan un lugar dentro del ser nacional, para que, como señala DeNora (2000), las músicas no solo sean un modelo que ofrece al sujeto coordenadas de inicio y de posibles llegadas, sino que también sean un espacio para la imaginación utópica, donde como colectivo podamos soñar con otras instituciones y presagiar nuevos mundos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Referencias bibliográficas

- Alfie, C. (18 de febrero de 2022). Las nuevas voces del folclore lgbt. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/401812-las-nuevas-vozes-del-folclore-lgbt>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Brollo, D. (2017). Reinas de la noche. Performances (trans)formistas y mundos artísticos en un pub de nocturno de la ciudad de Córdoba. *Síntesis*, 8.
- Costa, R. L. y Mozejko D. T. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everidday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, C. (Comp.). (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, N. (2019). Danzando la nación: Unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional. *Recial*, X(16).
- Díaz, C. (2020). ¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular. *Recial*, XI(18).
- Echeverría, B., Lizarazo, D. y Lazo Briones, P. (2007). *Sociedades Icónicas*. México: Siglo XXI.
- Elías, N. (2009). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Firth, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gagnon, J. (1999). Los usos explícitos e implícitos de la perspectiva de los guiones en la investigación sobre la sexualidad. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (128), 1-14.
- Grimson, A. (2007). Introducción. En Autor, *Pasiones Nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina* (pp. 13-48). Buenos Aires: Edhasa.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Hirose, M. B. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, 3(1), 187-194.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En J. M. Morán Faúndes, M. C. Sgró Ruata y J. M. Vaggione (Eds.), *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp. 85-103). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* (Tesis doctoral). Universidad nacional de La Plata, La Plata.
- Noel, G. D. (2012). De los Códigos a los Repertorios: Algunos Atavismos Persistentes Acerca de la Cultura y una Propuesta de Reformulación. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 3(2).
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- Redacción La Tinta. (12 de noviembre de 2019). El orgullo de ser chola. *La tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2019/11/el-orgullo-de-ser-chola/>
- Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales, cuerpos urbanos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Sandoval, C. (29 de febrero de 2020). Bartolina Xixa la cuerpa de la Pacha no binaria: La danza ancestral que grita resistencia y lucha en movimiento. *Sudaka*. Recuperado de <https://sudakatlgbi.com.ar/bartolina-xixa-la-cuerpa-de-la-pacha-no-binaria-la-danza-ancestral-que-grita-resistencia-y-lucha-en-movimiento/>
- Santoro, E. y Beltramo, A. (25 de abril de 2018). Una puede leer sobre género y poscolonialidad, pero es fundamental intervenir en la práctica [Entrevista a Valeria Flores]. *La tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2018/04/una-puede-leer-sobre-genero-y-poscolonialidad-pero-es-fundamental-intervenir-en-la-practica/>
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Autor, *Estudios avanzados de Performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Varela, M. (2 de noviembre de 2021). Lorena Carpanchay. Copla marica. *La Vaca*. Recuperado de <https://lavaca.org/mu164/lorena-carpanchay-copla-marica/>
- William, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

## Notas

<sup>1</sup> *Vestida* es una palabra que hace referencia al arte del transformismo y permite nombrar a otras formas de hacer *drag* que transitan por espacios más artesanales y con características propias que hacen a realidades locales que escapan al foco de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Un sujeto se define como cisgénero cuando existe una concordancia entre el sexo que le fuera asignado al momento del nacimiento y su identidad de género autopercebida.

<sup>3</sup> El 15 de enero de 1972, se realizó la primera edición del Pre-Cosquín. Es un certamen que cuenta con diferentes sedes dentro del país, donde se eligen los nuevos valores del folklore en música y danza. Es un paso importante para la carrera profesional de muchos artistas porque posibilita el acceso al Festival Nacional de Cosquín, que se realiza también en el mes de enero.

<sup>4</sup> Arte transformista donde se juega con los roles de género y se desdibujan los límites. En el caso de las *drag queens*, las transformaciones se hacen en relación con una imagen femenina cuyos rasgos son montados de una manera exagerada y extravagante. Para más información de este tema, dirigirse a la etnografía de Daniela Brollo (2017).

<sup>5</sup> Espacio que busca apoyar a “les artistas sexualmente disidentes que durante décadas no tuvieron la posibilidad de visibilizarse en las diferentes manifestaciones artísticas folclóricas” (Alfie, 18 de febrero 2022).

<sup>6</sup> Forma de uso corriente y agresiva de denominar a una identidad lésbica. Apropriada por los sujetos, se transforma en una identidad política, un espacio de resistencia y visibilización.

<sup>7</sup> Espacios de producción y recepción del folklore que se caracterizan por ser tradicionalistas y heterosexuales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

<sup>8</sup> Organización cuyo objetivo es la difusión de artistas pertenecientes a la comunidad LGBTIQ+ y a la visibilización de un folklore no binario.

<sup>9</sup> De esta manera, LeGon se presenta en sus redes sociales.

<sup>10</sup> Construcción transformista donde se pretende parodiar ciertos arquetipos masculinos, bajo la lupa del humor y la crítica social.

<sup>11</sup> Por ejemplo, en danzas de pañuelo como la zamba, bajo una perspectiva académica-tradicional (Díaz, 2019), los movimientos expansivos y hacia afuera actualmente son patrimonio masculino y los movimientos más pequeños y hacia adentro son desempeñados por sujetos femeninos.

<sup>12</sup> Estribillo perteneciente a “Chacarera en colores”. Letra: Ari Lorenzo, Bibiana Travi, Julián Suppo y Nadia Killian Galván. Música perteneciente a Cuti Carabajal.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## **Artículos de tema libre**

## Experiencia, memoria y régimen de presentificación en la poética de Martín Gambarotta y en el proyecto editorial de *poesía.com* (1996-2006)

**Emiliano Tavernini**

Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina

[emilianotavernini@gmail.com](mailto:emilianotavernini@gmail.com) ORCID: 0000-0001-7252-1102.

Recibido 15/12/2021 Aceptado 04/04/2022

### Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la producción poética de Martín Gambarotta y la intervención que realiza al interior del campo de la poesía al momento de su ingreso —luego de haber ganado el Primer Premio Iberoamericano *Diario de Poesía* en 1995— desde la página web *poesía.com* —codirigida con Daniel García Helder y Alejandro Rubio—. Desde una perspectiva metodológica que pone en diálogo los Estudios culturales y las producciones críticas sobre poesía argentina contemporánea estudiamos qué lectura hacía Gambarotta entonces del subcampo, cómo se posicionaba respecto de las formaciones y las redes de poetas que confluían en *Diario de Poesía* (1986-2012) y *18 whiskys* (1990-1993), así como qué selecciones de las producciones del presente y del pasado eran realizadas desde la página web. Además, proponemos conceptualizar qué significaba el choque que expresaba su poética y el catálogo editorial entre modernidad y memoria en un contexto de experimentación acelerada del tiempo propiciado por la acumulación financiera del capital.

**Palabras clave:** *poesía argentina, editoriales, memoria, neoliberalismo*

### Experience, memory and presentification regime in the poetics of Martín Gambarotta and in the editorial project of *poesía.com* (1996-2006)

### Abstract

In this work we propose to analyze the poetic production of Martín Gambarotta and the intervention he makes within the field of poetry at the time of his entry —after having won the Primer Premio Iberoamericano *Diario de Poesía* in 1995— from the website *poesía.com* —co-directed with Daniel García Helder and Alejandro Rubio—. From a methodological



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

perspective that puts Cultural Studies and critical productions on contemporary Argentine poetry in dialogue we studied how he read and how he positioned himself with respect to the groups and networks of poets that converged in *Diario de Poesía* (1986-2012) and *18 whiskys* (1990-1993). In addition, we studied what selections of the productions of the present and the past he made from the web page, as well as what the clash that his poetics and the editorial catalogue expressed between modernity and memory meant in a context of accelerated experimentation of time propitiated by the financial accumulation of capital.

**Keywords:** *argentine poetry, publishing houses, memory, neoliberalism*

## Introducción

En la historia de la poesía argentina, la última corriente generacional que en el campo literario se identifica con el nombre de una década es la denominada “poesía de los noventa” (Helder y Prieto, 1998; Bustos, 2000; Dobry, 2001; Porrúa, 2003; Kamenszain, 2007; Genovese, 2011; Bellesi, 2011; Yuszczuk, 2011; Kesselman *et al.*, 2012; Moscardi, 2016; Mallol, 2017). Según Marina Yuszczuk, la tradición selectiva “poesía de los noventa” remite a aquellas poéticas que pueden considerarse emergentes en el transcurso de la década, las cuales encuentran en el objetivismo su condición de posibilidad.

En el presente trabajo adoptamos una perspectiva de análisis que parte de la noción de redes de escritores para sortear cierta dificultad que se presenta al describir formas asociativas duraderas, que permitan pensar las distintas intervenciones como la acción de un grupo definido, o formaciones culturales específicas. Merbilhaá considera que la pertinencia de la noción de red radica en que

permite referir... relaciones no codificadas pero caracterizadas por la complementariedad de las relaciones interpersonales. Se trata así de un sistema de intercambio no organizado, no sistemático en el que ciertas posiciones aparecen con mayor frecuencia que otras en lugares centrales. (2012, p. 2).

Estas redes, por lo tanto, se encuentran ancladas en un territorio específico como prácticas informales de sociabilidad. En algunas ocasiones, tal como analizaremos a continuación, los poetas lograron articular sus posicionamientos al interior del subcampo mediante la participación en algunas revistas significativas del período que circularon en formato papel (*18 whiskys*, *Nunca nunca quisiera irme a casa*) o digital (*poesía.com*). Sin embargo, la noción de redes de escritores resulta útil para pensar que incluso las formaciones que cristalizan en una publicación establecen nuevas redes relacionales, dado que las revistas constituyen redes en sí mismas “a partir de la circulación de autores, ideas (como capitales simbólicos), libros y revistas (como bienes culturales)” (Pita González, 2019, p. 245), que no necesariamente se identifican con la línea editorial. En este sentido, Pita González propone



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



pensarlas como comunidades imaginarias creadoras de discursos que generan a su vez otros circuitos.

Las formaciones culturales que se relacionaron mediante diversas redes de poetas, cuyos nexos de unión aseguraba *Diario de poesía*, no solo se caracterizaron por haber ingresado en el campo en distintos momentos, sino que impulsaron proyectos estéticos diferentes, publicaban en revistas específicas, planteaban divergencias respecto de las propuestas de otros grupos y en algunos casos polemizaban con algunos integrantes de ellos. En este sentido, consideramos útil dividir la primera mitad de la década en dos: por un lado, la red que cristaliza la revista *18 whiskys*. El programa de la publicación se centraba en dar visibilidad a sus integrantes, pero también en el armado de un campo de referencias a partir de un trabajo de selección de la tradición, en particular recuperando las figuras de Nicanor Parra y Williams Carlos Williams, que, de alguna manera, funcionaban como el precipitado perfecto de las tendencias objetivistas y antilíricas que caracterizaron al grupo. Daniel Durand, posteriormente, se refirió a esta propuesta como el pasaje de un principio de restricción, expresado por el objetivismo, a un principio de irrestricción (Mairal, 2007), donde cualquier cosa puede ser un poema, lo cual señalaba las diferencias que establecían con *Diario de poesía*, más allá del estilo joven e irreverente que los identificaba.

Por otro lado, están los y las poetas que conforman una segunda red de sociabilidad y que se incorporan al campo a mediados de los Noventa, gravitan en torno a *poesía.com* y se inscriben en la línea realista trazada por *18 whiskys*, aunque acentúan una inflexión de (neo)realismo político. Su rasgo distintivo reside en un abandono de cierta perspectiva indiferente y evasiva propia de los y las poetas de la formación de *18 whiskys*, así como en una tendencia a pensar el campo de la política desde la poesía. Entre sus exponentes estaban Martín Gambarotta (1968), Alejandro Rubio (1967), María Medrano (1971), Verónica Viola Fisher (1974), Santiago Vega-Cucurto (1973) y Santiago Llach (1972). Sara Bosoer (2017) propone pensar la tradición selectiva que configura las elecciones estéticas de este grupo en dos momentos de la poesía del siglo XX argentino: uno representado por la figura de Nicolás Olivari (los Veinte) y, el otro, por la de Leónidas Lamborghini (los Sesenta). De estas poéticas, la autora destaca la presión para expandir lo que se consideraba literario en dos momentos sociohistóricos distintos.

Este segundo grupo adquiere notoriedad en 1996 con la conformación del sitio web *poesía.com*. Mediante gestos declamatorios o de problematización de la lengua, el lugar del Estado o la reproducción de la violencia social en el hogar, distintos poetas daban cuenta de los propios posicionamientos políticos, los cuales no necesariamente adscribían al llamado “campo popular” de izquierda, sino que respondían a un amplio espectro que también tenía representantes en la derecha.

En una entrevista de 2007, Alejandro Rubio, reflexionando sobre el período, recordaba y sintetizaba aquello que consideraba que los diferenciaba como formación de *18 whiskys*:

Mi disenso con ese clima (repito, *Diario de poesía-18 whiskies*) (sic) es cierto flaubertismo periférico que tenían esos chabones. ¿A qué llamo flaubertismo periférico? Bueno, Gambarotta tiene una frase hablando de *18 whiskies* que es clara. Gambarotta, cuando éramos jóvenes, los llamaba “los jóvenes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

berlineses”. Teníamos la sensación de que eran como los jóvenes de Berlín occidental, en una ciudad artificial en medio de un engendro comunista, donde van Iggy Pop, David Bowie, Joy Division... los chabones están ahí en medio del quilombo político de la Guerra Fría, y ni se enteran. Ahí venía mi disenso, con esa idea de que la poesía era algo separado de todo lo demás. Vos eras poeta y estabas separado de todas las demás manifestaciones de la cultura, por un lado; por otro lado, de la política. (Selci, 2007).

De esta manera, la formación que se nucleó en torno a *poesía.com* estaba muy atenta a las producciones del presente, pero, a diferencia de la primera formación de la corriente realista, es decir *18 whiskys*, se caracterizó por una preocupación más acentuada por dotar a las propias producciones de una dimensión crítica y política. Podemos mencionar como símbolo del cambio de actitud frente a la lectura del presente, realizada por ambas formaciones, el pasaje del “bueno, eso es todo” (Kesselman *et al.*, 2012, p. 49) en el poema “Paso a nivel en Chacarita” de Fabián Casas, al primer verso del primer poema de *Metal pesado* [1999] de Alejandro Rubio “Me recontra cago en la rechota democracia” (Kesselman *et al.*, 2012, p. 79).

### Una lengua desterritorializada y las irrupciones anacrónicas

En 1995 Gambarotta resulta ganador casi por unanimidad del “Primer Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*” con *Punctum*. Esto implicó un reconocimiento inmediato tanto de poetas de una generación mayor, como de sus pares. Un año después, el libro fue publicado en la editorial de José Luis Mangieri y se agotó rápidamente, hecho que lo convirtió en un texto de culto. Posteriormente se publicó en *poesía.com* y Rodolfo Fogwill, uno de sus más entusiastas lectores (al igual que Oscar Steimberg), lo subió a su página personal. Así se confirmaba la consagración del joven poeta.

La imagen de escritor construida por Gambarotta en sus comienzos y hasta entrada la década de los 2000 no solía incluir referencias a haber vivido en el exilio.<sup>1</sup> Por otra parte, ya contaba con un proyecto de escritura consolidado cuando comenzaron a aparecer con posterioridad a 2001, una mayor cantidad de producciones artísticas que sí desplegaron un *ethos* autoral (Amossy, 1999) que inscribía su filiación como un tópico recurrente. Rike Bolte señala que

en la Argentina de 1996, donde la elaboración del trauma llamado “desaparición forzada” ha llegado a producir textos codificados, criptográficos y elípticos que hoy forman parte del canon de las literaturas latinoamericanas, un joven poeta [Gambarotta] que no forma parte de la generación denominada por Heker [‘generación después’] se adelanta, con un texto que transmite con trazo más bien rockero, un enjambre de voces que hablan del pasado. Lo babélico en esta obra, titulada *Punctum*, ocupa un lugar cardinal y signa el intento de evocar la reverberación del pasado; más exactamente: el presente del pasado... autores/as como Félix Bruzzone, con la novela *queer* de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

suspenseo *Los topos...*, o Mariana Eva Pérez, autora de la novela bloguera *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*, para nombrar dos de los ejemplos más discutidos del último tiempo, difícilmente habrán podido desconocer el discurso antecedente, transgresivo, elegido por el poeta Gambarotta aproximadamente una década antes del lanzamiento artístico de ambos, y podrían acaso haberse nutrido de ellos. (2016, p. 43).

Más allá de la hipótesis de la autora acerca de la influencia que pudo haber tenido *Punctum* en las producciones de hijos que luego intervienen en el campo literario —la cual atenuaríamos, porque no se basa en datos verificados—, la comparación de Bolte resulta interesante. Efectivamente algunos de los tópicos y características del trabajo con el lenguaje, propios de Gambarotta, no solo pueden encontrarse en escritos posteriores de varios hijos e hijas, sino que ya estaban presentes en las producciones de hijos que gravitaron en el campo de los Derechos Humanos. Veamos.

*Punctum* es un poema narrativo muy extenso —de más de 2.300 versos, fragmentado en 39 segmentos—. Desde el comienzo, en el poema 1, se ponen de manifiesto dos aspectos centrales de la obra. La construcción de los espacios a través de la percepción de los personajes, que dan cuenta del despliegue de una estética objetivista: “Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes” (2011, p. 9); y, como correlato y a modo de *punctum*, la cuestión de la imposibilidad de decir, de nominar, de articular verbalmente la experiencia, la imposibilidad de construir narraciones o relatos coherentes, la escenificación de las “palabras de acero / contenidas en un soplo” (Ídem.), que tienden a deconstruir las políticas de memoria del primer gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995)<sup>2</sup>, mientras escenifican la negación social y política respecto de lo ocurrido en el pasado reciente.

Como señala Bolte (2016, p. 51) *Punctum* reescribe en negativo “Cadáveres” de Néstor Perlongher, solo que ahora, lo que en los Ochenta era una certeza y un exceso —las fotografías de la apertura de fosas clandestinas, la publicación del *Nunca más* (1984), el *Diario del Juicio* (1985), etc.— comienza a desintegrarse como relato, y la memoria del pasado reciente queda obturada por los medios de comunicación:

No hay, no va a haber, no hubo  
no hubo, no, no hay, no va a haber  
ni hubiese habido si; no hubo,  
no hay, no va a haber, no,  
hubo, nunca, ni hay, ni puede  
haber, no hay, ni debe haber  
habido, no hay, no hubo,  
ni va a haber errores de línea  
en el cráneo, la curva perfecta  
de los huesos frontales,  
no hubo, no hay, mejor serie que Kojak. (p. 26).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hay algo que no puede ser dicho. Ya no son noticia, como en la primavera alfonsinista, los cadáveres aparecidos y los desaparecidos: Contrariamente, se percibe un borramiento manifiesto en la opinión pública respecto del tema de las violaciones a los Derechos Humanos ocurridas durante la dictadura cívico-militar, en un contexto marcado por la crisis económica y la hiperinflación (1988-1991). Sin embargo, en el poema citado la saturación que produce la repetición el verbo ‘haber’ denota la presencia de una huella que se intenta suprimir. A la par, señala una imposibilidad de decir la historia y la Historia en los Noventa, por parte de una sociedad cadáver que, como el personaje principal, necesita desenajenarse, necesita tomar conciencia de su condición, porque “un perro que se da cuenta que es un perro deja de serlo” (Gambarotta, 2011, p. 22).

Por otra parte, una búsqueda identitaria generacional más amplia se escenifica en cierta ambivalencia sexual de los personajes. Así, en Cadáver el nombre denota lo asexuado, lo objetual, que superpondrá la representación de la cultura lumpen trabajada en el poema (lo desclasado), con un plano sexual. Esa clase difusa, vaga, desjerarquizada, encarnará en el cuerpo de Cadáver, en sus prácticas sexuales y en la indeterminación de su género, que rompe con una política hegemónica de los cuerpos y el deseo. Así en el poema “12” leemos: “El Cadáver / que ya se cojió de parado al Guasuncho como regalo... con el gusto a leche del Lagartito en el paladar, / al lado de Confuncio / a quién le dijo algo dormida” (p. 31): mientras que el poema “22” dice: “Esa noche / Confuncio dormía con el Cadáver / una bolsa de dormir / por una razón simple: / quería estar ahí / cuando su respiración de anguila parara” (p. 53). En el poema “18” el yo lírico, que se confunde con la consciencia del personaje, lo va a interpelar dejando en claro el rechazo por las identidades totalizadoras: “Cadáver, un hombre no necesita diccionarios” (p. 44). No es necesario definir el género de Cadáver, este podría ser cis, trans o intergénero; en la indefinición nominal y de género se alude y se construye una correspondencia isotópica con la indecisión de Confuncio-Kwan-fu-tzu a la hora de tomar un micro: “No puede / decidir, iluminado por el único foco del micro, / cuál de los dos tomar: / si el que va a Diamante / o el rápido a Bahía Blanca, / pero esta vez tiene que agregarle a la duda / casi un dolor físico más que un pensamiento” (p. 39). El personaje corporiza y exaspera ese destino desconocido, producto de la ausencia de unidad que produce la dislexia ideológica. Precisamente esta porosidad en la categoría de sujeto es la que posibilita la “corrosión” en el uso de una tercera persona, que penetrará y se alejará constantemente de estos sujetos fragmentados.

En *Punctum* el texto se presenta como un análisis antropológico de las subjetividades en el contexto neoliberal, un trabajo que va detrás de los hechos con cierto enfoque etnográfico.<sup>3</sup> Sergio Raimondi en “El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta” (2014), dice que en *Punctum*

Lo que hace político no sólo a ese poema sino, incluso con mayor precisión e intensidad a los dos siguientes, es una consideración y un trabajo continuo con la lengua como espacio de tensión. Es más, es la operación política sobre la lengua la que justifica aquellas referencias al peronismo revolucionario. (p. 35).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Gambarotta analiza políticamente la violencia multidireccional de los Noventa en contraposición a la violencia identificable de un Estado opresor, por parte de la militancia de los Setenta. Por ese motivo los personajes del libro habitan una intemperie que reproduce esa violencia originaria en la que se basa la sociedad de la posdictadura, a través del lenguaje que los militares implantaron como sentido común, como discurso del consenso y la reconciliación nacional: “El estado contemporáneo de ese ‘idioma oficial’ que sostiene el consenso neoliberal está constreñido y hecho a la medida del orden económico, político y social triunfante con la dictadura” (Raimondi, 2014, p. 38). En sus aspectos formales, Gambarotta adopta el método del disloque lamborghiniano, desarmando las sílabas, las palabras, la sintaxis con la intención de volver a reconstruir un lenguaje vejado, torturado, repleto de elipsis que remiten a una ideología conservadora: “Para empezar / un electricista no es un electricista / sino un hombre que trabaja de electricista” (p. 43). El poeta tiene por objetivo entonces, como advierte Raimondi, “destruir las condiciones de un sistema generalizado de equivalencias: no todo es lo mismo” (2014, p. 38).

Por otra parte, el desajuste de ese idioma oficial está atravesado por la experiencia del exilio, de dos lenguas, castellano e inglés, desajustadas respecto del contexto. Además, el poema escenifica una proliferación de lenguas que exceden lo idiomático; en un híbrido de voces, se entrecruza la lengua negada de la militancia revolucionaria, la lengua inactual de la militancia estudiantil de la década del '80 y la lengua de los medios de comunicación, como lo más parecido a una lengua oficial en los Noventa. En una escena que utiliza una imagen que remite al cine clase B —a la manera de *Creature from the Black Lagoon* (1954), de Jack Arnold—, Gambarotta imagina qué ocurriría si los desaparecidos retornaran a la arena política en la década de los Noventa y da a entender que, efectivamente, la dirigencia política de la posdictadura erigía su consenso sobre la negación y el olvido de la militancia revolucionaria:

No serías peligroso.  
No asustarías a nadie.  
Se te escucharía mover  
los brazos bajo el agua  
con los ganglios inflamados:  
si volvieras a aparecer desaparecido  
serías un mono rehabilitado  
repudiado por los partidos de la tarde,  
en las solicitadas pagas de los diarios,  
acusado de nadar crawl nervioso  
con campera de piel de pescado  
en la noche pulmonar. (p. 77).

Así como podíamos considerar *Punctum* como una intervención que iba detrás de los hechos, en *Seudo* [2000]<sup>4</sup> —otro extenso poema, más fragmentario— encontramos voces que anticipan los hechos: el estallido social de 2001 y la necesidad de repensar los Setenta para reintegrar el universo de ideas de la militancia revolucionaria en la cultura política de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



democracia. Este segundo libro de Gambarotta está formado por cuatro series de poemas que dialogan entre sí y producen un efecto de unidad. Nos interesa destacar aquí la serie del relámpago, dado que, leída en el marco del libro, expresa una superposición de tiempos entre los Setenta y los 2000 que produce fuertes resonancias políticas. Cuando el presente escarba racionalmente el pasado, la búsqueda resulta infructuosa: “No viste mi escudito de V.I.U. / en algún cajón / no lo viste. No // Vladimiro Vladi- / miro nadie te vio. // Preguntale a Gonzalo. / Le preguntaría a Gonzalo / pero Gonzalo se tomó el reverendo palo” (2013, p. 18). Pero, si el sujeto abandona su pasividad, habilitará con su práctica las condiciones materiales para actualizar ese pasado como cita: “El relámpago antecede al trueno / pero no hace de esto una ley. / El relámpago crea / electricidad azul / de noche. El relámpago / trae luz del día pasado / a la noche presente / Pero tampoco hace de esto una ley” (p. 30). Esta actualización no supone la mera repetición de un manual, sino una apertura a lo nuevo que debe crearse siempre en situaciones diferentes: “El relámpago no maneja / su forma, la forma / del relámpago se crea / a partir de su incapacidad de tener forma. La forma / del relámpago / es su no forma” (p. 31), el relámpago define entonces los signos del futuro.

La búsqueda deliberada de soluciones en el pasado congela la revolución en un museo, parece decirnos *Seudo*. En las prácticas políticas del presente —y podemos pensar en la novedad e importancia que adquirió por esos años para el campo popular la conformación de la Central de los Trabajadores de la Argentina (CTA), el movimiento piquetero, los escraches de H.I.J.O.S., entre otros fenómenos— radica el rescate más efectivo de ese pasado, de esa tradición revolucionaria que oficia de anagnórisis material y luminosa en el poema. Es un relámpago al que no se le puede asignar una forma porque no se deja ver, encandila. Según Franca Maccioni el modo de figurar la historia en la escritura de Gambarotta se condensa en esta imagen paradigmática del relámpago:

que excede la del continuum lineal, progresivo y homogéneo... porque para esta poética lo que retorna del pasado no lo hace como mero objeto de colección: sólo una visión museística de la historia puede concebir el síntoma, que es siempre el retorno desviado de un deseo, como algo que apenas le concierne. (2017, p. 16).

Estas ideas se encuentran condensadas en el personaje de Elektra (montonera punk) y la serie que gira en torno a ella: “Y desoyendo los consejos del Gral. Abuelo / me teñí de verde el pelo. / Perdí a mi familia de vista / me hice anarquista setentista / clandestina montonera” (p. 44). *Seudo* aglutina fenómenos que por lo general eran analizados en su especificidad — piquetes, Carpa blanca, escraches, etc.— y no en sus relaciones: el relámpago que viene del pasado logra hilvanar esas experiencias y dotarlas de sentido, las incorpora en una narración. Este precipitado no sería otra cosa que lo que Ernesto Laclau define como la cristalización de la identidad popular: “Las relaciones equivalenciales no irían más allá de un vago sentimiento de solidaridad si no cristalizaran en una cierta identidad discursiva que ya no representa demandas democráticas *como* equivalentes sino el lazo equivalencial como tal” (Laclau, 2005, p. 122). El poema revela esta síntesis, tal como lo analizaba Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba” (2007, p. 459). La imagen dialéctica se presentaría para Benjamin como un momento de “despertar” que vislumbra una posibilidad revolucionaria. El shock que induce este tipo de imágenes al convocar el torrencial fragmentario del pasado está orientado, también, a generar un despertar, dice Benjamin: “La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura” (2007, p. 465).

En *Relapso + Angola* (2005) y en la plaqueta *Para un plan primavera* (2011) encontramos procedimientos de construcción de imágenes dialécticas semejantes. Después de la crisis, las elecciones y la asunción de un nuevo gobierno<sup>5</sup> que promueve repensar lo negado durante las décadas anteriores reincorporando la militancia revolucionaria a la historia, *Relapso* abre un gran interrogante hacia el futuro inmediato, nunca explicitado literalmente: ¿inventará el kirchnerismo un nuevo lenguaje o será la foto de Silvio Rodríguez en Angola?: “La gimnasia no es gramática / el sistema afecta la lengua / república – doctrina = trazo de piso” (2005, p. 25). El protagonista del poemario, Rodríguez, se caracteriza por el desacomodo de las percepciones como consecuencia de la fiebre. Este recurso produce el efecto de desrealizar cualquier clave de lectura referencial. Rodríguez adopta la forma de Tanguito componiendo “La Balsa” en el bar La Perla, de un electricista trabajando en una cuadrilla para una empresa del Imperio, de un sujeto que intenta cortar un melón. Esta última figuración se nos revela como un trabajo alegórico: “El machete no es para cortar pomelos / es para cortar cabezas, el verano / no es para sonreír / es para mostrar los dientes (2005, p. 90).

La imagen del pomelo y las estrategias para su corte atraviesan todo el libro y, al igual que *Punctum*, el sujeto imaginario apuesta por el disenso para el renacimiento de la política: “Lo que decía no era lo que pensaba / hasta que cortó un pomelo por la mitad / y expuso el centro de ese mundo a la luz / entonces sí, con la fruta una vez partida / lo que pensaba era lo que decía” (2005, p. 46). En el contexto de publicación de *Relapso + Angola* comienza a perfilarse claramente el primer contrincante político del gobierno kirchnerista: las patronales rurales. Este sector comienza a pujar por la baja de las retenciones a las exportaciones dentro de un esquema económico caracterizado por el mantenimiento de un tipo de cambio real y múltiple, prefigurando lo que será el conflicto de 2008 con motivo de la Resolución 125 y la emergencia del kirchnerismo como identidad política hegemónica del campo popular. Esta incipiente reorganización es vivenciada por la voz del poema con íntimas contradicciones, de allí que los versos transmitan un deseo de revancha no exento de violencia. De manera significativa esta pulsión es contenida mediante una conversación con la figura de los progenitores, la generación de los padres, en una escena dramática en la que Rodríguez se debate como un Hamlet:

Madre, creo que soy fascista y no temo serlo / pero quiero dejar de serlo o al entenderme fascista / y no sentir temor de serlo, es una pregunta; / no hablo del lugar común de los que son fascistas / y no lo saben, no hay nada más fácil que decirse / no fascista; cuando veo a un demócrata por tevé / quiero pegarle un tiro. (2005, p. 65).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La plaqueta *Para un plan primavera* (2011) pone en escena las discontinuidades violentas de los ciclos primaverales en la historia argentina. Predomina en el texto una visión bastante pesimista, según la cual la geopolítica puede distraer momentáneamente al poder financiero, pero todavía él es el dueño del botón que, con solo presionarse, puede terminar con el sueño de una sociedad más igualitaria. Uno de los poemas presenta una larga enumeración en la que se expresa lo poco que significan para este poder concentrado las estrategias de resistencia o las teorías conspirativas:

no quieren ver  
tus planes a la hora de otra primavera adjetivada, ni tienen especial  
interés en plantarte un dispositivo de rastreo satelital para seguir tus pasos  
por ramblas de balnearios atlánticos donde supo  
haber videobares, disquerías, locutorios, ni ubican  
a esos automóviles contratados por los motores de búsqueda que salen con  
cámaras... no, no, no, nada de eso, no  
simplemente quieren que te mueras. (pp. 8-9).

En este breve fragmento se puede apreciar la tendencia todavía presente en Gambarotta de configurar en el poema una voz observadora de lo contemporáneo. La alusión al auto de *Google maps* incorpora dispositivos característicos de la Tercera revolución científico-tecnológica, la cual se encuentra en proceso y se caracteriza por vincular innovaciones en el ramo de la informática, las telecomunicaciones y la biotecnología con formas organizacionales *ad hoc* con la dinámica de un sistema ampliamente interconectado (Romero Navarrete, 2003). A la vez, la memoria recupera antiguas cartografías de otros desarrollos tecnológicos que, en el pasado reciente, fueron símbolo de modernización: videobares, disquerías y locutorios; se produce así una acumulación enumerativa de objetos temporalmente heterogéneos, que dan cuenta de un nuevo ordenamiento espacial y temporal modificador de las prácticas sociales, las formas de habitar y de ser en el territorio vinculante.

Hasta aquí hemos presentado algunas de las características más representativas de la poética de Gambarotta: el análisis etnográfico del presente, la irrupción en el mismo de memorias que desarticulan la supuesta ausencia de conflictos, un trabajo con la lengua que cuestiona la univocidad del Estado. Es decir, lo que Franca Maccioni ha definido como una poética que se otorga la tarea de “recomenzar otras figuraciones de la historia en la que se expongan las temporalidades plurales y heterogéneas que han sido invisibilizadas” (2017, p. 14), pero también una predilección por la desterritorialización de los personajes siempre en escenarios exóticos o extraños. A continuación, vamos a analizar el modo en que estos rasgos representativos de la escritura del poeta se articulan con su rol de coeditor en el sitio *poesía.com*.

### ***poesía.com*: campo de prueba para poetas y dispositivo formador de lectores**

El sitio [www.poesia.com](http://www.poesia.com) (1996-2006), que hasta el número 3 se llamó *InterNauta Poesía*, fue un proyecto editorial virtual dirigido por Martín Gambarotta, Daniel García Helder —por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

entonces Secretario de redacción de *Diario de poesía*<sup>6</sup>— y Alejandro Rubio. El mismo fue profundamente innovador, si tenemos en cuenta que en la Argentina se vendieron las primeras conexiones comerciales a internet en junio de 1995, es decir un año antes de que se inaugurara la página. Así, la exploración de las posibilidades de difusión que ofrece la era digital da cuenta del interés por “aprehender el *Zeitgeist* de la época”, tal como lo detectaban García Helder y Prieto (1998) leyendo las producciones poéticas del período.

Las actualizaciones de la “redvista”, traducción más común de *webzine*, eran en un principio de carácter bimestral, luego trimestral hasta alrededor del número 16 (diciembre de 2001), cuando comenzaron a discontinuarse, con dos números en 2002 (junio y septiembre), uno en julio de 2004 y el número 21 final, en el otoño de 2006. El encargado del diseño y de la parte técnica era Emiliano Pérez Pena, quien en varios números aparece como director. En 2002 el dominio cayó debido a los altos costos para el mantenimiento de la página causados por la devaluación del peso, y se relanzó de una manera muy precaria en el n.º 19, con diseño de Ximena May. Allí se perdió todo el archivo de publicaciones, que dejó de estar disponible para la consulta:

*poesía.com* lo hicimos en un momento con Emiliano Pérez Pena que era un amigo, medio nerd, que tenía una computadora en su casa, cuando nadie tenía internet. Él trabajaba como informático y un día me mostró internet. Empecé a preguntarle cosas del estilo ¿se pueden poner libros enteros ahí? Sí, no hay límite. Bueno entonces hagámoslo. Podría haber hecho algo de dinero incluso. Él lo tomó como una especie de desafío, estaba en su trabajo informático más clásico y se sumó a la idea, él maneja el conocimiento práctico. Hicimos el dominio y listo... pero el motor fue difundir cosas que no estaban editadas y darle acceso a personas interesadas, que pueden ser pocas entre comillas, pero que si les ponés el acceso pueden ser miles. En ese momento no había posibilidad de acceder a un libro de Zelarayán, de Giannuzzi... (Tavernini, 2020, p. 561).

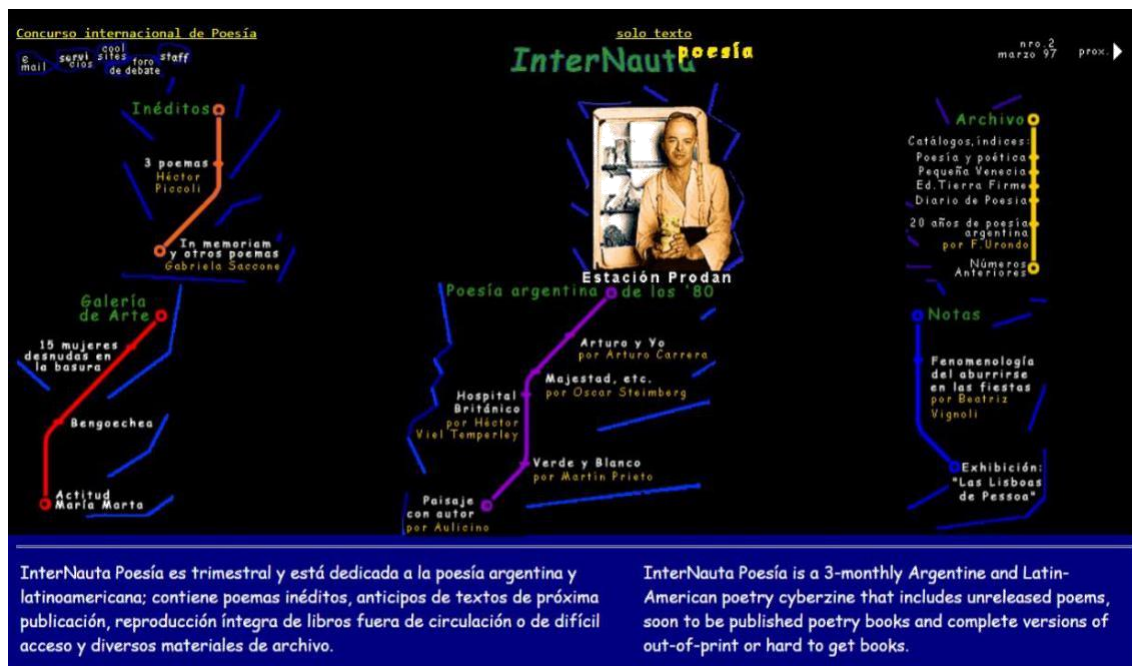
El diseño de la publicación, al menos en un comienzo, remitía a la cultura rock, desde la elección de las figuras que encabezaban las portadas (Bob Marley, Luca Prodan), hasta la publicación de letras de bandas de rock representativas del período (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Spinetta y Los socios del desierto, Actitud María Marta), pasando por la escenificación de la ruina a través de fisuras y grietas de paredones que abren la pantalla, con recorridos que remiten a las líneas de subte. El diseño alude deliberadamente tanto a las publicaciones subte o fanzines de los Ochenta, como al prólogo de Daniel Freidemberg a *Poesía en la fisura* (1995), y está puesto en función de dar cuenta de una escena urbana y joven.

### Figura 1.

Captura de pantalla del n.º 2 de *Internauta poesía*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Tavernini, 2022a, <https://bit.ly/3NNY5ux>

Una vez que el sitio pasó a denominarse *poesía.com*, el diseño utilizó como concepto un racionalismo geométrico que remitía a la familia tipográfica Bifur, creada por Cassandre en 1929. Esta estética había sido muy utilizada en Latinoamérica en los Setenta por movimientos vanguardistas relacionados con el hipismo y con la izquierda. Entre los artistas que han hecho uso de esa familia tipográfica podemos mencionar a Eduardo Antonio Vigo. En los Noventa, por el contrario, la utilización de esta tipografía sugería cierto anacronismo, dado que el mercado se inclinaba por otros estilos. Como veremos a continuación, este choque entre pasado (tipografía) y presente (internet) resultó constitutivo del proyecto editorial.<sup>7</sup>

## Figura 2.

Captura de pantalla de *poesía.com* n.º 7



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N.º 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X Emiliano Tavernini Experiencia, memoria y régimen de presentación en la poética de Martín Gambarotta y en el proyecto editorial de *poesía.com* (1996-2006), pp. 123-150.





Fuente: Tavernini, 2022b, <https://bit.ly/3OQM5Ur>

El proyecto puede ser definido a partir de la imagen concepto que utiliza Alicia Genovese para pensar la poesía producida en los Noventa: el graffiti, género que “estampa una marca de territorialidad, un proyecto que se abre con su necesidad de diferenciación y su impulso de mostrar otra producción poética, aunque no se expliciten de manera definida sus bordes o sus características estéticas” (2011, p. 144). Este desborde expresado por *poesía.com* fue parte de una migración más extensiva, con una fuerte impronta generacional, que trasladó los soportes tradicionales de la palabra poética a la transtextualidad de los sitios de internet. Algunos *webzines* especializados o dedicados a la difusión del género poético, que comenzaron a intervenir por la misma época, fueron: *Zapatos rojos*, *Los amigos de lo ajeno*, *La novia de Tyson* o *Vórtice argentina*, mientras que otros alternaban (por cuestiones económicas) el formato papel con el virtual, como fue el caso de *VOX* o de la antología *Monstruos* de Arturo Carrera, que antes de su edición en papel (2001) se encontraba disponible desde 1998 en la página web del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), dirigido entonces por el poeta español José Tono Martínez.

La novedad de este medio de difusión inauguró nuevos modos de lectura, caracterizados por: 1- la rapidez y cierta desatención, si pensamos en la representación moderna del lector, por ejemplo sentado en un sillón de terciopelo verde como en “Continuidad de los parques” [1956], de Julio Cortázar; 2- los obstáculos que plantea, en términos de las posibilidades de relectura, la direccionalidad vertical, sin numeración y la “ubicación de un poema en un *continuum* informe” (Porrúa, 2002, p. 21); 3- la visualización fragmentaria, aun en el caso de poemas de una extensión media; 4- el acceso a un texto “interminable”, abierto, a partir de la relación que establece el ítem seleccionado con otros *links* que funcionan como paratextos; 5- la inestabilidad de la idea de número, dado que una vez publicado los editores pueden borrar, corregir o agregar material nuevo.

Para contrarrestar estas dificultades, los *webzines* utilizan un abanico bastante amplio de estrategias. El sitio de *poesía.com* se destaca entre el conjunto de muestras antológicas virtuales de poesía del período porque, tal como señala Porrúa (2002), se rebela a una lectura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desatenta al subir libros completos, conocidos en ocasiones por los lectores solo fragmentariamente a través de *Diario de poesía*. De esta manera, tal como deseaba Gambarotta, *poesía.com* permitió la puesta en circulación de gran cantidad de material de muy difícil acceso o directamente inhallable, así como también propició la lectura de autores latinoamericanos contemporáneos entre sí.<sup>8</sup> Este fue el caso, por ejemplo, de la muestra de poesía chilena del número 9 (1999)<sup>9</sup> o de la difusión de poetas del interior, con la muestra de poesía de Bahía Blanca del n.º 16 (2001).<sup>10</sup>

Ahora bien, ¿cómo se presentaban las selecciones de los textos que se consideraban indispensables para la realización de una antología en progreso? A partir de la inclusión de estos en distintas secciones, de las que “Adelantos”, “Inéditos” y “Rescate” fueron las más estables.<sup>11</sup> Otras secciones eran “Notas” (presentaciones, breves reseñas de obras o autores, mini ensayos), “Archivo” (donde se publicaba el catálogo completo de editoriales de poesía o el sumario de revistas especializadas),<sup>12</sup> “Entrevistas” y “Galería de Arte”<sup>13</sup>, hasta el número 8 dirigida por Pablo Gambarotta —con posterioridad se hizo cargo María Fernanda de Broussais—. Así como el lector podía suscribirse para recibir por mail “El poema del día”, también publicado en la web, a partir del número 11 apareció en portada la sección “El cuadro del día”.

La sección “Inéditos” expresaba la política editorial del *webzine*, que se diferenciaba del mandato artesanal de “primero editar, luego escribir”, dado que los editores consideraban que la escritura necesitaba hacer un camino previo antes de la edición. Con esa intención, propusieron un espacio para que los autores pudieran conocer lo que sus textos producían en los lectores. Si bien el sitio se caracterizaba por la publicación de muy pocos trabajos críticos,<sup>14</sup> de alguna manera el “Foro”, otra de las secciones fundamentales, oficiaba de caja de resonancias de lo publicado. Los foros<sup>15</sup> imprimían una lógica de intercambio distinta de la del habitual correo de lectores del *Diario de poesía*: velocidad en la respuesta y en la recepción, utilización de seudónimos y anonimatos, polémicas agresivas, horizontalidad en la intervención, en algunos casos lo más parecido a la manifestación virtual de lo reprimido. Sin embargo, estas intervenciones expresaban un estado de lectura que resultaba muy útil para los poetas, como señalaban los editores con cierta gracia en el n.º 14: “Típica práctica de los foros, donde la producción poética es seguida inmediatamente de consumados actos críticos; así, el autor se somete al juicio de unos lectores que le expresan su aprobación o desaprobación en cuestión de horas o minutos”. El mismo número publicó un especial sobre un/a usuario/a, *lisaymona*<sup>16</sup>, que participó con muchos poemas y abrió una infinidad de polémicas, llegando al récord de 1890 temas abiertos en menos de un año, con un promedio de 24 intervenciones diarias.

En la sección “Inéditos” se publicaron poemas, que luego pasarían a integrar libros, de: Leónidas Lamborghini, Alejandro Rubio, Fabián Casas, Santiago Llach, Daniel García Helder, Verónica Viola Fisher, Martín Rodríguez, Santiago Vega, Rodolfo Fogwill, David Wapner, Daniel Samoilovich, Daniel Durand, Marina Mariasch, Jorge Aulicino, Laura Wittner y Gabriela Bejerman.<sup>17</sup> Asimismo, fueron publicados otros autores hispanoamericanos, como el peruano Oswaldo Charove, el portugués Nuno Júdice, el uruguayo Luis Pereyra y el cubano Ismael González Castañón, entre otros.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De este modo, se producía una superposición entre los nuevos y la tradición, que veremos reproducida también en “Rescates”. La revista no se proponía únicamente crear un campo de prueba para el escritor, sino también brindar la información necesaria a los lectores para insertarse como poetas o críticos en las discusiones del campo literario. En este sentido la sección “Poesía argentina de los 80” tuvo una función modeladora, que perduró del n.º 2 hasta el n.º 8 de 1999, al brindar acceso a textos fundamentales de esa década, un catálogo de las más diversas tendencias: neobarroco, objetivismo, misticismo, cierta reescritura de los Setenta a partir de una búsqueda experimental personalísima, como la de Oscar Steimberg. En el n.º 0 aparecieron *Hospital Británico* (1986) de Héctor Viel Temperley, *Arturo y yo* (1983) de Arturo Carrera, *Majestad, etc.* (1980) de Oscar Steimberg, *Verde y blanco* (1988) de Martín Prieto y *Paisaje con autor* (1988) de Jorge Aulicino.<sup>18</sup>

Ana Porrúa (2007) ha señalado que el proyecto de *poesía.com* puso en crisis la idea de inmediatez de la nueva poesía, dado que se propuso “construir un pasado propio a partir de la búsqueda de configuraciones complejas de la tradición, no meramente declarativas” (p. 199). En este sentido la sección “Rescates” puede considerarse como la más singular, porque aunque al principio se rescataban obras olvidadas de décadas previas —el 0 publica *La obsesión del espacio* (1972), de Ricardo Zelarayán; el 1 *La insurrección solitaria* (1953), del guatemalteco Carlos Martínez Rivas—, más bien se “rescataban” poemarios relativamente recientes, de la década de los ’90, algunos publicados solo dos años antes de la reedición por parte del sitio —en el n.º 3 aparecen *40 Watt* (1993), de Oscar Taborda; y *Paraguay* (1995), de Sergio Bizzio—. <sup>19</sup> Más allá de que la idea de rescate asigna un valor positivo al texto y promueve promociones y movimientos al interior del campo, el efecto de estos rescates también podría interpretarse como un acortamiento del pasado, en el sentido en que lo señala Porrúa (2007): “El pasado se ha corrido hacia el presente” (p. 202).

Consideramos que parte de estos rescates, tan cercanos a la primera edición, se asocian más bien con la fragilidad percibida en cuanto a las condiciones materiales de publicación. Dichas condiciones determinaron la escasez de tiraje de las ediciones de los Ochenta, de allí la dificultad para conseguir las obras una década después. Se trata de una situación que no dista mucho de lo que ocurre en el presente con las publicaciones de editoriales artesanales de la década de 2000. Esta situación explica la importancia para los editores de archivar los catálogos editoriales como “archivo de los libros del presente” (Porrúa, 2007, p. 203). Acordamos con Porrúa cuando piensa que esta yuxtaposición entre pasado y presente permite pensar el sistema electivo de la revista a partir de otro corte, no temporal: “Nunca ingresa al sitio un texto de autor consagrado por las instituciones, por la academia o la prensa” (p. 202). Así, lo que se valora es no estar en el canon. En efecto, veinte años después de la realización de esta selección, comprobamos que muy pocos de estos autores podrían ubicarse dentro de un canon actual: Néstor Perlogher, Joaquín Giannuzzi —ambos ya posicionados en el centro del campo por *Diario de poesía*—, Ricardo Zelarayán y Sergio Bizzio.

Ahora bien, si problematizamos esta cercanía del pasado en *poesía.com*, tenemos que tomar en cuenta algo más que las condiciones de producción y circulación de los libros: ¿Qué ocurría en los Noventa cuando se pensaba en la poesía de los Sesenta, Setenta? En *Zonas ciegas* (2010) Graciela Montaldo contribuye a comprender este panorama, cuando afirma que en el retorno de la democracia se impone, con el discurso del gobierno de Alfonsín, una idea



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

imaginaria de corte con el pasado, la cual propiciaba una aceleración en la percepción del tiempo. La dictadura era, entonces, una representación del pasado (aunque los militares hubieran gobernado unos pocos meses antes) que había sido abandonada de manera abrupta por los nuevos valores republicanos: “Todo aquello que no había terminado de pasar pero con lo que se quería acabar se daba por clausurado” (p. 138). Según Montaldo, el período de la posdictadura se vivía como una superposición de tiempos imaginarios: el tiempo de los cambios con la renovación hacia el futuro, y el tiempo de lo que la dictadura había instalado, que quería creerse que solo vivía con ella. Presente y pasado simultáneos dejaban un intersticio, una zona ciega, que pugnaba por otro régimen de audibilidad, visibilidad y decibilidad.

León Rozitchner daba cuenta de la misma estructura de sentimiento en un artículo de 2000, al plantear que la democracia se había encargado de ocultar a la sociedad civil el fundamento violento del cual provenía, cuyo terror y amenaza seguían manteniéndose en el campo político. Rozitchner se preguntaba, también, por la extraña tenacidad de esa apariencia ocultadora en la sociedad de la posdictadura: “Venimos de un proceso militar feroz y represivo, y sin embargo su origen, tan próximo, tiende a borrarse” (2015, p. 417). En 2002, una entrevista realizada por el colectivo Situaciones a un integrante de H.I.J.O.S. Capital,<sup>20</sup> no solo daba cuenta de esta percepción inducida por una política del tiempo, sino que, además, planteaba la importancia histórica del escrache para desarmarla y traer nuevamente eso borrado, lejano y olvidado al presente:

La verdad es que la mayoría de nosotros estamos podridos de que nos digan de que basta con el pasado, que por qué no piensan en el presente. Y es un discurso que usan para esquivarte. Por eso justamente una tarea como la del escrache es ponerlo ahí, y decir “la cosa es así”, no está cerrado, el tipo se cruza con vos, conmigo. (p. 45).

Más que traer al presente, pensamos que lo que subyace sería un pensar el presente a partir de los lazos que establece con un pasado más lejano que el construido por el discurso hegemónico de los Ochenta.

En este sentido, podemos conceptualizar los Noventa como una década imbuida de una experiencia del tiempo acelerado. Tal experiencia expresa el debilitamiento del sujeto público y de una experiencia social o colectiva del tiempo en beneficio del sujeto individual:

El auge del individualismo en contrapunto con el debilitamiento de los lazos colectivos, la crisis de los puntos de referencia y de las figuras paternas, la expansión de patologías narcisistas, las ilusiones de omnipotencia, los imperativos de goce en vez de los derivados del deseo. (Premat, 2014, p. 208).

Esta experiencia del tiempo se relaciona con cierta recurrencia en la poesía del período en la descripción de presentes densos, en los que aparentemente no pasa nada salvo la inminencia de un apocalipsis.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

François Hartog define esta manera de experimentar el tiempo como un régimen de historicidad presentista, emergente en los años setenta con la imposición y el establecimiento globalizado de un nuevo régimen de acumulación centrado en la valorización financiera. Un régimen de historicidad es el modo particular en que se articulan las tres categorías temporales: pasado-presente-futuro. Es la manera de construir el tiempo que tiene cada sociedad según la preponderancia de una de estas categorías por sobre las otras para organizar la experiencia. Este nuevo régimen de historicidad contribuyó a la puesta en crisis del moderno régimen de historicidad que había hegemonizado la experiencia sobre el tiempo desde la Revolución francesa:

El futuro llega a ser la categoría dominante se mira hacia él para comprender el presente y el pasado... Es el momento de la doctrina del progreso, de la teoría de la evolución, en fin, es el tiempo 'moderno', un tiempo que marcha hacia delante. El tiempo mismo es concebido como un 'actor' de la historia, y la historia es concebida como un 'proceso'. (Aravena, 2014: 229).

No casualmente por entonces la droga de moda es el éxtasis y se populariza el consumo de cocaína, que se extiende a todas las clases sociales, convirtiéndose en una sustancia ultra codificada por la poesía de los Noventa. Estos signos de la época, rastreables en la escritura del período, están indisolublemente ligados a las profundas transformaciones que se estaban produciendo en la base material. El ciclo de reproducción del capital que propicia un modelo económico centrado en la especulación financiera es muchísimo más acelerado que el constatable dentro de un modelo productivista, los gerentes de las multinacionales no pueden presentarse ante los accionistas con proyectos a largo plazo, la ganancia debe ser inmediata. Esta ecuación afecta y marca profundamente las relaciones sociales, las subjetividades y las producciones culturales que se circunscriben a distintas esferas de la vida cotidiana, desde la metodología empleada para la explotación minera o el sembrado, hasta las transformaciones que ocurren en la industria editorial, signada por un creciente proceso de concentración y extranjerización; del rol de los comunicadores sociales en los noticieros televisivos a la función del poeta y la poesía en la sociedad. El pasaje de una economía productiva a una financiera, agroexportadora y de servicios se lee en uno de los poemas de *Punctum* que desplaza las connotaciones de la "pacificación" a la actividad industrial:

Agua y arena para hacer cemento: / pacificados, los músculos de la cara: / pacificados. Las fundiciones de acero: pacificadas, los Altos Hornos Zapla: / pacificados, en paz descansan las perforadoras / con mecha especial para talar piedra, / las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal / y otras herramientas. (Gambarotta, 2011, p. 49).

Precisamente en 1995, año en el que Menem se consagra presidente por segunda vez, el índice de desocupación alcanza el nivel más alto de la década: 17, 4 % (Basualdo, 2001. p. 76).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Entonces, en *poesía.com* está, por un lado, el deseo archivístico de conservar lo que se considera efímero y corre el riesgo de perderse, ante las históricamente nulas o desacertadas políticas de conservación del patrimonio cultural en Argentina. Por otro lado, el *webzine* expresa esa aceleración del tiempo que acorta el pasado y es síntoma del contexto económico, político y social en que aparece la publicación. En este sentido, en *poesía.com* el archivo es “prácticamente un archivo del presente, y lo rescatado también tiene esa marca” (Porrúa, 2007, p. 203), solo que, según explica Porrúa, la selección está mediada por un criterio que la diferencia de “la mezcla y la desjerarquización” (2008, p. 20) promovida por otros sitios.

De hecho, en 1998, los editores visibilizaron estos criterios, cuando organizaron el Concurso Hispanoamericano de Poesía en Internet *Mundo Latino*, junto con los sitios web *Amsterdam Sur*<sup>21</sup> y *Mundo Latino*<sup>22</sup> de Amsterdam. El primer premio fue compartido por el poeta platense Carlos Martín Eguía, que participó con “Ojo de pez”, y por el poeta madrileño residente en Estados Unidos Jesús Meana, que concursó con “Bancarrota o Neese Red”. Además, hubo tres menciones: la Primera para “Unidad 3”, de María Medrano; la Segunda para “Lectura, medios y la calle”, de Carlos Monestés; y la Tercera para “Yunta”, de Santiago Llach. El jurado estuvo compuesto por Leónidas Lamborghini, Edgardo Russo, Verónica Viola Fisher y Daniel García Helder, todos los trabajos fueron publicados en el n.º 5.

En las elecciones, intervenciones y omisiones que implica toda selección, mediada por una negociación previa cuando la decisión es colectiva, percibimos una confluencia de distintos puntos de vista entre los editores, más allá de la cercanía en lo referente a gustos. En un extremo se ubica la figura de García Helder, que contribuyó a apadrinar y consagrar las distintas líneas poéticas de los Noventa. Sin embargo, el antilirismo realista o pop muy poco tienen que ver con su propia escritura poética, circunscripta al objetivismo, si bien esta sigue funcionando como repertorio del que se extraen materiales, tonos y concepciones acerca del poema, durante toda la década.<sup>23</sup> En García Helder predomina una intervención crítica de carácter objetivo, más periodística; mientras que, en el otro extremo, se encuentra Alejandro Rubio, cuya poética se relaciona con las líneas que trabajan con el realismo sucio. Aunque, como han advertido García Helder (1997) y Edgardo Dobry (2001), el pretendido gesto antilírico —“La lírica está muerta ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?” (Rubio, 2001, p. 160) — se circunscribe a los temas tratados, a las imágenes visuales y a la concepción acerca de la función de la poesía, no a la organización métrica y rítmica de los poemas.

Si bien suele ubicarse a Rubio dentro de la vertiente realista, que politiza el gesto de *18 whiskys* —efectivamente hay en sus versos una fuerte impronta referencial—, creemos junto con Julia Sarachu (2011) que “lo político”, al menos en los primeros libros de Rubio, no pasa de cierto tono declamatorio y referencial utilizado para las descripciones de escenarios.<sup>24</sup> Sin embargo, en obras posteriores, como *Novela elegíaca en cuatro tomos* (2004) o *Iron Mountain* (2018), sí aparecen problemas políticos de coyuntura, o reflexiones sobre el rol del Estado. En este sentido, se ofrecen resoluciones desde una escritura que dialoga con la tradición de la poesía política argentina, por ejemplo, *Iron Mountain* con *No negociable* (1975), de Roberto Santoro. El tono más polémico de Rubio en el período lo encontramos en la narrativa y en la crítica, cuando lee el presente procesando la tradición arltiana de las aguafuertes, por ejemplo en “Calle Borges” del n.º 1. También cuando discute con la *18*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*whiskys* o con Belleza y Felicidad, llamativamente no desde las páginas de *poesía.com*, sino desde la revista *Vox virtual*. Si pensamos que lo mismo ocurrió con la diatriba de Gambarotta “Escrache en Balvanera” (2000) contra “Gelman asesino” (2000) de Daniel Durand, la cual se publicó en *Diario de poesía*, podemos inferir que no existía consenso en la dirección y que un objetor pudo haber sido Daniel García Helder, en su rol de crítico legitimado por la profesionalización de su trayectoria.

Entre estos dos polos, Gambarotta oficiaría como una figura de consenso y equilibrio. Esto se advierte, por ejemplo, en su señalamiento de las lecturas que habían dado origen a su escritura: las novelas de Saer,<sup>25</sup> por un lado, y el haber asistido a una lectura en la que Juan Desiderio recitaba *Barrio trucho* en la segunda mitad de los Ochenta. De este juego dialéctico entre escritura y oralidad se nutrirá su poesía, a la vez que propone una síntesis tendiente a politizar la escritura a partir de la deconstrucción de lo negado por ambos escritores: los discursos de la tradición revolucionaria de los Setenta. El poeta señala en distintas ocasiones algunos límites que encontraba en las novelas de Saer:

Me parecían buenísimas, pero cuando leo *Glosa* me da la impresión de que el tipo está mirando las cosas desde un lugar que no me incluía. Era un mundo en el que yo no estaba. Y en cuanto a mi camada, había cosas muy interesantes pero otras que parecían pasteurizadas, y que tomaban elementos ya procesados. No había, por decirlo de algún modo, una visión política. (La cámara lúcida, 2011).

De alguna forma el contacto con la poesía de Desiderio oficiaba de complemento de la estética objetivista del narrador, abría una dimensión para politizar los textos a partir del trabajo con la lengua. La elaboración de los materiales que quedaba por fuera del corte biopolítico de la socialdemocracia y el neoliberalismo: “Si en este país, como dice Pynchon, el Estado vive en los músculos de la lengua, la misión de la poesía contemporánea (ejemplificada en el caso de *La zanjita*) es soltar esa lengua” (Gambarotta, 2005, p. 58). En el siguiente poema de *Seudo* aparece claramente expresada el arte poética del autor, en un contexto en el que el objetivismo comenzaba a manifestar sus limitaciones y a cristalizar como tendencia agotada:

En el asiento de adelante: los artistas; en el de atrás:  
los trabajadores. Sin ser de ninguna de las dos cosas  
iba en el de atrás haciéndose el trabajador, el  
huelguista, pensando cómo hacer plata desnudo. En su  
cabeza destellaba, repiqueteaba, estallaba lo disléxico,  
lo inconexo, lo caótico, lo yuxtapuesto a lo industrial,  
lo verdaderamente enmohecido. La Sardina, la gran  
sardina gallegacia masticaba, molestaba, manejaba.  
En el asiento de adelante: los artistas, en el de atrás  
los trabajadores y en el baúl las provisiones, las  
preguntas a un par de cuestiones. El desayuno fue



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

malo. Quería nesquik con vainillas, pero alguien trajo té con vainillas. La vainilla absorbe bien el té pero, realmente, el té con vainillas es un asco. Eso fue a la mañana. Ahora necesita información: la cashasha es un licor, la caipirinha se toma con sal? no conoce de bebidas brasileñas. A un bajista lo primero que se le cruza por la cabeza es la familia; a un electricista las herramientas, pero en lo primero que él piensa, incluso, antes de pensar, es en el pescado frito. A la mañana había pensado en remplazar el té con vainillas por una merluza entalcada en huevo y harina. O la merluza se entalca en harina y después se pasa por el huevo? una mera cuestión de método: cada uno fríe su pescado como más le gusta. (p. 84).

La alusión al pescado remite a uno de los textos canónicos del objetivismo, *El ABC de la lectura* [1934] de Ezra Pound. Allí el poeta presenta la anécdota del naturalista Louis Agassiz con un estudiante. El estudiante graduado con honores va a visitar al maestro Agassiz, quien le muestra un pez y le pide que lo describa. Ante cada intento del estudiante el maestro le reclama una nueva descripción cada vez más exacta, hasta que al cabo de tres semanas “el pescado se encontraba en un avanzado estado de descomposición, pero el estudiante ya sabía algo sobre el pez” (2000, p. 26).

Como vemos, el poeta no descarta los recursos que puede brindarle la mirada objetivista al interior de un proyecto; puede ser un método compositivo más en la construcción del poema, pero, si adscribe a la tendencia, corre el riesgo de la homogeneización y la repetición de un modelo vetusto. Decíamos que Gambarotta oficia de equilibrio en el comité editorial; en el caso de la escritura, esto se traduce en posicionarse entre el bajista que habla de lo familiar, que interpretamos como una poesía autobiográfica, emotiva; y el electricista que está con las herramientas, el poeta clásico de *Hablar de poesía* (desde 1999).

Por último, quisiéramos detenernos en una afirmación que realizó Alejandro Rubio desde las páginas de *Mancilla*, cuando recordaba y recreaba los años de *poesía.com*, en “Daniel García Helder: el suicidado por la poesía argentina” (2014). Rubio sostiene que en ese espacio García Helder podía “extender sus ideas, sin el peso de las inevitables negociaciones dentro del *Diario*”. Si, como reconoce Rubio, la lectura realizada por García Helder sobre el período es la que aún hoy se considera dominante, resulta al menos extraño que la misma se haya visto limitada en *Diario de poesía*. Si bien es probable que hayan existido negociaciones y discusiones dentro de su Consejo de redacción, sintetizados en la renuncia de Jorge Fondebrider por haber criticado el objetivismo, no podemos decir que el recorrido de lecturas de *poesía.com* sea muy diferente al promovido por *Diario de poesía*.

Unos pocos ejemplos permiten demostrar que no hubo grandes diferencias entre las líneas editoriales de las dos publicaciones. Al hallazgo y la difusión de la obra de David Wapner en los n.º 4 (octubre de 1997) y 12 de *poesía.com* (junio de 2000), le sigue el respectivo eco en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el *Diario* en los números 46 de 1998, con la publicación de “Japón” y la reseña realizada por Rubio de *Tragacomédias y sacrificciones* en *Diario de poesía* n.º 55 (octubre de 2000). Después Wapner publicará asiduamente en el medio. También podemos mencionar el caso de María Medrano y *Unidad 3*, publicado en enero de 1998 en *poesía.com* y republicado en junio del mismo año en el *Diario*. Por lo general, en la mayoría de los casos, el rescate ya fue realizado previamente por el *Diario*, tal como ocurre con el poeta peruano Luis Hernández: la publicación de *Charlie Melnik* (2001) en *poesía.com* fue precedida por la publicación de *Vox horrisona* seleccionada por García Helder en el n.º 18 del *Diario* (1991). En ocasiones, cuando en *poesía.com* se presentaba a un poeta consagrado se remitía al lector al dossier correspondiente del *Diario*, que lo había trabajado, o a los artículos publicados sobre el o la autora. Sucedió así, por ejemplo, en el caso de Virgilio Piñera en el n.º 10 (1999), o con Osvaldo Lamborghini en el n.º 15 (2001). Por otra parte, en todas las portadas del *webzine* se encontraba una imagen de la última tapa de *Diario* para acceder a su página web. En relación con los rescates, no encontramos, entonces, grandes diferencias entre las dos publicaciones. En cambio, sí hay divergencias en cuanto a qué significa rescatar; para el caso de *poesía.com* esta acción es indisociable de la puesta en escena del presente de la poesía argentina (Porrúa, 2007, p. 206). También hay que destacar que los jóvenes poetas que publican sus textos en *poesía.com* ya habían sido reconocidos y publicados en *Diario de poesía*: el número 14 de diciembre de 1989 dio a conocer a Darío Rojo, Fabián Casas, José Villa, Mario Varela, Sergio Raimondi, Ricardo Cerqueiro; en 1996 el n.º 38, a Marina Mariasch y el n.º 39, a Verónica Viola Fisher; en 1998 el n.º 48, a Martín Rodríguez y el n.º 47, a Gabriela Bejerman, etc. En este sentido, *poesía.com* puede interpretarse como un medio complementario a las lecturas que promovía el *Diario*, en línea con lo que Ana Porrúa caracteriza como “alianza duradera” (2007, p. 200), dado que los números 1 al 14 fueron compilados en un CD que se enviaba de regalo junto con la suscripción al *Diario de poesía*.

Por último, relacionamos la afirmación de Rubio acerca de la libertad de decisión que tenía García Helder en *poesía.com* con un motivo recurrente que se percibe en la crítica cada vez que se habla de “poesía de los noventa” (Yuszczuk, 2014; Moscardi, 2016; Kamenszain, 2016; Mallol, 2017). En efecto, advertimos una tendencia extendida a destacar un gesto heroico en clave de resistencia ante el avance neoliberal como un valor inherente a los textos que constituyen su corpus. Al abordarse la década desde esta clave de lectura se fuerzan, en muchas ocasiones, las interpretaciones de los textos para justificar los consensos que atraviesan el campo literario en el presente. Creemos que este tipo de lecturas son las que hoy llevan a Rubio a intentar despegarse de *Diario de poesía*, cuando en realidad fue un asiduo colaborador en la publicación, la cual estuvo abierta desde un principio a “los nuevos”, así como también a los contrincantes ideológicos —al menos en las secciones “El correo” o “Agenda”—. De hecho, los posicionamientos antagónicos del campo en el período no pasaban tanto por la discusión con *Diario de poesía* como con *Punto de vista*, dado que Beatriz Sarlo, su directora, era en ese momento una intelectual orgánica del gobierno de la Alianza. Pese a los mensajes virulentos que Alejandro Rubio solía dejar en la página web de la revista *Bazar Americano*, había un reconocimiento compartido y múltiples vínculos de intercambio que hacen imposible concebir estas discusiones como parte de una polarización tajante. Por un lado, en la portada de los dos sitios se promovía la publicidad y el acceso a la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

publicación “antagonista”. Por otro lado, críticos y poetas fungieron como mediadores entre las redes intelectuales y los espacios de producción del campo de la poesía, como fue el caso de Ana Porrúa, una de las primeras críticas, junto con Daniel García Helder y Martín Prieto, en publicar un análisis elogioso del neorrealismo noventista en *Punto de vista*, lo cual da cuenta también de los vínculos que ligaban esta publicación con *Diario de poesía*.

El proyecto *poesía.com* concluyó no casualmente en 2006, en un momento en el que emergieron los blogs como nuevo soporte virtual para la circulación de textos, con varias ventajas en relación con las páginas web tradicionales: eran gratuitos, disponían de un espacio ilimitado para el almacenamiento de textos, ofrecían distintas plantillas que no exigían recurrir a un diseñador, etc. A diferencia de lo que veíamos en los primeros *webzines* o muestrarios de poesía de fines de los Noventa, administrados colectivamente, este fenómeno provocó una atomización en los autores: cada uno podía contar con su propia página y realizar selecciones antológicas personales, publicar su propio material e intervenir críticamente desde su propio dominio. Bajo estas condiciones, los cruces y polémicas ya no se darán en los foros de debate, sino en los comentarios a las entradas de cada posteo.

Finalmente, nos interesa señalar que *poesía.com* publicó en formato digital varios libros, hoy considerados fundamentales, por lo general reeditados en papel en el transcurso del siglo XXI por varias editoriales emergentes y prestigiosas. En ese catálogo del presente se destacan cinco poemarios que resultaron fundamentales para la renovación poética que comenzó a desarrollarse con la irrupción de poetas nacidos en la década del ‘80, a partir de la década de 2000: *Hacer sapito*, de Verónica Viola Fisher; *Punctum*, de Martín Gambarotta; *Poesía civil*, de Sergio Raimondi; *Sagitario*, de Silvio Mattoni; y *Unidad 3*, de María Medrano (el único que lamentablemente todavía no fue reeditado). Estos libros abrieron otras formas de pensar una función social para la poesía, y plantearon otros vínculos entre poesía e historia, poesía y Estado que resultaron urgentes en el contexto de la crisis política, económica y social de 2001.

## Conclusiones

A modo de cierre, anotemos algunas conclusiones. En primer lugar, si omitimos las lecturas posteriores a 2001, la vertiente más politizada de la corriente realista, nucleada en torno a *poesía.com* —cuyos autores más representativos fueron reconocidos, entre otros agentes de consagración, por los concursos de *Diario de poesía*—, establece una clara distinción respecto de lo que estos poetas consideraban apoliticidad o desinterés político por parte de *18 whiskys*. Un elemento a considerar es, entre otros, la coincidencia temporal entre el año de publicación de *Punctum* (1996) y el proceso de resquebrajamiento de la teoría de los dos demonios (Feierstein, 2012), a partir de la irrupción de H.I.J.O.S. y de la multitudinaria (para las dimensiones de entonces) marcha por los veinte años del golpe que expresó un sentir opuesto a las discusiones oficiales en torno al terrorismo de Estado desplegado por la dictadura cívico-militar. Este acontecimiento social, en efecto, propició nuevas condiciones de decibilidad. En ese sentido, la autopercepción de la diferencia, como vimos en Gambarotta y en Rubio, radicaría en un grado mayor de reflexión política sobre lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



producido y los modos de intervenir, que por entonces los diferenciaba tanto de *18 whiskys*, como de Belleza y Felicidad.

Entre los poetas que ingresaron en el campo en la segunda mitad de los Noventa, la producción de Gambarotta se destaca por traer al presente las ruinas de la historia, procedimiento que rastreamos en la construcción de imágenes dialécticas. En varias entrevistas, el autor recuerda que *Punctum* fue la posibilidad que le brindó la poesía para decir lo que no podía ser dicho en el campo de la política:

En los 90, la poesía no parecía ser la herramienta más adecuada. Pero puede ser al revés: cuando todos los discursos, el discurso único de los 90s, donde no había tribuna... Es ahí donde hay muchos ejemplos donde un libro de poesía se vuelve la voz de alguien que está enojado y dice algo que no se está diciendo. (Diomedí, 2015).

Por otra parte, *poesía.com* fue uno de los proyectos que resultaron decisivos en la construcción de la tradición selectiva que hoy conceptualizamos como “poesía de los noventa”.

En la poética de Gambarotta encontramos varias características que observamos en la escritura de hijos e hijas, que circuló en el campo de los Derechos Humanos o de la política. Esta coincidencia nos lleva a reflexionar sobre la ruptura intrageneracional que encarnan las poéticas de los jóvenes afectados por el genocidio dentro de las rupturas intergeneracionales, que proponían otros jóvenes en los Noventa. Consideramos que una zona que todavía no fue explorada por la crítica es, precisamente, la que hace a esa estructura alternativa de sentimiento, que estaba activa en el campo de la poesía de fin de siglo y que Gambarotta articula, en cierto modo, con las estéticas emergentes más reconocidas, mediante una relectura crítica y política de la primera tendencia realista expresada por *18 whiskys*. Uno de los aspectos más destacados radicó, como analizamos, en haber pensado las experiencias de los Sesenta y de los Setenta en un contexto en el que eran percibidas como un pasado lejano e irrecuperable.

## Referencias bibliográficas

- Aguirre, O. (2007). Martín Gambarotta: La cocina de la historia. *Diario de poesía*, 75, 3-6.
- Amossy, R. (Dir.). (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* [Imágenes de sí mismo en el discurso]. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé.
- Aravena, P. (2014). François Hartog: la historia en un tiempo catastrófico. *Cuadernos de Historia*, 41, 227-234.
- Basualdo, E. (2001). *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina. Notas sobre el transformismo argentino durante la valorización financiera (1976-2001)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bellesi, D. (2011). *La pequeña voz del mundo*. Montevideo: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Bolte, R. (2016). *Punctum*, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la postmemoria argentina. *Meridional. Revista chilena de Estudios Latinoamericanos*, 6, 37-66.
- Bosoer, S. (2017). Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 3(4), 58-74.
- Bustos, E. (2000). La generación poética de los '90. *Hablar de poesía*, 3, 98-103.
- Diomedi, M. (2015). Entrevista con el poeta Martín Gambarotta. 'Los textos y los libros son parte de un ruido ambiental, de discusiones y de trifulcas'. Recuperado de <http://patologiacultural.blogspot.com/2015/09/entrevista-con-el-poeta-martin.html>
- Dobry, E. (2001). Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá). *Bazar Americano*, noviembre.
- Durand, D. (2000). Gelman asesino. *Text Jockey*, 1.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración social del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gambarotta, M. (2000). Escraphe en Balvanera. *Diario de poesía*, 55, 36.
- Gambarotta, M. (2004). *Relapso+Angola*. Bahía Blanca: Vox.
- Gambarotta, M. (2005). Soltar la lengua: el habla en la poesía argentina contemporánea. *Otra Parte*, 5, 56-60.
- Gambarotta, M. (2011a). *Punctum*. Buenos Aires: Vox-Mansalva.
- Gambarotta, M. (2011b). *Para un plan primavera*. Bahía Blanca: Vox.
- Gambarotta, M. (2013). *Seudo / Dubitación*. Bahía Blanca: Vox.
- García Helder, D. (1997). Ensayo de lectura de *Música mala*. En Rubio, A., *Música mala* (pp. 25-31). Bahía Blanca: Vox.
- García Helder, D., Prieto, M. (1998). Boceto n.º 2 para un... de la poesía argentina actual. *Punto de vista*, 60, 15-20.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- Kesselman, V., Mazzoni, A. y Selci, D. (Comps.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- La cámara lúcida. (16 de agosto, 2011). Ñ. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/literatura/Martin-Gambarotta-Punctum\\_0\\_Bk\\_ULuR2vmg.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Martin-Gambarotta-Punctum_0_Bk_ULuR2vmg.html)
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maccioni, F. (2017). Relámpagos en el peligro. Clausura y recomienzo en la poesía de Martín Gambarotta, *Revista Laboratorio*, 17, 1-27.
- Mairal, P. (2007). Entrevista a Daniel Durand. Recuperado de <http://elseniordeabajo.blogspot.com/2006/08/entrevista-daniel-durand.html>
- Mallol, A. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. La Plata: Edulp.
- Merbilhaá, M. (2012). El estudio de las formas materiales de la sociabilidad intelectual. Algunas cuestiones metodológicas en torno a las redes entre escritores latinoamericanos en Europa (1895-1914). *VIII Congreso Internacional de Teoría y*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Crítica Literaria Orbis Tertius*. Recuperado de <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Montaldo, G. (2010). *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moscardi, M. (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- Palma Castro, A. (2007). El Foro de poesía en la red: autopoiesis virtual ante el fenómeno 'lisaymona'. *Revista Iberoamericana*, 73(221), 843-860.
- Pita González, A., Barbeito, I., Galfione, M. C., Grisendi, E. y García, D. (2019). Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. *Revista de Historia de América*, 157, 243-270.
- Porrúa, A. (2002). Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías. *Punto de vista*, 72, 20-25.
- Porrúa, A. (2007). Las formas del presente y del pasado: *poesía.com* y *Vox virtual*. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18, 196-216.
- Porrúa, A. (2008). Poesía argentina en la red. *Punto de vista*, 90, 18-23.
- Premat, J. (2014). Contratiempos. Literatura y época. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(1), 201-217.
- Raimondi, S. (2014). El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta. *Mancilla*, 9, 34-45.
- Romero Navarrete, L. (2003). La tercera revolución tecnológica. *Desacatos*, 11, 181-184.
- Rozitchner, L. (2015). *Obras. Escritos políticos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Rubio, A. (2001). Ars poética. En A. Carrera (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (p. 160). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio, A. (2014). Daniel García Helder: el suicidado por la poesía argentina. *Mancilla*, 9, 46-51.
- Sarachu, J. (2011). Vie, vie, vie... raire. Recuperado de <http://lospoetasenoff.blogspot.com/2011/>
- Selci, D. (2007). Alejandro Rubio: hacia la justicia. *Planta*, 2.
- Situaciones 5: Genocida en el barrio, mesa de escrache popular. (2002). Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
- Tavernini, E. (2021). Entrevista a Martín Gambarotta. En E. Tavernini, *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar* (tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata.
- Tavernini, E. (2022a). Captura de pantalla de Internauta poesía n.º 2. Recuperado de <https://web.archive.org/web/19970512213703/http://www.poesia.com/>
- Tavernini, E. (2022b). Captura de pantalla de poesía.com n.º 7. Recuperado de <https://web.archive.org/web/19981212020444/http://poesia.com/>
- Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Notas

---

<sup>1</sup> En una entrevista realizada en 2007 por Osvaldo Aguirre para *Diario de poesía* todavía evitaba referirse explícitamente a su historia personal: “Yo vengo de una familia atravesada por la historia. No hace falta dar detalles, pero en un momento la política se vuelve para mí un asunto familiar” (Aguirre, 2007, p. 3). Sin dudas Aguirre considera que ese dato biográfico es muy relevante para analizar el trabajo sobre la lengua que realiza el poeta, por lo tanto, insiste con preguntas como “¿En qué sentido la política te resulta familiar?”, o bien aprovecha que Gambarotta hace alusión a una anécdota sobre Gonzalo Millán que en Canadá le enseñaba a escribir en castellano a su hija para inferir “Una situación que debió resonar en tu propia historia”. Resulta significativo que el poeta cuente esa historia sin utilizar la palabra exilio: “Sí, porque pasé una parte de mi infancia en Inglaterra. Eso fue de 1977 a 1983. Ahí hay todo un asunto con la lengua. Tal vez sea interesante pensar cuál fue, en términos de la lengua, el efecto de cierta cantidad de ciudadanos que se fueron, cierta cantidad de ciudadanos que volvieron, sean de donde sean, y también el efecto que eso pudo llegar a tener en la literatura” (Ídem.). Nos preguntamos qué incidencia habrá tenido en la construcción de su imagen de autor el régimen de memoria sobre los Setenta que existía cuando hizo su ingreso en el campo de la poesía a mediados de los Noventa. Más allá de las resistencias iniciales, es posible que esa historia sido mencionada en la entrevista en el marco del cambio en el régimen de decibilidad que produjeron las políticas de memoria impulsadas desde el Estado a partir de 2003.

<sup>2</sup> El contexto era el de un pasaje en el imaginario social y político de la “teoría de los dos demonios” del período alfonsinista a la “teoría de la reconciliación nacional” del menemismo. La versión del peronismo de derecha continuaba y complementaba la versión radical, ya que equiparaba “los terrorismos” para solicitar desde el Estado la necesidad de reconocimiento mutuo de errores y aciertos para la unidad nacional, promoviendo en el imaginario una idea de reparación de las heridas del pasado a través del mutuo perdón. Este régimen de memoria sobre el genocidio fue acompañado por las denominadas Leyes de Impunidad: la Ley 23.492 de Punto Final (1986), la Ley 23.521 de Obediencia Debida (1987) y una serie de diez decretos sancionados entre el 07 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 que indultaron a más de 1000 personas, entre ellos los miembros de las Juntas condenados en 1985, los civiles y militares que cometieron Crímenes de Lesa Humanidad durante la dictadura, pero también a algunos líderes de las organizaciones guerrilleras que todavía se encontraban presos o exiliados por el decreto 157/83 del gobierno de Alfonsín.

<sup>3</sup> En este punto radica la comunión estética que se produce entre la poética inicial de Gambarotta y la del poeta chileno Yanko González y su *Metales pesados* (1998). La afinidad entre los poetas dio lugar a que organizaran encuentros y difundieran la producción de los jóvenes de ambos países. Así, *poesía.com* en su n.º 9 de 1999 no solo publica *Metales pesados*, sino que también le encarga a González una antología de 14 poetas chilenos jóvenes.

<sup>4</sup> Utilizamos la reedición de 2013 que incluye, además, una reescritura de *Seudo, Dubitación* (2004).

<sup>5</sup> El nuevo presidente —prácticamente un desconocido entonces—, en su discurso de asunción presidencial del 25 de mayo de 2003 se reconocía como perteneciente a una “generación diezmada” y se pensaba dentro de esa tradición.

<sup>6</sup> García Helder integra el Consejo de redacción del *Diario* desde el número 1; entre 1991 y 1992 comparte la Secretaría con Jorge Fondebinder; y hasta 2002, cuando se retira del proyecto junto con Martín Prieto, se desempeña solo en el cargo.

<sup>7</sup> Después del número 9 —que se presenta con una botella de vino rotulada como “Joven poesía chilena”— el diseño se vuelve más clásico. Significativamente, la mayoría de las páginas dedicadas a la literatura que surge con posterioridad van a adoptar una disposición semejante en su diseño: *Vox virtual* (1999-2009), *Bazar americano* (2001-) y *Otra parte* (2003-).

<sup>8</sup> Leyendo estos *webzines* se percibe un cruce mucho más interesante que en la actualidad entre poetas y críticos de distintos países latinoamericanos. Nos preguntamos si podría deberse a que entonces había menos dominios, el acceso a una computadora no era tan extensivo (hoy en día contamos con dispositivos más económicos como los celulares, que pueden cumplir con la misma función); mucho menos lo era la conexión a internet, lo cual llevaba a un intercambio más fluido en los pocos espacios virtuales especializados.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<sup>9</sup> Se publicaron poemas de Yanko González, Sergio Parra, Marcelo Novoa, Mario García, Marcelo Paredes, Francisco Véjar, Malú Urriola, Jaime Hunún, Jesús Sepúlveda, Nicolás Díaz Badilla, Jorge Velásquez, Javier Bello, Alejandra del Río, Dansi Figueroa y Germán Carrasco. El último no casualmente fue ganador un año después del III Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*.

<sup>10</sup> Se publicaron poemas de Lucía Bianco, Roberta Iannamico, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Sergio Raimondi, Mario Ortiz, Carolina Pellejero, Osvaldo Costiglia, Claudio Dobal, Mauro Fernández, Eva Murari, Aldo Montecinos y Sebastián Morfes.

<sup>11</sup> Con el correr de las publicaciones ya no se atendía tanto a las secciones. Aparecían o desaparecían según el número, produciendo por momentos efectos absurdos o irónicos, aunque políticamente significativos (se estaba rescatando lo que se temía pudiera llegar a perderse en el farrago del presente). Por ejemplo, publicaron *Sagitario* de Silvio Mattoni (n.º 4 de 1997) dentro de la sección “Rescates”, cuando el texto en formato libro fue publicado recién un año después por Alción.

<sup>12</sup> En el n.º 0 se publica el índice completo de los primeros 10 años de *Diario de poesía*; el n.º 2 el catálogo de Libros de Tierra Firme, Pequeña Venecia y un índice de la revista mexicana *Poesía y política*; n.º 3: catálogo de Mate y Beatriz Viterbo; n.º 4: catálogo de Último reino; n.º 7: sumario de la revista *El jabalí* y catálogo de Argonauta; n.º 9: catálogo de Siesta y Ediciones Deldiego; n.º 10: catálogo de Vox; n.º 12: catálogo de Tsé-Tsé. Un texto extraño en la sección es una selección (los apartados “Poesía Buenos Aires” y “Perspectiva”) de *20 años de poesía argentina* (1968) de Paco Urondo.

<sup>13</sup> Se exponen obras de Lucien Freud, Francis Bacon, Roland Topor, Miguel Ángel Bengoechea, Eduardo Faradje, Julio Lavallén, Lucas Peruccini, Pablo Gambarotta, María Fernanda de Broussais, Julio Flores, Natalia Santander, Glaucio Mattoso, Ximena May, entre otros.

<sup>14</sup> Lo más parecido era la sección “Notas” en la que se presentaba a un autor, la mayoría de las veces central en el número, junto con una entrevista, una selección de poemas y audios (Manrique Fernández Moreno n.º 6 de 1998; Ricardo Zalarayán n.º 13 de 2000; Juan Desiderio n.º 14 de 2001; Juan José Saer n.º 17 de 2002; Luis Cernuda n.º 18 de 2002; Rosenmann-Taub n.º 19 de 2004). En el n.º 16 de 2001 se publican reseñas cruzadas entre poetas chilenos y argentinos, mientras que en el especial sobre poesía de Bahía Blanca (n.º 16 de 2001) aparecen ensayos de Raimondi y de Díaz. En el número 15 de 2001 comienza a superponerse con la sección “Ensayos”, como terminará llamándose en el n.º 21 de 2006.

<sup>15</sup> El foro de *poesía.com* llegó a contar hasta 2003 con aproximadamente 10000 miembros y según el contador, más de 400000 mensajes, no solo de Argentina, sino de distintos países latinoamericanos y europeos. Palma Castro da cuenta de las dimensiones del público lector del sitio cuando dice que “por tema se involucraban a lo más diez miembros y en su totalidad los textos habrán sido elaborados por un sector que no ascendía a más del veinte por ciento del total de inscritos” (2007, p. 846). Además del foro general, los directores abrían mesas de discusión sobre temas específicos, por ejemplo, el soneto en Nicanor Parra, o para que publiquen poemas los lectores, se hicieron mesas sobre haikus, décimas, traducciones, etc.

<sup>16</sup> Este personaje discursivo representa en exceso las críticas que se realizan a la poesía de entresiglos: “Se precia de no haber leído casi ningún libro y de haber aprendido mucho a través de la televisión” (Palma Castro, 2007, p. 848).

<sup>17</sup> Extrañamente, Gambarotta no publica en esta sección. Sus adelantos aparecerán en *Diario de poesía* n.º 47 (1998) y n.º 66 (2003).

<sup>18</sup> A continuación se publicaron en el n.º 3: *Reconstrucción del hecho* (1986), de Edgardo Russo, y *Violín obligado* (1984), de Joaquín Giannuzzi; en el n.º 4: *Diario en la crisis* (1986), de Daniel Freidemberg; en el n.º 6: *Alambres* (1987), de Néstor Perlongher; en el n.º 7: *Madam* (1988), de Mirta Rosenberg; y en el n.º 8, *Velocidad controlada* (1986), de Roberto Apratto. Con una nota que declaraba el objetivo “empezar a formar un juicio sobre la poesía argentina que se escribió o publicó en la década del 80” el número 2 también anunciaba la intención de incorporar los siguientes títulos: *Crucero ecuatorial* (1981), de Diana Bellesi, *Poemas* (1980), de Osvaldo Lamborghini, *Austria-Hungría* (1980), de Néstor Perlongher, *César en Dyrrachium* (1986), de Aldo Oliva y *Si no a enhestar el oro oído* (1983), de Héctor Piccoli.

<sup>19</sup> Como señalamos anteriormente, el n.º 4 rescata una obra inédita, *Sagitario* de Silvio Mattoni, el n.º 6 vuelve a los ‘70 con *Pateando un empedrado* (1970) de Manrique Fernández Moreno, el n.º 7 retorna al presente con *El*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



---

*globo de la muerte* (1993) de César Bandin Ron, el n.º 8 rescata *La zanjita* (1990) y el n.º 14 *El almacén* (1998) de Juan Desiderio, también el n.º 14 publica *Hiroshima* (1993) del uruguayo Elías Uriarte y el n.º 15 saca Charlie Melnick (1962) del peruano Luis Hernández.

<sup>20</sup> Resulta interesante señalar que entre las páginas web recomendadas por *poesía.com*, la única que se destaca por pertenecer a una organización política es la de H.I.J.O.S. La simpatía también se expresa en la selección del n.º 2 de tres letras del disco *Atrapar a la bestia* (1996) de Actitud María Marta, cuya letrista y compositora era Malena D'Alessio, una joven integrante de H.I.J.O.S. Capital de 21 años, que no casualmente expresaba una perspectiva de la realidad muy semejante a la poética de Gambarotta.

<sup>21</sup> *Amsterdam Sur* era una revista literaria bilingüe (castellano-holandés), que se editó de 1994 a 2002 en Amsterdam. Dirigida por el escritor uruguayo Jorge Menoni, con un consejo integrado por Martín Macedo, Raúl Rosetti y Leonardo Garet publicó números dedicados a temas de literatura, arte, fotografía con colaboraciones de España, Brasil, Uruguay, Argentina, Francia, Bélgica y Alemania.

<sup>22</sup> Sitio que coordinaba Joost Scharrenberg, holandés que residía en Barcelona y que investigaba los desarrollos en la red en el mundo hispanoamericano.

<sup>23</sup> De hecho, en Rubio, en Raimondi y tal vez un poco menos en Gambarotta se percibe la influencia de *El guadal: 1989-1993* (1994) de Daniel García Helder.

<sup>24</sup> García Helder en el posfacio a la primera edición de *Música mala* (1997) sugiere algo semejante: “No se representa nada parecido a un proletariado ni una patronal..., más allá de la división sugerida entre los marginados y los que ‘edifican’, casi no hay reflejos de dinámica social. Lo que se muestra es una galería de personajes que, aplastados bajo una capa anacrónica de determinismo naturalista, devienen interioridades alienadas, singularidades no deseadas... Las ‘fieras’ de Arlt al menos sabían lo triste que es ‘no saber quién matar’. Los personajes de Rubio saben menos que eso” (García Helder, 1997, p. 28).

<sup>25</sup> En *Seudo* (2013) vuelve sobre una imagen saeriana que, al igual que el comienzo de su primer poemario *Punctum*, homenajea a *El limonero real* (1974): “Hay una mancha. / Pero si mirás / fijo no hay / nada. No hay nada / pero si mirás / fijo hay una mancha. / Sos una mancha: // Un sin-cuerpo / en un mundo / de cuerpos” (p. 58).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37547>

## La atracción por lo indeseable. El joven H. G. Wells y la masificación de los futuros inquietantes

**Francisco Caamaño**

Universidad Nacional de la Plata, Argentina

[franciscocaama@gmail.com](mailto:franciscocaama@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-4113-0413

Recibido 13/11/2021 Aceptado 30/03/2022

### Resumen

El propósito de este artículo es analizar por qué el novelista británico H. G. Wells (1866-1946) puede ser considerado como el primer gran masificador contemporáneo de los *futuros inquietantes*. Para ello, en este trabajo se reconstruirá una genealogía histórica de dicho concepto dentro de la tradición anglosajona y europea, para finalmente examinar cómo aparece representada esta idea en las narraciones tempranas de Wells. A partir del estudio de diversos artefactos culturales, la finalidad de este escrito es revalorizar el uso de los instrumentos estéticos como posibles objetos de análisis para la disciplina histórica. Tratando de abrir un diálogo metodológico entre la historia, la literatura y los estudios culturales, se indagará, de manera simultánea, en la producción artística e intelectual del escritor inglés y en el contexto histórico más general del mundo occidental en el siglo XX.

**Palabras clave:** *H. G. Wells, futuros inquietantes, imaginario apocalíptico, historia contemporánea, literatura*

### The attraction to the undesirable. The young H. G. Wells and the massification of disturbing futures

### Abstract

The aim of this article is to analyze why the British novelist H. G. Wells (1866-1946) can be considered as the first great contemporary massifier of *disturbing futures*. To this end, this paper will reconstruct a historical genealogy of this concept within the Anglo-Saxon and European tradition, to finally examine how this idea is represented in Wells's



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

early narratives. Based on the study of various cultural artifacts, the purpose of this writing is to revalue the use of aesthetic instruments as possible objects of analysis for the historical discipline. In an attempt to open a methodological dialogue between history, literature and cultural studies, we will simultaneously inquire into the artistic and intellectual production of the English writer and the more general historical context of the Western world in the 20th century.

**Keywords:** *H. G. Wells, disturbing futures, apocalyptic imaginary, contemporary history, literature*

“Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes:  
¡Contemplad mis obras, poderosos, y desesperad!  
Nada queda a su lado. Alrededor de la decadencia  
de estas colosales ruinas, infinitas y desnudas  
se extienden, a lo lejos, las solitarias y llanas arenas”  
(Shelley, 1818).

### **La atracción por lo indeseable. El concepto de futuros inquietantes**

Durante la primera parte del siglo xx, Herbert George Wells (1866-1946)<sup>1</sup> fue considerado por la opinión pública como un ingenioso visionario del mundo contemporáneo (Parrinder, 1986, p. 6). Celebrado como un talentoso escritor y catalogado como un original intelectual de la era victoriana, a su imaginación le fue atribuida el cumplimiento de un sinnúmero de predicciones y profecías. Entre otras revelaciones, Wells fue responsabilizado de soñar por primera vez con los viajes en el tiempo, los encuentros interplanetarios y los holocaustos atómicos. Su fama llegaría a tal punto que dos reconocidos sociólogos de la época como Robert Burgess y Ernest Park lo presentarían como “our present major prophet” (1921, p. 496). Estos alegatos, innumerables como las páginas escritas por sus hábiles manos, exaltan y popularizan su esbelta silueta y confirman su producción literaria como una de las más llamativas y atrapantes del siglo xx<sup>2</sup>.

Aunque valiosos como medios para difundir su obra, la circulación de estos juicios ha tendido a robustecer una imagen estática y tendenciosa sobre su personalidad. Detenidos en los aspectos tal vez más sensacionalistas de sus escritos, estas representaciones ratifican el estereotipo clásico elaborado sobre el literato: Wells, el profeta moderno, el predicador del nuevo mundo. Nuestra intención aquí no es validar o desmentir el carácter de esas construcciones. Sin embargo, creemos necesario advertir sobre las salvedades de esas proyecciones que recaen en su figura. En algún punto, esas etiquetas pueden llegar a vulgarizar la esencia de su pensamiento, oscureciendo el perfil seguramente más notable y morfológicamente más genuino de su labor. Más que el descubrimiento aleatorio de algún acontecimiento futuro o el dibujo casi exacto de un instrumento innovador, el valor esencial de la obra de Wells radica en su auténtica



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

capacidad de reflexionar, mediante un recurso estético y ficcionalmente admirable, sobre la contradictoria dinámica de la realidad contemporánea. Al parecer, su preocupación no residía exclusivamente en intentar internalizar en la conciencia colectiva de su generación los diagnósticos y la radiografía de la ciencia moderna. Sus narraciones carecían, en muchos casos, de la rigurosidad científica necesaria, ya que detallaban inventos futuristas cuya verosimilitud era, incluso para la actualidad, algo poco probable, cuando no imposible. Contrariamente, su verdadero interés radicaba en señalar los posibles efectos sociales y morales de la incorporación de las máquinas en la vida humana. Más que sobre ciertos detalles técnicos, su prosa escribía con temblor sobre el misterioso y agónico devenir de la humanidad. Sin dejar de compartir la admiración de sus coetáneos por los descubrimientos y los avances de la ciencia, Wells creía necesario notificar sobre los eventuales riesgos de la reificación de la estructura social. Aspirando siempre a materializar sus quimeras, sus ficciones nos advertían sobre la potencialidad trágica de caminar enceguecidos por el resplandeciente sendero del progreso material.

En el presente artículo, intentaremos explicar por qué H. G. Wells fue el primer gran masificador contemporáneo de los *futuros inquietantes*. Como la tensión experimentada al enfrentar un peligro inminente, los futuros inquietantes son imágenes perceptivas cuya evocación provocan una angustiada sensación de vulnerabilidad. Este riesgo no es necesariamente inmediato: esa eventual desgracia puede encontrarse distante temporalmente, pero en un desconcertante estado de latencia. Ese recelo nos coloca en una posición expectante y de ambigua vigilancia frente al advenimiento de una presunta catástrofe. Maldecimos esa inseguridad, la encontramos indeseable y abominable, pero, llamativamente, disfrutamos del placer de imaginar y profetizar sobre las venideras causas de nuestro padecimiento. Algo similar pareció avizorar Jorge Luis Borges cuando catalogaba a Wells como un atractivo narrador de *milagros atroces* (Borges, 1990, p. 276). En ese sentido, los futuros inquietantes generan un goce del tipo estético, intrigante y que, infaliblemente, parece conformarse en un elemento ontológico de nuestra siniestra sensibilidad contemporánea.

La potencialidad de los futuros inquietantes posibilita cierto margen para rectificar el porvenir. Wells, quien ejerció simultáneamente la profesión de literato y pensador, de periodista y sociólogo, parecía compartir esa idea. Su literatura, atractiva y deleitable, pero también escéptica y desilusionada, buscaba advertir a sus lectores sobre los claroscuros de una etapa aparentemente generosa y perfectible. La suya era una *literatura de impacto*, de reflexión y profundamente crítica. La descripción de sus futuros inquietantes servía para simular distintas situaciones en las que la humanidad había perdido el control de sus propias acciones. Pero esos escenarios no eran completamente lapidarios, pues, para Wells, el futuro era una realidad tangible y mutable. Como detalló reiteradamente en escritos como *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* (1901) o *A Modern Utopia*, la humanidad podía utilizar las ciencias sociales para remendar un mundo cada vez más corrompido.

Nuestro coetáneo mercado cultural está inundado por estos futuros inquietantes. Este cuadro perceptivo es, en efecto, un claro fenómeno de masas. Incesantemente, los paisajes apocalípticos se han convertido en un escenario casi cotidiano de nuestro imaginario<sup>3</sup>. Cuando definimos a Wells como su primer gran difusor, creemos estar



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

encontrando en su trayectoria el germen y la genealogía de esta singular rareza. Ello no significa que nuestro novelista fuera el primero en imaginar estos retratos sombríos y desesperanzadores. Las pesadillas futuristas son una especulación muy antigua en la tradición occidental y se pueden encontrar, salvando las distancias, algunas expresiones equivalentes en otras herencias culturales como las *Admoniciones de Ipuwer* en el Egipto antiguo. No obstante, desde el éxito literario de Wells, podemos dilucidar un fenómeno sin precedente en la historia. A partir de él, los ensayos sobre los futuros inquietantes se convirtieron en una creencia aceptada masivamente y, en esencia, devinieron en imaginarios en donde la actividad humana y la interferencia de la tecnología fueron consideradas las principales responsables de los desafortunados incidentes.

Para ilustrar este itinerario en el legado anglosajón, emplearemos como orientación las bases de una perspectiva histórica retrospectiva. Metodológicamente, iniciaremos nuestra descripción analizando el periodo histórico en donde los futuros inquietantes contemporáneos contaron con un mayor despliegue: las décadas de 1940 y 1950 en los Estados Unidos. Posteriormente, nos adentraremos en el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, hito en donde, creemos, se encuentran los pilares fundamentales para la consolidación de este espíritu de época. Finalmente, tras abordar brevemente los antecedentes precontemporáneos, analizaremos en profundidad esta problemática en la obra de Wells.

### **La “Cultura Nuclear” y la masificación del imaginario apocalíptico**

El 6 de mayo de 1950, el escritor norteamericano Ray Bradbury publicó en la revista *Collier's* un acotado y descorazonado cuento titulado “Vendrán lluvias suaves”. De forma taciturna, la narración detalla la solitaria existencia de una moderna y automatizada casa en la futura ciudad de Allendale, California. Solitaria porque, en efecto, ninguno de los miembros de la familia McClellan, residentes originales del hogar, parece estar presente en el edificio. Solitaria porque, además, la construcción — nos comenta Bradbury— se alzaba inamovible en una ciudad compuesta solo de “escombros y cenizas” (Bradbury, 2008, p. 254). En ese ambiente tan particular, el relato nos describe cómo la sofisticada casa organiza meticulosamente la vida cotidiana de sus ausentes dueños durante un cuatro de agosto del año dos mil veintiséis. De forma precisa y previamente pautada, el aparato tecnológico del hogar, compuesto por máquinas antropomorfas, da indicaciones, ofrece recomendaciones y mantiene la estructura de la morada funcionando, constantemente. Solo un hecho rompió con la monotonía de la residencia de los McClellan: a las diez de la noche, a causa de una llama interna de la cocina que fue avivada por el viento, la casa “empezó a morir” (Bradbury, 2008, p. 259). Consumida por el fuego, ninguno de los artilugios ejecutados por el edificio para salvarse logró impedir su final desintegración.

Pocos indicios enumera Bradbury para explicar las posibles causas de la trágica suerte de la urbe californiana. En lugar de otorgarnos algunos indicios explícitos, opta por emplear un recurso satírico. A las nueve y cinco de la noche, casi una hora previa al comienzo de su muerte, la vivienda recita para la señora McClellan el poema *There Will Come Soft Rains*, de Sara Teasdale, su autora favorita:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



There will come soft rains and the smell of the ground,  
And swallows circling with their shimmering sound;

And frogs in the pools singing at night,  
And wild plum-trees in tremulous white;

Robins will wear their feathery fire  
Whistling their whims on a low fence-wire;

And not one will know of the war, not one  
Will care at last when it is done.

Not one would mind, neither bird nor tree  
If mankind perished utterly;

And Spring herself, when she woke at dawn,  
Would scarcely know that we were gone. (Teasdale, 1920, pp. 89-90).

El verso nos traslada a un posible escenario apocalíptico en donde, desde las ruinas de la sociedad humana, comienza a brotar y renacer el dominio de la naturaleza. Tanto en el poema de Teasdale como en el relato de Bradbury no queda ningún agente que dé cuenta de la existencia del género humano. Como en el poema, podemos suponer que las bombas, poderosa extensión de nuestra capacidad destructiva, fueron también la causa de la aniquilación de la ciudad de Allendale. Si consideramos el ambiente dentro del cual Bradbury recreó su futuro ficcional, esta suposición puede resultar totalmente admisible. A principios de la década de 1950, las fuerzas demoledoras de las bombas atómicas habían dado ya sobradas muestras de ser el arma más mortífera de la historia de la humanidad. El ataque sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, de agosto de 1945, generó un desconcertante número de muertos que ascendía a cientos de miles de personas e inmortalizó para siempre en el imaginario colectivo esa temible figura en forma de hongo. El acontecimiento catalizó inmediatamente una gran afluencia de críticas y acusaciones recíprocas, dando pie a numerosos debates morales y filosóficos sobre la responsabilidad concreta y ética del suceso. Pese a la voluntad del gobierno norteamericano de justificar la masacre como un medio para incitar a Japón a rendirse en el corto plazo y así evitar más muertes “innecesarias” (Franklin, 2010, p. 311), numerosos comentaristas aludieron a otras razones para entender los lanzamientos nucleares. Patrick Blackett, físico británico ganador del Premio Nobel en 1948, catalogó a esos proyectiles no como el último acto militar de la Segunda Guerra Mundial, sino como la primera gran operación norteamericana en su naciente guerra fría diplomática con Rusia (1948, p. 139).

Inevitablemente, el holocausto nuclear perpetrado sobre Hiroshima y Nagasaki desató una psicosis social generalizada, centralmente desarrollada en las sociedades occidentales. Este malestar fue un fenómeno singularmente notorio en los Estados Unidos. El evidente monopolio atómico detentado por el gobierno estadounidense instó



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

poca tranquilidad en su población civil. La posibilidad latente de la universalización del esotérico conocimiento y la adquisición de esa arma por parte de un potencial enemigo fue un temor completamente genuino a lo largo de esos años. Depresión, paranoia y ansiedad fueron algunas de las sensaciones más profundamente impregnadas en el juicio colectivo. Sin otra alternativa posible, las futuras generaciones fueron condenadas a vivir bajo la amenaza constante del exterminio total.

A mediados del siglo xx, la difusión de novelas, películas y cómics y todo tipo de material de entretenimiento vinculado al problema de las armas nucleares cobró una oportuna relevancia en el mercado cultural norteamericano. Incluso los comerciantes de toda una amplia variedad de mercancías como televisores, cigarrillos o bebidas utilizaron el término *atómico* para robustecer el atractivo de su repertorio de ventas. La omnipresencia de esta impronta temática permitió a varios autores hablar de la existencia de una verdadera cultura nuclear entre los años 1945 y 1950 (Boyer, 1985, p. 18). Evidentemente, los tópicos y el estilo narrativo de Bradbury se forjaron en estrecha relación con este amenazador momento histórico. Como él, numerosos escritores y entusiastas se propusieron satisfacer esa latente preocupación de su comunidad en torno a la posible suerte de la experimentación nuclear. No solo buscaron problematizar sobre esa inquietud, que tanto ellos como su sociedad buscaban desesperadamente comprender, sino que, en el proceso, ayudaron consciente o inconscientemente a alimentar esos temores, sueños e imaginarios tan típicos de esa etapa.

La histeria colectiva se vio potenciada en el año 1949 cuando la Unión Soviética logró realizar su primer ensayo nuclear exitoso<sup>4</sup>. Este develamiento abrió un nuevo episodio en la naciente Guerra Fría entre soviéticos y norteamericanos, dando lugar a un aspecto conocido generalmente como la destrucción mutua asegurada (*mutually assured destruction* o, de forma abreviada, MAD). La lógica de esta doctrina militar operaba con un funcionamiento bastante sencillo: ambas naciones —y sus respectivos bloques de aliados— amenazaron con represalias nucleares completamente devastadoras para disuadir al enemigo de atacar primero.

La MAD fue una notable fuente de inspiración para las fantasías atómicas cuya persistencia se sostiene incluso hasta la actualidad. En el ámbito cinematográfico, la circunstancia fue representada bajo diferentes contornos<sup>5</sup>. El tono distendido y familiar de la clásica *The Day the Earth Stood Still* (1951) o el perfil irónico y burlesco del reconocido film de Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), buscaban advertir sobre una situación profundamente funesta con un recurso didáctico ameno, cómico y poco repulsivo. Por su parte, *Planet of the Apes* (1968) refleja el problema con un criterio profundamente desconcertante. La película describe el aterrizaje accidentado de la expedición espacial comandada por el coronel George Taylor en un extraño planeta en donde los humanos son considerados entes inferiores y supeditados a una desarrollada sociedad de primates. Basados en la teoría de la relatividad de Albert Einstein, los viajeros estiman que su travesía de algunos meses a la velocidad de la luz en el cosmos significó, en la temporalidad terrestre, el transcurso de miles de años. Su capacidad de hablar trastorna a los sabios eruditos de la comunidad de simios, acostumbrados a vincularse con humanos mudos y sumisos. Frente a una circunstancia inédita, sus líderes utilizarán todos los medios a su alcance para garantizar el fundamento de su control: la afirmación de que, en su mundo, ellos son seres más “avanzados” en el proceso evolutivo y, por lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

tanto, ellos “evolucionaron” del hombre. Para borrar toda la evidencia, los primates emplean métodos completamente autoritarios e inquisitoriales, llegando, incluso, a eliminar mediante la lobotomización la inteligencia de uno de los humanos tripulantes de la nave.

El film destaca insistentemente en la correspondencia existente entre la jerarquización social y la sacralización dogmática, haciendo énfasis en los difusos límites que un poder político puede llegar a construir entre ciencia y religión. Su escena final sea seguramente una de las más tétricas de la historia del cine. La cámara nos proyecta al coronel George Taylor arrodillado, irradiando lamentos desgarradores y sentidos insultos mientras en el horizonte se observa la imagen de la Estatua de la Libertad, semienterrada en la arena. En ese instante, el protagonista, como algún desatento espectador, descubre que aquel exótico planeta no era más que las ruinas sobrantes de su propio mundo. Desconsolado, y ante la mirada confusa de Nova –su nueva compañera en La Tierra-, nuestro héroe comprende cómo, en su larga ausencia de miles de años, la maniática humanidad aniquiló los cimientos de su propia especie merced del uso de las bombas, su propia creación.

Estas visiones y representaciones de paisajes sombríos, desolados y lúgubres, caracterizadas por la subsunción de la preeminencia humana por parte de una deificada realidad tecnológica o un vago recuerdo de las ilimitadas fuerzas de la naturaleza, fueron algunas de las imágenes más recurrentes de la historia cultural de la segunda mitad del siglo xx. El relato de Bradbury, difundido a comienzos de los años 50 en una revista de tirada masiva, expresa la democratización de estas pesadillas estéticas en un momento en donde se da una original convergencia entre la consolidación de un mercado cultural de masas y el afianzamiento en millones de personas de un sentido poco esperanzado sobre el futuro. No obstante, estas creencias fatalistas sobre el devenir histórico no eran una percepción novedosa en el mundo occidental. Llamativamente, Bradbury recurre al poema de Teasdale, pero omite categóricamente la mención de su subtítulo: “War Time”. El verso de la poetisa norteamericana, escrito en julio de 1918, retrata una posible proyección histórica imaginada por ella al advertir las consecuencias desintegradoras de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Esta apreciación nos permite establecer un parámetro histórico ligeramente más abarcador y, por sobre todo, un pretexto sustancialmente más relevante para esclarecer la edificación de estos futuros inquietantes.

## **La Gran Guerra y la formación de una nueva sensibilidad contemporánea**

El año 1914 es una fecha significativa en muchos sentidos. La caracterización de la Primera Guerra Mundial como un acontecimiento disruptivo forma parte de los criterios elementales de cualquier especialista en historia contemporánea. Quizás un ejemplo poco elocuente y hartamente conocido sea la clásica periodización del investigador británico Eric Hobsbawm, quien en su *Historia del siglo xx* considera a la contienda bélica como el inicio del siglo xx corto, una etapa todo coherente que, según su planteo, se extiende temporalmente hasta el derrumbe de la Unión Soviética. Pero los criterios cronológicos se tornan algo superficiales para lograr elucidar la verdadera naturaleza de las transformaciones producidas por tal capital evento. La Gran Guerra marcó un quiebre en el escenario político internacional, pero también representó una incalculable



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

sumatoria de tragedias individuales y colectivas. La conmoción ocasionada por una conflagración distinguida por la masificación y el anonimato de la muerte trastocó los cimientos básicos de la sensibilidad histórica de los sujetos contemporáneos. Súbitamente, en un cúmulo de pocos años, su percepción habitual sobre lo real y su ritmo natural de existencia les fueron sustraídas drásticamente.

La tradición y la experiencia del ciudadano europeo no estaban preparadas para discernir la masacre industrial de 1914-1918. El torrente de fuerzas desatado dificultó cualquier proceso de asimilación posible por parte de sus frágiles y finitos cuerpos. Frente a una situación novedosa y traumática, las costumbres y prácticas transmitidas de forma comunitaria e inmemorial aparecían obsoletas y caducas como medios para dar sentido al acontecimiento. En un presente completamente dislocado, el pasado ya no representaba una fuente inagotable de conocimientos. En consecuencia, la capacidad sensorial e intelectual de procesar la realidad pareció desvanecerse tal como existía. Este movimiento fue particularmente notorio en la esfera cultural.

Según Walter Benjamin, el advenimiento de la guerra mundial da inicio al agotamiento de la experiencia transmisible (*Erfahrung*). La figura del narrador y “el arte de narrar” como mecanismo artesanal, colectivo y oral de transmitir e intercambiar experiencias comienza a desvanecerse en detrimento de la experiencia vivida e inmediata (*Erlebnis*) (Benjamin, 1986, pp. 189-190). Este contraste no deja de ser hoy en día revelador y sintomático de nuestro mundo actual. Desde su perspectiva, la experiencia transmisible es una experiencia auténtica, práctica y utilitaria y, como tal, es sinónimo de una verdadera sabiduría. En cambio, la experiencia vivida contiene un aspecto efímero y fragmentario. En Benjamin, esta parece representar un mero sucedáneo de la experiencia transmisible. Su agente es un actor de las multitudes, el hombre-masa que recibe los constantes shocks de las grandes urbes pero que, paradójicamente, capta sus escarmientos de manera individual. Al reducirse al ámbito personal y privado, las vivencias tienen una dimensión subjetiva que no pueden ser compartidas y, por lo tanto, elaboradas socialmente. Quizás una imagen profética de esta figura sea *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe. Hacia 1840, el escritor estadounidense sugirió la existencia de un extraño anciano dependiente de la compañía de las masas. Desesperado, el errabundo hombre persigue a las muchedumbres londinenses como si su cercanía le garantizara una bocanada de aire fresco. El desapego social le genera un malestar notorio. Es un individuo engranaje, estándar, que se “niega a estar solo”. Sin embargo, el hombre de la multitud no puede mirar detenidamente a los ojos de las personas. Está incapacitado para interactuar con el otro, por lo que jamás será posible saber “de él ni de sus actos” (Poe, 2010, p. 271).

En nuestra actualidad, se puede percibir una proliferación de una pauta de entretenimiento y goce personal e introspectivo. Algo similar intuyó Benjamin sobre la dinámica del mundo moderno. La novela, artefacto cultural por excelencia del siglo XIX, se escribe, se lee y se disfruta en soledad. Con el transcurso de las décadas, la sociedad decimonónica encontró medios más adecuados para perturbar los tiempos del narrador social. El sujeto moderno carece del momento, la conducta y la predisposición corporal para escuchar atentamente un relato de un par. Como detonante, la *short story*, el cuento, fue un paso significativo en la evolución hacia el desmembramiento de la tradición oral. Su difusión y circulación sintetizó una perfecta “estratificación de los relatos de muchas noches” (Benjamin, 1986, p. 197).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Como se supone con demasiada frecuencia, las guerras pueden llegar a resultar efectivos detonadores de las grandes transformaciones de la humanidad. Usualmente, su estallido logra cristalizar aquellos elementos que se encontraban latentes en la estructura social, pequeños brotes de cambio cuyo florecimiento solo era perceptible — dilatadamente— por un reducido número de personas. En la década de 1830, Alexis de Tocqueville ratificaba la modernización y la democratización como tendencias inevitables en el cercano devenir europeo. En *La democracia en América*, el autor comentaba:

Cuando se recorren las páginas de nuestra historia, no se encuentra, por decirlo así, ningún acontecimiento de importancia en los últimos setecientos años que no se haya orientado en provecho de la igualdad... Las cruzadas y las guerras de los ingleses diezman a los nobles y dividen sus tierras; la institución de los municipios introduce la libertad democrática en el seno de la monarquía feudal; el descubrimiento de las armas de fuego iguala al villano con el noble en el campo de batalla; la imprenta ofrece iguales recursos a la inteligencia de ambos; el correo lleva la ilustración tanto al umbral de la cabaña del pobre como a la puerta de los palacios; el protestantismo sostiene que todos los hombres son capaces por igual de encontrar el camino del cielo. (Tocqueville, 1984, pp. 27-28).

Sin embargo, jamás consideró que este movimiento se desenvolvería mediante un conflicto bélico a escala continental y global. Su voluntad era reglamentar y direccionar la eminente *revolución democrática* (Tocqueville, 1984, p.26). Su temor, a saber, eran los sobresaltos, la incontrolable reacción de las enérgicas muchedumbres, cuya manifestación más abrupta había sido la Revolución francesa de 1789. Paradójicamente, en los albores del siglo xx, los sectores populares de Europa participaron subterráneamente en el fin de la sociedad estamental. Sin embargo, su praxis no se ejecutó bajo la defensa de los principios de la igualdad social y política, sino bajo el dionisiaco sonido de las extensas marchas militares que iban en amparo de la nación.

La defunción del mundo aristocrático también se manifestó en el campo de batalla, uno de sus escenarios más míticos y legendarios. La guerra de 1914 fue *democrática* por varias razones: por su volumen de combatientes, sus medios empleados y por la participación activa de millones de civiles en un asunto reservado, hasta entonces, para los militares profesionales (Furet, 1995, p. 60). Fue democrática porque masificó los procesos y mecanismos de matanza. El exterminio en serie, de hecho, inaugurará una nueva relación con la muerte. Si en los tiempos modernos se adoptaba una postura desinteresada y de normalidad ante el evento, con el devenir del siglo xx este acontecimiento será visto como un escándalo (Vincent, 1989, p. 208). Sin lugar a dudas, la Gran Guerra fue un episodio que moldeó algunos de los rasgos más esenciales del mundo contemporáneo. Para los fines de nuestra reconstrucción histórica, cabe destacar que su estallido resquebrajó el *ethos* intelectual europeo por el cual se creía en el progresivo avance de la humanidad hacia su constante perfeccionamiento. Destruído ese



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



principio, su corpus ideológico quedó disponible para proyectar hacia su propio porvenir una amplia variedad de atmósferas desafortunadas y espeluznantes.

### **La secularización del futuro. ¿Sacralizar a Dios o fantasear con serlo?**

Como se mencionó anteriormente, las representaciones futuristas sobre la destrucción de la humanidad no son impresiones particularmente recientes. Estas proposiciones resultan registradas desde etapas muy tempranas en la tradición judeo-cristiana. El *Apocalipsis* en el Nuevo Testamento es seguramente el motivo más axiomático de esta genealogía. Su concepto es estrictamente profético y augura la llegada del reino de Dios desde el cielo. Las anticipaciones de este descenso son manifestadas a Juan de Patmos, quien toma la obligación de registrar las revelaciones sagradas: “No temas: yo soy el Primero y el Último, el Viviente. Estuve muerto, pero ahora vivo para siempre y tengo la llave de la Muerte y del Abismo. Escribe lo que has visto, lo que sucede ahora y lo que sucederá en el futuro” (*Apocalipsis*, 1: 17-19).

La llegada de la Ciudad de Dios requiere un ejercicio demoledor previo, una desintegración de los no creyentes y sus principales símbolos, como la ciudad de Babilonia. En *Apocalipsis*, Babilonia ya no encarna un poder militar conquistador como en otros pasajes de la Biblia. Más bien, personifica la civilización material y lujuriosa, la gran seductora, cuya aniquilación es necesaria para el arribo y triunfo de la nueva Jerusalén. La apertura sucesiva de los siete sellos por parte del Cordero —la representación de Cristo— libera sobre los pecadores todas las facultades exterminadoras de Dios: los cuatro jinetes del apocalipsis, terremotos, caída de los astros, truenos, relámpagos, langostas, etcétera. La aparición de Apolión, el ángel del Abismo, sintetiza casi alegóricamente la labor regenerativa<sup>6</sup>.

En la tradición anglosajona, el movimiento romántico constituye otro antecedente significativo para pensar el germen de esas trágicas atmósferas. El romanticismo, reacción decimonónica a los valores de la Ilustración, concebía a los inexorables triunfos de la modernidad como despiadados ataques contra todo aquello considerado estéticamente bello. Su itinerario apreciaba lo singular frente a lo universal, lo fantástico y lo sentimental frente a lo racional, lo original frente a lo estándar. La primacía de la individualidad y la autonomía era su criterio narrativo esencial. Esto aparecía reflejado en el enaltecimiento del héroe o genio, pasional y osado, quien eludía las dificultades y consumaba sus hazañas pese a luchar en un entorno enemigo de lo auténtico. El artista romántico poseía un desdén espontáneo por los frutos de la civilización. Por tanto, condenaba enérgicamente las aglomeraciones en las metrópolis y profesaba un amor único por la naturaleza. Era común, en su pensamiento, cierto sentimiento melancólico, una marcada nostalgia por los espacios rurales, las comunidades de antaño y los paraísos perdidos. Con esos principios, parece tangible comprender por qué el ideario romántico era tan endeble a imaginar escenarios apocalípticos. Mientras los modernistas celebraban los saltos tecnológicos, las innovaciones técnicas y la expansión de las fábricas, los románticos consideraban a estos cambios como los catalizadores de una sociedad completamente miserable y utilitaria<sup>7</sup>. Enfrentados a una Europa en plena transformación industrial, necesariamente debían encontrar en su medio cotidiano un paisaje vicioso y distópico<sup>8</sup>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Dentro del movimiento romántico anglosajón, la pareja de Percy y Mary Shelley parecía particularmente interesada en la problemática de los escenarios apocalípticos, como bien prueba el poema “Ozymandias” que funciona como epígrafe de este escrito. De ellos dos, Mary fue quien abordó con mayor profundidad este tópico. Ya en 1818, cuando publica los manuscritos de su obra cumbre, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, la novelista inglesa advertía de forma temprana sobre los potenciales peligros de la utilización indiscriminada de la ciencia y la técnica moderna. La deificación de Frankenstein, creador de un tenebroso monstruo de dimensiones colosales, manifiesta la necesidad de establecer ciertos límites éticos al libre albedrío experimental del ser humano. Motivado por el deseo fáustico de conocer las leyes de la naturaleza y gracias al empleo de los métodos galvánicos, Frankenstein logra dar vida al nuevo hombre. Pero, contrariamente a sus expectativas iniciales en torno a su experimento, su creación demuestra una tormentosa capacidad destructiva. La voluntad del “monstruo” de reproducirse lleva a Frankenstein a temer la expansión de una nueva especie a costa del derrotero humano. Como el aprendiz de brujo, su curiosidad y su falta de experiencia lo conducen a desatar un torbellino de fuerzas cuyos efectos no puede controlar.

Pese al valor consagratorio de *Frankenstein*, el verdadero ejercicio distópico llegaría algunos años más tarde, en 1826, con su ficción *El último hombre*. La trama consiste en el relato de las usanzas de Lionel Verney, el último sobreviviente de una funesta calamidad hacia finales del siglo XXI. El narrador describe sus impresiones personales sobre los últimos restos del mundo, azotado por la propagación de una plaga mortal. Al igual que en *Frankenstein*, el tono de la historia conserva un perfil gótico y un marcado escepticismo sobre el futuro devenir humano.

Aunque premonitorios, los escritos de Shelley todavía carecen de los rasgos vitales de los futuros inquietantes del siglo XX. Como gran parte de las expresiones precedentes al año 1914, su orientación no armoniza en su plenitud con la dinámica social propia de las pesadillas contemporáneas. Y es que, con el siglo XX, la percepción consternada sobre el porvenir adquiere una novedad de raíz histórica y sociológica. ¿Qué elementos definen a la visión actual sobre los futuros inquietantes? Contrariamente al pasado premoderno, en la conciencia contemporánea tiende a prevalecer una idea antropocéntrica del devenir histórico. El futuro ya no es un terreno definido exclusivamente por la actividad y designación celestial. Hoy en día, las premoniciones sobre el futuro se encuentran mayormente secularizadas y humanizadas. Las personas pueden considerar otras posibilidades extrareligiosas para imaginar lo que vendrá: las condiciones ambientales, las estructuras socio-económicas, el mero azar, etcétera. Pero, principalmente, el mundo coetáneo concibe al propio ser humano como agente y sujeto de su destino.

La relevancia de la tecnología es otro de los aspectos distintivos de la especulación contemporánea sobre los tempestuosos imaginarios futuristas. Aquello que aparecía embrionariamente alegado en las ficciones de Shelley resulta ser, hoy, un factor ordinario y corriente. Inevitablemente, nuestra organización moderna mantiene un lazo simbiótico con los artefactos tecnológicos. La dinámica funcional del sistema capitalista y la consolidación de una sociedad de consumo promueven una permanente revolución en el aparato productivo, con el objetivo de satisfacer la demanda insaciable por los nuevos y vibrantes artilugios del mercado. Este nexo, constitutivo de nuestro día a día, se revela en algunas metáforas frecuentes de nuestro campo cultural: por ejemplo, la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

certeza cada vez más notoria de la consolidación de una vida totalmente mecanizada o la idea de la próxima fusión en una sola entidad del ser humano y las máquinas. Difícilmente encontremos en la actualidad algún augurio futuro en el cual se descarte la existencia de insólitos aparatos o avanzados autómatas. Si trasladamos ese problema a la impronta de los futuros inquietantes, la tecnología siempre funciona como responsable protagonista o cómplice de las tragedias del porvenir.

Por último, un tercer elemento a destacar es la conversión de este imaginario en un atributo integral de la cultura popular contemporánea. Durante la Edad Media y la Edad Moderna, los sectores subalternos también tenían presentimientos verosímiles sobre el advenimiento del apocalipsis. Pero, en esencia, ese reflejo estaba asociado siempre a la idea de la coronación milenaria, es decir, a la noción de que la devastación divina era un paso imperioso para garantizar el retorno del paraíso perdido en la Tierra. En el siglo XX, los desastres del futuro mantienen como criterio explicativo la praxis secularizada y mecanizada. Cuando Shelley proyecta sus temores a comienzos del siglo XIX, lo hace en un momento en donde el ambiente general no subscribía en su conjunto a esa preocupante tensión. Con Wells, en cambio, encontramos un escritor consagrado, sujetado y consumido por su peculiar creación de futuros inquietantes. Su obra como totalidad recrea y advierte sobre esos escenarios posibles, atendiendo a la exigencia apremiante de implementar medidas para desviarnos de ese temible camino. Como indica Tatyana Chernysheva (1977), el novelista británico fue el primero que “opened the doors to folktale in the genre that later came to be called science fiction...” (p. 35). Mientras Julio Verne veía en la fusión de la cultura popular y la ciencia ficción una tarea vulgar e inviable, Wells logró reconciliar en su sistema artístico el milagro de los cuentos populares y fantásticos con el intrigante y esotérico elemento científico.

En los confines del *fin de siècle*, la disponibilidad mental y psicológica para absorber y disfrutar de estas ficciones se encontraba posiblemente más arraigada en la población europea. La Primera Guerra Mundial facilitó enormemente la tarea de construir un público interesado y convencido de la decadencia de la humanidad y la sociedad occidental. Sin embargo, la gestación de esa mentalidad se encuentra prematuramente documentada en el éxito literario de las primeras novelas de Wells. Para afianzar este tipo de sensibilidad histórica se necesitó de una fuerte internalización subjetiva de la creciente intromisión de la tecnología en la vida social y, por sobre todo, del resquebrajamiento parcial de las ilusiones creadas por la idea del eterno progreso en Europa.

### **El joven H. G. Wells, escritor de futuros inquietantes**

La expansión de los futuros inquietantes es un proceso sensitivo construido de modo epidérmico y dilatado. Su triunfo no implica la absorción de las energías constructivas o la muerte de toda esperanza. Más que un modelo maniqueo, su asentamiento permite la convivencia de emociones animosas y abatidas sobre el futuro. Cuando finalizó la Primera Guerra Mundial en 1918, los sueños utópicos no habían perecido de modo terminal. Contrariamente, sus principios se habían actualizado y revitalizado. La palingenesia de las quimeras sociales se manifestaba, a modo de ejemplo, en las expectativas provocadas por el estallido de la Revolución rusa a finales del año 1917. Pero, al margen de estas figuraciones, la contienda bélica mundial había



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

inevitablemente desmantelado la confianza del ciudadano europeo en un constante progreso histórico. Si bien los principios fundantes de la filosofía optimista de la Ilustración persistieron —los socialistas europeos, ilegítimos hijos de las luces, pueden ser una demostración de ello—, su sostén principal comenzaba a derrumbarse incesantemente.

Como afirma Hobsbawm, un rasgo vital que imperó durante el periodo de entreguerras fue el creciente “hundimiento de los valores e instituciones de la civilización liberal” (1995, p. 116). Estos valores implicaban:

El rechazo de la dictadura y del gobierno autoritario, el respeto del sistema constitucional con gobiernos libremente elegidos y asambleas representativas que garantizaban el imperio de la ley y un conjunto aceptado de derechos y libertades de los ciudadanos, como las libertades de expresión, de opinión y de reunión. Los valores que debían imperar en el estado y en la sociedad eran la razón, el debate público, la educación, la ciencia y el perfeccionamiento... de la condición humana. (Hobsbawm, 1995, p. 117).

En las décadas que prosiguieron a la Gran Guerra, la debilidad y el derrumbe del liberalismo político catalizaron una crisis formidable. Con su caída, el ideal de progreso perdía a su principal y más poderoso quijote. Sin embargo, en el siglo XIX existieron pocos indicadores que presagiaran tal catástrofe. De hecho, tras la derrota napoleónica en 1815, Europa disfrutó, en general, de un periodo de relativa estabilidad y paz. En el marco de una economía capitalista ascendente y con la garantía del equilibrio entre las grandes potencias continentales, los mayores sobresaltos provenían de las barricadas urbanas erigidas por las clases desposeídas, cuyo caso más emblemático fue la comuna parisina de 1871. Las extensiones territoriales del continente se colmaban poco a poco de ciudades rebosantes, zonas industriales y fábricas automáticas decoradas con máquinas de vapor. El mundo metropolitano se encontraba inundado por periódicos, telegramas, telégrafos, teléfonos, anuncios publicitarios y productos exóticos de todos los rincones del planeta. Los síntomas de la Revolución Industrial excedían el ámbito urbano. Como en *Lluvia, vapor y velocidad*, la famosa pintura de William Turner, las encantadoras comarcas rurales también fueron invadidas por los monumentales ferrocarriles, símbolo indiscutible de estos nuevos paisajes mecanizados. Gracias al imperialismo moderno, Europa occidental comenzó a forjar una hegemonía a nivel global. La dominación de otros territorios y naciones acrecentó en su ánimo el sentimiento de superioridad racial. El mundo colonial, definido como su alteridad radical, fue sometido a un proceso “civilizatorio” bajo la guía aplicada del hombre blanco, verdadero vector de la prosperidad humana (Traverso, 2009, p. 44). En dicho escenario, era sencillo comprender por qué la creencia en el progreso fue la pauta espiritual de la Europa decimonónica.

El progreso llegó a constituirse en la nueva doctrina de Europa. Pese a su desprecio por los dogmas religiosos, su creencia en la unicidad y el sentido teleológico de la historia hicieron de esa idea una versión secularizada de la religión cristiana. Su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

optimismo innato y su sacralización de la razón humana, dos de sus criterios más relevantes, fueron compartidos por la mayoría de las fuerzas políticas del continente. Pocos críticos desearon poner esto en duda y la mayoría de los reparos se orientaban a afirmar que el concepto de progreso no había sido dotado —aún— de una “justificación cognoscitiva adecuada” (Dawson, 1962, p. 55). La perfectibilidad del ser humano y de su sociedad, la armonización cultural y la venidera paz perpetua como resultado del avance social eran garantías poco cuestionadas por una cándida opinión pública. A pesar de la intensificación de las disputas coloniales, la conformación de distintos bloques de alianzas y el crecimiento de la carrera armamentística, el clima comunitario descreía mayormente de la posibilidad de una guerra de gran tamaño. En ese contexto, y como sugiere el historiador italiano Enzo Traverso, los presagios de la catástrofe no “proviene de las ciencias sociales sino de la literatura y de las artes, lugares privilegiados de la imaginación utópica” (Traverso, 2018, p. 158). En definitiva, el advenimiento de un conflicto con esas dimensiones era tan irreal que solo bajo el flexible y permisivo uso de la ficción literaria podía alguien coquetear con su virtual existencia. Durante la etapa de mayor esplendor de la *Belle Époque*, solo unos pocos aventurados como Herbert George Wells se animaron a predecir su oscuro ocaso<sup>9</sup>.

Todos los romances científicos de Wells están cargados de representaciones sobre verosímiles futuros inquietantes. Estas imágenes pueden estar más o menos presentes, pero su descripción es un *habitué* en sus relatos. En el final de *La máquina del tiempo* (1895), su primera gran obra, el viajero del tiempo utiliza su asombroso invento para trasladarse hacia los confines de los tiempos geológicos. Sin saber con qué realidad se podría encontrar, el héroe se enfrenta a un planeta apagado, sumido en las tinieblas y dominado por un inmenso Sol escarlata en proceso de extinción. El último rastro de vida orgánica lo conforma una vegetación de color verde intenso y unos pequeños y desagradables crustáceos marinos. La impresión generada en el lector es singularmente tétrica:

No puedo describir la sensación de abominable desolación que pesaba sobre el mundo. El cielo rojo al oriente, el norte entenebrecido, el salobre Mar Muerto, la playa cubierta de guijarros donde se arrastraban aquellos inmundos, lentos y excitados monstruos; el verde uniforme de aspecto venenoso de las plantas de liquen, aquel aire enrarecido que desgarraba los pulmones: todo contribuía a crear aquel aspecto aterrador. (Wells, 2016a, p. 131).

El enfriamiento del Sol fue un tópico bastante recurrente en los escritos tempranos de Wells. Para algunos críticos, el carácter inevitable de este fenómeno astrofísico lo obsesionaba profundamente (Tower Sargent, 1996, p. 3; Vernier, 1980, p. 27). En todo caso, en *The Discovery of the Future* (1902), ya parecía haber asumido positivamente el perecimiento del disco solar. En ese comentario decía: “Worlds may freeze and suns may perish, but I believe that there stirs something within us now that can never die again” (Wells, 1913, p. 56). La etapa terminal del astro fue un problema moderadamente abordado por otros escritores de ciencia ficción. Su secuencia también



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



fue ficcionalizada por el intelectual socialista ruso Aleksander Bogdánov en 1912. En *El ingeniero Menni*, el protagonista, inducido por el consumo de un veneno mortífero, sufre de visiones entópticas en las cuales refleja este trágico final desde la perspectiva de la última generación de una comunidad de marcianos socialistas. Su desconuelo también es palpable:

En ese caso, es el final de todas las cosas: la humanidad, la vida, ¡la lucha! Todo lo que había alumbrado el sol, todo cuanto había absorbido la energía de sus rayos. El fin del brillante intelecto humano, el fin de la voluntad, de la dicha y del amor... Millones de años de lucha, de avances... Millones de vidas, las terribles y las maravillosas, las insignificantes y las que habían conseguido cambiar algo... ¿Y qué importaba que fueran largas o cortas, mejores o peores, cuando ya no son nada ni tienen más heredero que el vacío e indiferente éter? (Bogdánov, 2016, p. 161).

Pero, al igual que su par inglés, en el relato impera el deseo de conservar el patrimonio de la humanidad. Incapacitados para evitar la muerte del Sol, los marcianos arrojan al espacio miles de proyectiles gigantes con una copia escrita del legado de su sociedad. Paradójicamente, la fuerza requerida para el lanzamiento provenía de la propia explosión inducida del planeta Marte.

A partir del reflejo de esta situación límite, Wells intentaba desmitificar la noción del ser humano como agente superior de la existencia universal y dominador de las fuerzas de la naturaleza. La incapacidad de controlar las amenazas naturales o los peligros exógenos ilustra la debilidad relativa de nuestro género. La apelación a esta condición imperfecta de la especie humana también fue un tema abordado en su libro *La guerra de los mundos* (1897). En ese libro, el autor recrea tempranamente una temática que posteriormente tendrá una fuerte impronta en el mercado cultural contemporáneo: las invasiones interplanetarias. Su trama relata una secuencia que hoy en día es proyectada con reiterada insistencia: la conquista de la Tierra por parte de una avanzada sociedad alienígena. Con ella, Wells edificó mordazmente una tajante y certera burla al antropocentrismo. Esa lectura se puede discernir desde sus primeras páginas. Según nos refiere, los conquistadores, autóctonos de Marte<sup>10</sup>, habían planificado meticulosamente el ataque. Mientras ellos dedicaron muchos años a estudiar y analizar nuestro mundo, la sociedad humana con “infinita complacencia” continuaba “su existencia en este globo ocupándose de sus pequeños asuntos, serenamente confiada en su superioridad sobre la materia” (Wells, 2016b, p. 9).

Desde un comienzo, el conflicto es profundamente desigual. Ninguna arma terrestre puede equipararse a los temibles trípodes marcianos, máquinas caminantes de reluciente metal y provistas de un formidable rayo de calor que desintegra todo a su paso. Ni siquiera las tropas militares británicas, con su poderosa armada naval, podían aspirar a dañar a las fuerzas invasoras. No casualmente, los episodios de la invasión son narrados desde el epicentro de la “civilización”: la cosmopolita ciudad de Londres y sus alrededores. Al describir los eventos desde la óptica de la ciudad más numerosamente



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

poblada del *fin de siècle*, Wells otorga una imagen sutilmente drástica sobre la vulnerabilidad del género humano. Seguramente, su retrato de la colosal y esplendorosa urbe londinense hundida en el colapso total sea una representación más que sugerente. Con la ciudad al borde de la devastación, la población atemorizada emprende un descontrolado éxodo. La corriente de fuga, nucleada alrededor de las estaciones ferroviarias y los muelles del río Támesis, rápidamente se convierte en un caudal de personas gobernadas por la anomia. Azotados por una terrible ola de miedo, los refinados ciudadanos londinenses devienen en una horda humana enfurecida y anárquica. Los golpes, empujones e insultos son la regla. Las muertes por aplastamiento, apuñalamiento o heridas de bala también forman parte del caos. En el medio del desorden imperante, incluso “los agentes de policía que fueron enviados a dirigir el tránsito, exhaustivos y furiosos, comenzaron a golpear las cabezas de las personas a las que debían proteger” (Wells, 2016b, pp. 123-124).

De forma espontánea, el argumento de *La guerra de los mundos* efectúa una doble operación de degradación para la civilización occidental. En el contraste Marte/Tierra, se puede reconocer una equiparación o asimilación metafórica de la sociedad europea con algunos seres considerados inferiores para sus propios estándares. Por un lado, el relator de la historia trata reiteradamente de animalizar al sujeto europeo. Esta abstracción es palpable en muchos momentos de la narración, como en la descripción de la desesperada huida de los residentes londinenses de la gran urbe. En otras ocasiones, la contienda entre terrestres y marcianos es igualada a la disputa efectuada entre seres humanos y animales. En ese plano, las acciones heroicas de los combatientes militares y civiles son completamente inútiles frente a trípodes marcianos: “Hombres contra hormigas. Las hormigas construyen sus ciudades, viven en ellas y tienen sus guerras y sus revoluciones, hasta que los hombres quieren quitarlas... y entonces desaparecen. Eso es lo que somos... Hormigas (Wells, 2016b, p. 205).

En segundo lugar, a lo largo de su novela, Wells efectúa un interesante ejercicio de *perifricación del centro* metropolitano. El centro político, desmantelado de su autonomía y despojado de sus posesiones, ve mutar radicalmente su situación y comienza a posicionarse como la nueva periferia de una fuerza extraplanetaria. La población británica, prácticamente sometida frente al poderío marciano, se encuentra forzada a elegir entre la disyuntiva de escapar o devenir esclava. Aunque la invasión finalmente no logra asentarse de forma permanente, la voluntad de los marcianos de explotar a la nación subyugada es indudable. De hecho, ellos utilizan la sangre de los humanos como fuente de alimento. Momentáneamente, la gran potencia del imperialismo moderno, que llegó a ostentar el dominio de una quinta parte de la extensión territorial global en las primeras décadas del siglo XX, se transforma en una accesible y miserable tierra de conquista.

Naturalmente, el contenido del libro reafirmó el perfil antiimperialista de Wells, una de sus facetas más celebradas por el mundo académico actual<sup>11</sup>. En su consideración, el imperialismo nacionalista había sido la principal causa del estallido de la Primera Guerra Mundial y expresaba el rostro más detestable de la política exterior europea<sup>12</sup>. La influencia de la *Modern Imperialist school*, promotora de la idea de la superioridad racial europea, debía ser descartada de todos los ámbitos formativos de la cultura (Wells, 2017, p. 388)<sup>13</sup>. Su interés por dismantelar estos valores supremacistas del ámbito identitario inglés lo condujeron a criticar y despreciar —reiteradamente— la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

obra propagandística de Rudyard Kipling, poeta al servicio del imperialismo británico (Wells, 2009, p. 653). En todo caso, *La guerra de los mundos* representó un corpus estético alternativo a esa vulgar idealización occidental. En ese llamativo intercambio de roles y etiquetas, Wells indujo al lector a efectuar un heterogéneo ejercicio de empatía en una triple dirección: hacia los marcianos, hacia los ciudadanos británicos y hacia las colectividades coloniales. Las asimilaciones de marciano/europeo y europeo/sujeto colonial posicionan a cualquier agente sensible en una posición necesariamente crítica. La praxis destructora de la comunidad alienígena encuentra sus ecos en la carrera devastadora del imperialismo moderno:

Y antes de juzgarlos con demasiada dureza, debemos recordar la destrucción cruel y total que nuestra especie ha causado, no solo entre los animales, como con el bisonte o con el dodo... sino también... entre las razas inferiores. Los habitantes de Tasmania, a pesar de su apariencia humana, fueron exterminados por completo en una guerra de extinción llevada a cabo por los inmigrantes europeos durante el lapso de unos cincuenta años. ¿Es que somos acaso los apóstoles de la misericordia para quejarnos si los marcianos guerrearán con el mismo espíritu belicoso? (Wells, 2016b, pp. 11-12)<sup>14</sup>.

En la culminación de la narración, el relator vuelve a sugerir las limitaciones del poderío humano. Las escalofriantes descripciones de la superioridad marciana banalizan todo el proceso “evolutivo” del *Homo sapiens*: “Las ciudades, las naciones, la civilización, el progreso..., todo eso ha terminado. Finalizó la partida. Estamos vencidos” (Wells, 2016b, p. 207). Fortuitamente, el curso de la batalla toma un revés inesperado. El éxito final sobre la invasión se obtiene gracias a las cualidades innatas del sistema inmunológico humano: los cuerpos foráneos de los marcianos terminan sucumbiendo al entrar en contacto con las bacterias terrestres. En todo caso, la fantásica incursión marciana en nuestro planeta no deja de funcionar como un eufemismo sobre la ciega pedantería del mundo occidental. Pese al éxtasis de la victoria, el conflicto interplanetario propone un cambio de perspectiva respecto al futuro de la sociedad. Seguramente, nos dice Wells, el hipotético acontecimiento resultó altamente beneficioso para “nosotros”. Su realización, irremediabilmente, nos ha robado aquella “serena confianza en el futuro, que es la más segura fuente de decadencia” (Wells, 2016b, p. 237).

*La guerra de los mundos* personificó la primera novela en la que Wells se enfocó específicamente en el problema de la guerra. En los años sucesivos, la temática se volverá una tendencia repetitiva en sus manuscritos, demostrando que ella significó, sin lugar a dudas, uno de sus temores más profundos. Desde su juventud hasta las etapas precoces de su vejez, sus energías siempre estuvieron abocadas a desarrollar una trayectoria pedagógica que socave las ansias combativas de la sociedad occidental. Leal a la intelectualidad racional francesa del siglo XVIII, su estrategia confiaba —no sin contradicciones— en la estimulación de la perfección humana a través de una precisa revolución educativa (West, 1993, p. 311). El joven Wells descansaba fielmente en su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

metodología para evitar el cumplimiento de sus más aterradoras profecías. Esa convicción la mantendrá durante gran parte de su vida adulta, llegando a afirmar en el año 1920 que la “historia humana se asemeja cada vez más a una carrera... entre la educación y la catástrofe” (Wells, 1925, p. 724). Solo tras varias décadas de arduo trabajo y rotundos fracasos, sus certezas sobre el futuro parecieron alienarse completamente con las facetas más desanimadas de sus tempranos pronósticos<sup>15</sup>.

Por la insistencia en el tópico, la forma fatalista de representarla y el trágico cumplimiento de su advenimiento a nivel mundial, es claro que la guerra fue el tema más interesante de sus tempranos futuros inquietantes. Años previos al desenvolvimiento de la Gran Guerra, el conflicto armado como temática volvió a ser mencionado en varias novelas, cuentos cortos, ensayos sociológicos y notas biográficas de su autoría. De todo ese amplio espectro, existieron tres trabajos en los cuales la dimensión bélica cobró una relevante primacía: el cuento “A Dream of Armageddon” (1901) y los libros *The War in the Air* (1908) y *The World Set Free* (1914).

El carácter premonitorio de estas ficciones, claros adelantos de los acontecimientos que se producirían entre 1914 y 1918, ha llevado a algunos críticos, como el escritor John Middleton Murry, a calificar a Wells como el “last prophet of bourgeois Europe” (1972, p. 327). Todas estas narraciones insinuaron la llegada de un nuevo tipo de guerra. La irracional exacerbación nacionalista, la instauración de una industria bélica y la mecanización —o deshumanización— de los campos de batalla son problemas claramente discernibles en las tramas de estas historias. Parte de estas especulaciones también habían sido apuntadas, aunque en un tono “científico”, en el tratado sociológico *Anticipations...* (1901). En ese volumen, Wells precisó que las transformaciones operadas en el campo de batalla serían completamente análogas a los cambios producidos en la substancia del edificio social. Como las instituciones civiles, la guerra sería contaminada por la mecanización y la burocratización del clima histórico, y su esencia se estaba sumergiendo en “the field of the exact sciences” (Wells, 1902, p. 204). Progresivamente, los soldados y los caballos serían reemplazados por las máquinas, los organismos internacionales garantizarían los derechos de la población civil, y el sacrificio heroico y voluntarioso por la patria sería el factor menos importante para garantizar la victoria. El movimiento general buscaba convertir al soldado en un experto tecnócrata y en un hombre educado e instruido. La guerra del futuro sería ganada por las naciones con mayor número de ingenieros, agricultores, doctores o intelectuales, es decir, por los países con mejores condiciones educativas para acabar con el irresponsable tejido “adiposo” del “músculo social” (Wells, 1902, p. 212).

Existen varias razones para descreer de la capacidad visionaria de Wells en su rol de analista social. Con el despliegue de las dos guerras mundiales, la mecanización de los artefactos bélicos no acabó con los ejércitos masivos, la incorporación de expertos no disminuyó el valor de los soldados comunes y las leyes internacionales no fueron ningún impedimento para utilizar a los civiles como objetivos militares. Llamativamente, fueron sus ficciones literarias, más que sus rigurosos estudios sociales, los documentos en los cuales Wells “predijo” con mayor exactitud la verdadera dinámica de la guerra contemporánea. Fue en el permisivo espacio de la producción estética, liberado de las formalidades y la rigurosidad de la tarea erudita, en donde más acabadamente logró expresar sus atributos analíticos para intuir la posible dirección del mundo moderno.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

En esas ficciones, el literato parece comprender el carácter omnipresente y totalizador de las coetáneas conflagraciones. Con su desarrollo, ninguna persona, institución o ámbito de la sociedad puede escapar de sus efectos y consecuencias. En *A Dream of Armageddon*<sup>16</sup>, Wells describe el sueño de un anciano esquelético quien, durante muchos años, sufre con las visiones del futuro advenimiento de una brutal guerra internacional. En la pesadilla, el anciano personifica a un divinizado y reputado líder de los pueblos del Norte, quien abandona todas sus ocupaciones y ambiciones para vivir en la Isla de Capri (Italia) junto a su amada. Lamentablemente, Evesham, su sucesor en el poder, termina desatando la tremebunda confrontación bélica. Frente a esta situación, el soñador tiene la potestad de regresar a su tierra e impedir la batalla. No obstante, esa acción significaría separarse indefinidamente de su mujer, quien no podía ir al Norte. En su decisión descansa la suerte de toda la humanidad: ¿qué hacer? Definitivamente, la disyuntiva entre la satisfacción del placer individual y el cumplimiento del deber moral constituye un soliloquio personal que Wells hizo extensivo a toda su comunidad de lectores. El relato propone un ejercicio introspectivo en donde cada uno debe entender su relevancia en el desenvolvimiento del futuro. En el caso del anciano, este decide finalmente rechazar la responsabilidad de su posición política. Su elección, no compartida por su pareja, termina siendo completamente desacertada. No existe forma de evadir a la guerra: como Mefistófeles, todo lo corrompe y todo lo condena a decaer en las penumbras. En poco tiempo, el horror de la guerra llega a Capri, lugar de las delicias y la parsimonia. Incluso en aquel paraíso, las personas, antes amables y pacíficas, se vuelven ahora belicosas y violentas. En un último intento de escapar hacia Salerno, la pareja fugitiva muere por daños colaterales ocasionados por una sangrienta batalla.

La incorporación de la tecnología y los novedosos medios de transporte a la táctica militar es otro de los aspectos sugerentes del cuento. Como en *Anticipations...*, la ciencia se pone al servicio de los ejércitos para crear un casi automatizado infierno de dolor y muerte: “Había máquinas de todas clases, cada día más malignamente perfeccionadas; artefactos infernales, idiotas, satánicos, que nunca habían sido probados; cañones enormes, explosivos terribles, maquinarias complicadas” (Wells, 1938, p. 129). De todos los ingeniosos aparatos mencionados, la prosa de Wells destaca particularmente la aplicación de los aviones (*flying war machines*) como el arma preferente para desarticular al bando enemigo. Desde su pequeño paraíso, el protagonista, impactado, veía pasar a los potentes aeroplanos de guerra. La utilización del transporte aéreo como eje de las guerras venideras fue el tema transcendental de la novela *The War in the Air*. En ella, el pensador británico propone imaginar el asedio de una fabulosa flota de aviones y zepelines alemanes sobre la ciudad de Nueva York. La maniobra germana de arrasar con los barrios medulares de la gran metrópolis explicita una práctica que será usualmente aplicada posteriormente en la Guerra Civil española y, por sobre todo, en la Segunda Guerra Mundial: el desmantelamiento del adversario mediante el bombardeo aéreo de las localizaciones civiles estratégicas, con el fin de inhabilitar económicamente al enemigo. Al abolir el frente de batalla, la guerra aérea, tridimensional, nos quita la posibilidad de distinguir entre el civil y el combatiente.

En la antesala de la Gran Guerra, Wells imaginó un último gran escenario militar en *The World Set Free*<sup>17</sup>. Como en “*A Dream of Armageddon*” y *The War in the Air*, el reflejo de la devastación del mundo civil como estrategia bélica también se encuentra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



presente. Sin embargo, en esta ocasión, el grado de destrucción es hiperbólico. En este imaginario futuro, la comunidad científica internacional logró universalizar el aprovechamiento de la energía atómica a comienzos de la década de 1950. Paralelamente, las diferencias entre las naciones se agravan y sus gobiernos derrochan grandes cantidades de dinero en el abastecimiento armamentístico. Como complemento, las presiones y artimañas del capitalismo industrial forman también parte de la partida, gestionando las circunstancias a favor de su propio beneficio. Tras una escalada de las tensiones, la guerra finalmente comienza —de forma profética— con la invasión alemana del territorio francés a través de Bélgica.

Las peculiaridades de la contienda llevan a sus participantes a emplear todos sus recursos disponibles para asegurar su victoria. En ese marco, la obra introduce un artefacto bautizado como la “bomba atómica”, una genuina arma nuclear que transforma la materia en energía explosiva a partir de una reacción en cadena. Arrojadadas desde aviones por los distintos contendientes, el dispositivo destruye ciudades enteras sumergiendo a la humanidad en una “monstrous phase of destruction” (Wells, 1914, p. 152). Tras las detonaciones, pocos rastros quedan de la especie humana: sobre las ruinas de la civilización, recorren los caminos hordas de desesperados sobrevivientes, algunos de ellos deformados por la actividad radioactiva. No obstante, las paradojas del pensamiento de Wells le impiden sentenciar completamente nuestro destino. De las cenizas del viejo mundo, como en una ceremonia de resurrección, renace y se eleva una flamante y esclarecida sociedad<sup>18</sup>. Para esta nueva fase, Wells reúne a las fuerzas globales en un organismo supranacional que tendrá una gran presencia en sus escritos políticos posteriores: la República Mundial, “supreme and indivisible” (1914, p. 170), en la cual la ciencia será “the new king of the world” (p. 178).

### **Palabras finales. La dominación del futuro o la agónica estabilidad de la posmodernidad**

En cierto punto, Wells siempre decidió caminar a contrapelo de la historia. Cuando su generación, ahogada lujuriosamente por el néctar del progreso, deseaba venerar los logros de la civilización, él optó por guardar distancia y encender las alarmas de una poderosa locomotora que, veía, estaba a punto de caer inevitablemente en el abismo. En cambio, cuando la Gran Guerra logró hacer añicos las ilusiones en los eternos avances y hundió a toda la estirpe europea en la más profunda apatía, el soñador británico asumió la responsabilidad de edificar las bases de una nueva sociedad que nunca excedería los márgenes de su pensamiento. Como el gigante Atlas, optó por sostener sobre sus hombros un vasto y gigantesco mundo, cuya pesada carga terminó por destruir su plena confianza en la potencialidad del ser humano.

Los años de entreguerras fueron los años del Wells maduro, del intelectual que incursionó en la elaboración de programas de cambio, pensamientos sistemáticos y estudios históricos. Su nuevo rostro le abrió un mar de oportunidades en múltiples circuitos políticos y culturales; pero también, por otro lado, su perfil optimista lo distanció hondamente de su clásico estilo narrativo, de su esencia literaria que tan famoso lo hizo alrededor del planeta (Priest, 1980, p. 17). Su incursión en el campo de la pedagogía y la sociología lo alejó de aquella fascinante y a la vez siniestra imaginación que nos regaló algunas de las más hermosas pesadillas contemporáneas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Tras toda una vida de fatigosa y frustrada lucha por consolidar una humanidad articulada y pacífica, no es casualidad que su defunción haya llegado apenas un año después de finalizar la Segunda Guerra Mundial. Carcomido por la vejez y la desilusión, vivió lo suficiente para ver cómo sus más tenebrosos augurios eran grotescamente representados por la realidad histórica. Con su propia muerte se cierra un ciclo histórico, el de la Era de las Catástrofes, del cual su propia biografía es, seguramente, una de las fuentes de estudio más valorables que puedan existir.

Con la intención de abrir un diálogo entre la historia, la literatura y los estudios culturales, este escrito aspiró a revalorizar el uso de los instrumentos estéticos como posibles objetos de análisis para la disciplina histórica. En ese sentido, la indagación en la vida temprana de Wells no fue un fin en sí mismo. Como superficialmente reconstruimos, él encarnó el primer gran masificador de los futuros inquietantes y los paisajes apocalípticos del mundo occidental actual. Hoy en día, aquellas embrionarias expresiones de finales del siglo XIX constituyen la regla de nuestro peculiar universo cultural. Con el triunfo del relato liberal y la muerte de las alternativas al sistema económico capitalista, el futuro parece estar cargado de una pesada y lúgubre herencia diacrónica. Desde la década de los noventa, las alusiones al fin de la historia parecen consolidar su credibilidad mientras que las ansias de cambios se deterioran aún más con cada nuevo intento fallido. El discurso de la posmodernidad asegura el desenlace de las perturbaciones radicales y violentas. Las transformaciones, si las hubiera, se darán de manera paulatina y siempre dentro de los parámetros del propio sistema. Dentro de esta agónica estabilidad liberal se descrea del éxito de cualquier esporádica alternativa al capitalismo. La mirada del sujeto crítico pierde vigor y vitalidad y se vuelve trágicamente melancólica; en su consideración, la historia se convierte en un frondoso cementerio de utopías. En las condiciones imperantes, la avalancha de futuros inquietantes de nuestro actual mercado cultural acompaña la creencia de la imposibilidad de cualquier ruptura estructural. Parafraseando a la sintomática idea de Fredric Jameson, hoy en día es más sencillo para nuestra sociedad imaginar el fin del mundo antes que el fin del capitalismo (2003, p. 76)<sup>19</sup>.

En su sexta tesis sobre el concepto de historia, Benjamin calificaba al “don de atizar para el pasado la chispa de la esperanza” como uno de los mayores atributos del verdadero historiador. Esta labor, nos dice, debía efectuarse con el convencimiento de que si las clases dominantes “triunfan, ni siquiera los muertos estarán seguros”. Si Benjamin se mostraba preocupado por mantener el pasado a salvo, podemos añadir que tampoco el futuro se encuentra completamente resguardado. Los integrantes de nuestra generación transitamos nuestras trayectorias individuales con el convencimiento de que el porvenir nos es un espacio completamente ajeno, adueñado sin ningún tipo de resistencia por una estructura social centenaria y poderosa. También en ese terreno, podríamos decir, el enemigo “no ha cesado de triunfar” (Benjamin, en Löwy, p. 75). Pero los fundamentos teleológicos no siempre han tendido a prevalecer. La colonización del futuro por parte del control liberal no necesariamente debe ser un hecho consumado. En ese sentido, el rescate de la ordinaria vida de un escritor como Wells nos puede servir para ilustrar los límites de esos absolutismos históricos que, como en 1914, tendieron indefinidamente a desaparecer; y para no olvidar que, incluso en el pasado, el futuro fue un ensueño en permanente construcción y, por sobre todas las cosas, un ávido terreno de disputa.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Blackett, P. M. (1948). *Fear, War, and the Bomb: The Military and Political Consequences of Atomic Energy*. New York: Whittlesey House.
- Bogdánov, A. (2016). *El ingeniero Menni*. Nevsky.
- Borges, J. L. (1990). *Obras completas* (Vol. I). Buenos Aires: Emecé.
- Boyer, P. (1985). *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon.
- Bradbury, R. (2008). *Crónicas marcianas*. Buenos Aires: Minotauro.
- Burgess, R. y Park, E. (1921). *Introduction to the Science of Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chernysheva, T. (1977). The Folktale, Wells, and Modern Science Fiction. En S. Darko y R. M. Philmus, *H. G. Wells and Modern Science Fiction* (pp. 35-47). London: Associated University Presses.
- Dawson, C. (1962). *Dinámica de la historia*. Buenos Aires: Emecé.
- Franklin, H. B. (2010). *War Stars. Guerra, ciencia ficción y hegemonía imperial*. Buenos Aires: Final Abierto.
- Furet, F. (1995). *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo xx*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawn, E. (1995). *Historia del siglo xx (1914-1991)*. Barcelona: Crítica.
- Jameson, F. (1994). *The Seed of Times*. New York: Columbia University Press.
- Jameson, F. (May-June, 2003). Future City. *New Left Review*, (21), 65-79.
- Löwy, M. (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Middleton Murry, J. (1972). H. G. Wells. En P. Parrinder (Ed.), *H. G. Wells: The Critical Heritage* (pp. 324-329). London: Routledge & Kegan Paul.
- Parrinder, P. (1986). Wells and the Literature of Prophecy. *The Wellsian*, (9), 6-11.
- Poe, E. A. (2010). *Cuentos*. Madrid: Planeta DeAgostini.
- Priest, C. (1980). Wells's Novels: Imagination or Thought? *The Wellsian*, (3), 14-24.
- Teasdale, S. (1920). *Flame and Shadow*. New York: The Macmillan Company.
- Tocqueville, A. de (1984). *La Democracia en América* (Vol. I). Madrid: Sarpe.
- Tower Sargent, L. (1996). The Time Machine in the Development of Wells's Social and Political Thought. *The Wellsian*, (19), 3-11.
- Traverso, E. (2009). *A sangre y fuego: de la guerra civil europea, 1914-1945*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vernier, J. P. (1980). H.G. Wells, Writer or Thinker? From Science Fiction to Social Prophecy. *The Wellsian*, (3), 24-35.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Vincent, G. (1989). Guerras dichas, guerras silenciadas y el enigma de la identidad. En P. Ariès y G. Duby, *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días* (pp. 201-247). Buenos Aires: Taurus.
- Wells, H. G. (1902). *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought*. London: Chapman & Hall.
- Wells, H. G. (1913). *The Discovery of the Future*. New York: B. W. Huebsch.
- Wells, H. G. (1914). *The World Set Free: A Story of Mankind*. New York: Dutton.
- Wells, H. G. (1925). *Esquema de la historia: historia sencilla de la vida y de la humanidad* (Vol. I y II). Madrid: Atenea.
- Wells, H. G. (1938). Un sueño de Armageddon. En Autor, *El país de los ciegos y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- Wells, H. G. (1973). *Rusia en tinieblas*. Buenos Aires: Crisis.
- Wells, H. G. (2009). *Experimento en autobiografía*. Madrid: Berenice.
- Wells, H. G. (2016a). *La máquina del tiempo*. Buenos Aires: Bruguera.
- Wells, H. G. (2016b). *La guerra de los mundos*. Buenos Aires: Bruguera.
- Wells, H. G. (2017). *The First Men in the Moon and A Modern Utopia*. Ware: Wordsworth Editions.
- West, A. (1993). *H. G. Wells: aspectos de una vida*. Barcelona: Circe.

## Notas

<sup>1</sup> Aunque la bibliografía respecto a la vida y obra de Wells es muy extensa y diversa, se recomienda particularmente recurrir a Darko, S y Philmus, R. M. (1977). *H. G. Wells and Modern Science Fiction*. London: Associated University Presses; West, A. (1993). *H. G. Wells: aspectos de una vida*. Barcelona: Circe; y Playsted Wood, J. (1969). *I Told You So! A Life of H. G. Wells*. New York: Pantheon.

<sup>2</sup> Para un análisis detallado sobre el éxito, el impacto cultural y la recepción de los escritos de Wells, se sugiere la lectura de Parrinder, P y Partington, J. S. (2005). *The Reception of H.G. Wells in Europe*. London: Thoemmes Continuum.

<sup>3</sup> El hecho de que en los últimos años se haya clasificado a ciertos libros y películas como “apocalípticos” o “posapocalípticos” demuestra la proliferación de un género que no solo tiene un alto grado de circulación, sino que además ya cuenta con una denominación propia.

<sup>4</sup> Según la hipótesis de Howard Bruce Franklin, contrariamente a lo esperado, el triunfo soviético en el campo nuclear generó una decaída en la ansiedad de los norteamericanos en torno a la guerra nuclear. Por lo menos, esto se observa en las expresiones culturales de dicho país entre los años 1949 y 1957. En su consideración, las posibles razones de esta aparente contradicción se encuentran en el monumental arsenal propagandístico desplegado por el Gobierno para tranquilizar a su población, la banalización en los productos culturales de la época sobre los terroríficos efectos de las bombas nucleares y el conocimiento —validado científicamente— de la notable superioridad bélica de la bomba atómica y la bomba de hidrógeno norteamericana por sobre su par soviética (Franklin, 2010, pp. 363-365).

<sup>5</sup> Aunque su eje narrativo no se centra en el uso bélico de la energía atómica, las películas *The War of the Worlds* (1953) y *The Time Machine* (1960), producidas por George Pal, merecen una breve alusión. Ambos films son representaciones de las novelas homónimas escritas por H. G. Wells a finales del siglo XIX, pero con la particularidad de que actualizan su trama e incluyen una referencia a las armas atómicas, aspecto que no figuraba en la versión literaria.

<sup>6</sup> Apolión —Abdón en hebreo— significa destructor en griego.

<sup>7</sup> La apelación poética contra la civilización y su materialismo fue un recurso temático fácilmente distinguible a lo largo del siglo XIX. Autores como John Ruskin, Charles Dickens, William Morris, León Tolstoi y Fiódor Dostoyevski, indistintamente, denunciaron los riesgos del industrialismo en sus corpus literarios. El parasitismo social, la degeneración física derivada del hacinamiento urbano y el trabajo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

alienante, la destrucción de las formas de vida regional o la absorción de los oficios artesanales ante una cultura mecánica y estandarizada fueron algunos de los tópicos manifestados con recurrencia en el universo de las letras.

<sup>8</sup> Para un trabajo que especifique las principales características del movimiento romántico, ver el clásico Berlín, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

<sup>9</sup> Por una cuestión de espacio, no nos dedicaremos aquí a abordar detalladamente la concepción de Wells sobre el progreso, el tiempo y la historia. Por ello, remitimos a un trabajo reciente que hace un estudio minucioso sobre esas problemáticas: Iachtechen, F. L. (2019). *O argonauta de Cronos: estratos temporais em H. G. Wells historiador*. Porto Alegre: Editora Fi.

<sup>10</sup> La existencia de vida orgánica en Marte era un supuesto abiertamente considerado tras la publicación de los libros *Mars* (1895), *Mars and Its Canals* (1906) y *Mars As the Abode of Life* (1908), de Percival Lowell. En dichos volúmenes, el astrónomo norteamericano sugiere que ciertas superficies observadas desde un telescopio podrían llegar a ser canales construidos por seres inteligentes para trasladar agua desde los polos al centro y así sobrevivir en el árido y seco ambiente del planeta rojo.

<sup>11</sup> Sobre la temática, ver Cantor, P y Hufnagel, P. (2006). The Empire of the Future: Imperialism and Modernism in H. G. Wells. *Studies in the Novel*, 38(1), 36-56.

<sup>12</sup> Como sostuvo frente a Vladimir Lenin en 1921, Wells consideraba que las guerras eran “hijas del imperialismo nacionalista y no de una organización capitalista de la sociedad” (Wells, 1973, p. 85).

<sup>13</sup> Es interesante aclarar el relativo silencio de Wells frente al florecimiento del imperialismo norteamericano. En general, el autor poseía una singular admiración por los Estados Unidos, tanto por su desarrollo económico e industrial como por la personalidad y las medidas políticas de muchos de sus presidentes —como Franklin D. Roosevelt—. En numerosas ocasiones, el pensador británico convocó explícitamente al país norteamericano a ejercer el liderazgo de tareas consideradas imprescindibles para la humanidad, como la organización de la Liga de Naciones (*League of Nations*) (Wells, 1934, pp. 656-662) o el auxilio en la reconstrucción de la Rusia soviética (Wells, 1973, p. 88). Esta devoción pudo inducir al propio Wells a minimizar el rol de Estados Unidos como una preocupante potencia imperialista. En su *Esquema de la historia*, Wells mencionó una serie de factores que permiten explicar por qué el imperialismo norteamericano fue menos violento que su par europeo (Wells, 1925, pp. 662-665).

<sup>14</sup> La terminología empleada en la presente cita nos obliga a aclarar la ambigüedad existente en el antiimperialismo de Wells. Para el autor, la palabra “razas inferiores” no contiene un valor analítico real. En su capítulo dedicado a la cuestión de la racialidad, de su libro *A Modern Utopia*, el oriundo de Bromley defiende el carácter obsoleto de establecer categorías raciales para diferenciar a los individuos. Incluso sostiene la importancia de incorporar a la conformación de un organismo mundial los aspectos específicos y las particularidades de cada una de las etnias existentes en el mundo (Wells, 2017, pp. 374-391). En el caso de la cita, el empleo del término se da en un sentido estrictamente coloquial. Sin embargo, cabe destacar que el antiimperialismo de Wells parece abocarse a la desestimación de los aspectos más controversiales del hecho —las matanzas, la dominación o la esclavitud—. En su indeterminación, Wells parece defender simultáneamente la autonomía y el valor de los pueblos coloniales como también promover su asimilación cultural y educativa a los fundamentos del mundo occidental.

<sup>15</sup> Con el paso de los años, Wells abandonó progresivamente su innato optimismo en la humanidad. Su cambio de orientación se observa particularmente en *The Fate of Homo Sapiens*, un libro tardío publicado en 1939.

<sup>16</sup> En la tradición cristiana, Armagedón es el lugar físico/simbólico en donde son congregadas las naciones y sus ejércitos durante el apocalipsis (Apocalipsis, 16: 16). El término también hace referencia a esta etapa de forma genérica: el Armagedón, el fin de los tiempos. Posteriormente, su uso se extendió para hablar de cualquier escenario terminal o catastrófico.

<sup>17</sup> La narración apareció por entregas entre diciembre de 1913 y mayo de 1914 en la *English Review* y fue finalmente publicado como libro en 1914, algunos meses antes del inicio de la Primera Guerra Mundial.

<sup>18</sup> La necesidad de crear un derrumbe preliminar como un acto fundacional de una nueva era fue una sugerencia y tentación constante en la obra de Wells. En *The Shape of Things to Come* (1933), el novelista llega a imaginar que solo tras el acontecimiento de una serie de desgracias, como una segunda gran guerra, la devastación de una plaga y el triunfo de una ambigua dictadura, el mundo lograría finalmente regenerarse y proceder a edificar un nuevo sistema social.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



---

<sup>19</sup> La cita original versa: “it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism”. Sin embargo, la mención de esta afirmación se remonta a su libro *The Seeds of Time*, publicado en 1994. Allí comenta: “It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imaginations” (Jameson, 1994, p. XII).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

**Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Bilis negra*, *El empapelado amarillo* y *Susurro***

**Estefanía Otaño**

Universidad Nacional de Córdoba. Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

[estefaniaotano@gmail.com](mailto:estefaniaotano@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-2081-9510

**Leticia Paz Sena**

Universidad Nacional de Córdoba. CONICET. Argentina.

[letipazsena@unc.edu.ar](mailto:letipazsena@unc.edu.ar)

ORCID: 0000-0002-4245-185X.

Recibido: 25/10/21. Aceptado: 12/04/2022.

**Resumen**

En el teatro del siglo XXI, en el contexto de la crisis del drama moderno, encontramos una proliferación de monólogos dramáticos que exploran posibilidades discursivas y escénicas para poner en evidencia, entre otras cuestiones, la crisis en la comunicación contemporánea y la fragmentación e hibridez de la identidad. Las experimentaciones con el cuerpo solo en escena y con la voz en primera persona problematizan el yo como una intimidad pública y como un atravesamiento de múltiples voces.

*Bilis negra*. Teatro de autopsia (2015), de Convención Teatro, *El empapelado amarillo* (de Charlotte Perkins Gilman) (2019-2021), de María Laura Caccamo y Carlos Lipsic, y *Susurro* (2020), de Estefanía Otaño, son monólogos que indagan en escrituras rapsódicas — reescritura, fago-citación, collage, hibridación genérica— y experimentan el dolor desde un yo mujer cruzado por una pluralidad de voces. Con estos procedimientos de escritura escénica, la experiencia del sufrimiento, singular e intransferible, deviene común: los bordes entre lo propio y lo ajeno se difuminan en una afección intersubjetiva.

A partir de un acercamiento a los procesos creativos, la lectura de los textos teatrales y el análisis de las puestas teatrales, estudiaremos la potencia política de las dramaturgias monologales, en tanto pueden pensarse como *soledades pobladas*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

**Palabras clave:** *escritura rapsódica, experiencia del dolor, monólogo, dramaturgia, teatro contemporáneo*

**A loneliness full of voices. The experience of pain and rhapsodic writing in contemporary monologues: *Bilis negra, El empapelado amarillo* and *Susurro***

**Abstract**

In 21st century theater, in the context of the crisis of modern drama, we find a proliferation of dramatic monologues that explore discursive and scenic possibilities to highlight, among other issues, the contemporary crisis in communication and the fragmentation and hybridity of identity. Experiments with the body alone on stage and with the voice in the first person problematize the self as a public intimacy and as a crossing of multiple voices.

*Bilis negra. Teatro de autopsia* (2015), by Convencion Teatro, *El empapelado amarillo (de Charlotte Perkins Gilman)* (2019-2021), by María Laura Caccamo and Carlos Lipsic, and *Susurro* (2020), by Estefanía Otaño, are monologues that explore rhapsodic writings — rewriting, phagocytization, collage, generic hybridization— and experiment the pain of a woman's self crossed by a plurality of voices. With these procedures of scenic writing, the experience of suffering, singular and non-transferable, becomes common: the borders between what is self and what is foreign are blurred in an inter-subjective affection.

Starting from an approach to the creative processes, the reading of theatrical texts and the analysis of theatrical performances, we will study the political power of the dramaturgy of monologues, insofar as they can be thought of as populated solitudes.

**Key words:** *rhapsody, experience of pain, monologue, dramaturgy, contemporary theatre*

“Me pedías  
que te desprendiera del dolor ...  
Pero yo no podía, no puedo,  
más que darte un antídoto  
que dura poco tiempo, incapaz de curarte: el contacto  
de la piel sobre la piel, la pobre  
y poderosa experiencia humana de tocarnos”.

Claudia Masin  
“Sentido perfecto”, *Lo intacto*

Un cuerpo solo en escena: el centro del sistema solar de la soledad alrededor del cual nuestras miradas orbitan. Esta podría ser una forma de describir la fuerza magnética del monólogo contemporáneo, en el que nuestros ojos y nuestros oídos, imantados, asisten al



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Estefanía Otaño, Leticia Paz Sena, Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Bilis negra, El empapelado amarillo* y *Susurro*, pp. 176-197.

encuentro con una voz. *Bilis negra. Teatro de autopsia* (2015)<sup>1</sup>, de Daniela Martín y Maura Sajeva, *El empapelado amarillo (de Charlotte Perkins Gilman)* (2019-2021)<sup>2</sup>, de María Laura Caccamo y Carlos Lipsic, y *Susurro*<sup>3</sup>, de Estefanía Otaño<sup>4</sup>, son monólogos en cuyo centro una mujer dice: “me duele”. Sus cuerpos parecen haber recorrido todo un desierto en soledad en busca de unx otrx: nosotrxs, espectadorxs; tal es la imagen que propone Carreira (2010) para pensar el deseo de encuentro que postulan las propuestas escénicas unipersonales. En estos trabajos escénicos, la experiencia del dolor se despliega en la exploración de formas monológicas en las que la voz del yo está atravesada por una pluralidad de voces, fundamentalmente de otras mujeres —figuras mitológicas, escritoras, poetas— que antes también dijeron “me duele”.

En este escrito nos proponemos, a partir de la convergencia de nuestras dos voces en una, acercarnos a las particularidades de estas dramaturgias de escena y experimentar también, a nuestro modo, las paradojas potentes del monólogo contemporáneo, en el que una voz es muchas, en el que hablar en soledad constituye otra forma del diálogo, en el que la intimidad se alcanza en el punto más alto de lo público y en el que lo inefable de la experiencia del dolor ensaya modos de ser compartida.

### **Caras sobre esta sola cara<sup>5</sup>: el monólogo en la escena contemporánea**

Hacia finales del siglo xx, podemos encontrar una proliferación de los formatos monológicos que exploran de modos singulares algunas convenciones del drama moderno, fundamentalmente las referidas al diálogo: ¿con quién y cómo dialoga quien está solx en escena? Los monólogos asumen una suerte de imposible: estar solx y dialogar, construir una interlocución e interpelarla.

En el teatro occidental tradicional, el monólogo se enmarca en la fábula aristotélica y explica su aparición como parlamento de un personaje dirigido al auditorio presente en escena sin esperar respuesta, como aparte o como soliloquio. Sin embargo, por su propia constitución, invita a suspender el esquema clásico de interacción del verosímil realista entre dos personajes para proponer a lx espectadorx el juego de una comunicación imposible: una palabra emitida, lanzada al espacio, que no busca una respuesta —en los términos más clásicos del circuito de comunicación—. Esta condición se exagera en la contemporaneidad al asumir, junto a la *crisis del drama* (Sarrazac, 2013), una crisis del diálogo: ya no somos quienes asisten a un diálogo ajeno, sino que somos lxs participantes de una comunicación otra, en el borde de lo imposible, pero implicadx en la escucha, incluso más que antes, dado que nos vemos interpeladx (*cfr.* Fobbio, 2009; Sanchis Sinisterra, 2009).

Una serie de interrogantes en torno a la noción de identidad —que ponen en jaque, durante la modernidad, las ideas hegemónicas sostenidas desde principios racionalistas y occidentales— se acentúa al finalizar el siglo xx. Las grandes guerras mundiales, por ejemplo, o las dictaduras vividas en Latinoamérica dejan a las sociedades en un estado de desolación, fragmentación y ruptura de sentido que comienza a problematizarse estéticamente en las vanguardias europeas de principios de siglo xx y, particularmente en Argentina, en el período posdictatorial. La posmodernidad, marcada por la globalización, la comunicación masiva y la saturación de imágenes, sitúa al sujeto en un estado de permanente contradicción, ante las homogeneizaciones masificadas, las reclusiones al ámbito privado y la mediatización



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la comunicación. En este contexto, a primera vista podría hipotetizarse que la proliferación de formatos monologales y unipersonales en las artes escénicas reivindica las individualidades, en consonancia con las lógicas de las sociedades neoliberales. Sin embargo, la soledad constitutiva del monólogo no enfatiza la individualidad o el carácter narcisista o egoico del yo, sino que justamente pone en superficie la relación entre lo singular y lo colectivo, detecta la tensión entre el cuerpo solo en escena y los cuerpos espectadores que acompañan dicha soledad y sobre ella dibuja un puente, un espacio común posible. De este modo, los formatos monologales exploran los territorios singulares de la subjetividad y, tal como plantea Dip (2010), se constituyen como una resistencia al anonimato impuesto al sujeto en las sociedades posmodernas.

En momentos de comunicación desbordada, donde las identidades se piensan abiertas, el monólogo se hace eco de estas crisis. La palabra *monological* explora decires rotos, en pedazos, que descomponen el hilo narrativo, la forma discursiva entendida desde Aristóteles hasta la modernidad como aquel bello animal dotado de una estructura que comprendía cabeza, cuerpo y cola, en una totalidad ordenada (*cf.* Nancy, 2010; Sarrazac, 2013). El monólogo contemporáneo transgrede esta idea de cuerpo estructural en tanto unidad, proponiendo exploraciones compositivas desde la incorporación de otros géneros y el cruce con otras artes. Entre los elementos de renovación dramática en el monólogo, encontramos una experimentación con el lenguaje que oscila entre los límites del teatro, la poesía, la narrativa. Volviendo porosos e imprecisos los bordes genéricos, el monólogo juega con modalidades de hibridación de la palabra dramática. Esta exploración rompe con la idea de unidad (de discurso, del ser): reúne la pluralidad en un cuerpo único, en una voz que se desdobra y compone coralidad, así como fugas de sentido.

La obra *El empapelado amarillo* (de Charlotte Perkins Gilman) es una adaptación escénica del cuento “The yellow wallpaper” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, una intelectual estadounidense que defendió los derechos de las mujeres. Se trata del relato del encierro —forzado por su esposo médico, como una “cura de descanso”— en una habitación, donde la mujer, privada de toda labor intelectual, debe seguir una dieta estricta y una rutina de dormir después de cada comida. La obra monologal recupera la forma íntima del relato en primera persona, la situación de aislamiento y la progresión hacia la locura y la alucinación, donde ve a otra mujer atrapada dentro del empapelado amarillo de la pared de la habitación. El yo se desdobra, son muchas las mujeres atrapadas en el dibujo del empapelado y a todas ellas quiere liberar. En el mes de mayo de 2021, la obra teatral fue reestrenada en Palermo, Italia, en la propia casa de la actriz, con un público reducido de hasta siete personas, llevando la relación íntima entre escena-público que caracteriza al monólogo a una esfera todavía más inquietante.

El monólogo *Susurro* configura un yo en soledad, sustraído del mundo. En el patio del fondo, ella lava sus trapos, juega con el agua evocando la figura del mar, construye un muelle esperando el regreso del amor perdido, canturrea buscando el arrullo y se desdobra en múltiples voces que la habitan, en un procedimiento dramático donde teatro y poesía se mezclan. Se recuperan voces poéticas que escriben el dolor; entre ellas, Alfonsina Storni y Sylvia Plath. Estas voces se tejen en el monólogo, poblando el yo que deambula en los bordes entre el placer y el dolor. Ella encarna voces que la atormentan, la someten, la extasían, la abandonan, la liberan; interactúa con el propio susurrar de su inconsciente, se interpela a sí



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



misma y al público. Hay intentos de narrarse que son interrumpidos por gestos de violencia, por dolores que se reavivan, por deseos que se despiertan y acaban unas veces en orgasmos, otras en intentos de saltos al vacío.

*Bilis negra. Teatro de autopsia* (2015) es una obra teatral de Convención Teatro cuya dramaturgia, a cargo de la directora Daniela Martín y la actriz Maura Sajeve, está pensada como una reescritura de varios textos: *Hipólito*, de Eurípides; *Fedra*, de Séneca; *Fedra*, de Jean Racine, y *Fedra*, de Juan Mayorga, en cruce con textos filosóficos: *El cuerpo utópico*, de Michel Foucault; *58 indicios sobre el cuerpo*, de Jean-Luc Nancy, y *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra al comienzo del siglo XX*, de María Bolaños.

Una de las intervenciones reescriturales más importantes se vincula con el género, ya que transforma la tragedia en un monólogo. En él, se despliega la voz —imposible— del cadáver de Fedra, una mujer enamorada de su hijastro y muerta de melancolía, de desamor, de dolor. Pero sobre esta voz se amalgaman otras voces que se alternan sin aviso: voz de mujer, voz de forense, voz de reina. El yo está dislocado y sustraído entre el vaivén de las primeras personas y la impersonalidad de la tercera. Esta yuxtaposición de voces también es generada por el ingreso de citas textuales de los textos reescritos.

En estas tres propuestas escénicas podemos advertir que ese yo atravesado por otras voces es en sí un hecho profundamente dramático, que tensa el cuerpo y lo lanza hacia los límites de lo posible, hacia los límites del sentido (*cf.* Nancy, 2010). Si el sujeto contemporáneo no constituye una unidad esencial, si está estallado y habitado por diversas voces, el monólogo trabaja esta condición múltiple del sujeto no para postular un discurso único y totalizante, sino para reivindicar, en términos de Viviecas (2009), un yo de voces plurales. El cuerpo habitado por otrxs enuncia su ser singular a la vez que encarna la alteridad: voces antagónicas, divergentes, amorosas, en su ir y venir, se encuentran alojadas en ese cuerpo que transita identidades, interactúa con otros yoes, con sí mismo, con el público. Este es el rasgo fundamental que observa Fobbio (2010) en los monólogos contemporáneos y del que *Yo somos tú*, el monólogo de Olga Orozco de principios de los 80, sería un antecedente.

Las innovaciones estéticas de Orozco aparecen en las formas monologales de la nueva dramaturgia argentina de fines de siglo XX y principios del XXI: la intertextualidad, la inclusión de otros géneros literarios, la reconfiguración de las indicaciones escénicas (por ejemplo, son recurrentes las acotaciones cero), la metateatralidad, la autorreflexividad y la interpelación a lxs espectadorxs. *Bilis negra* y *Susurro* convierten a la palabra en un espacio de convergencia con lxs otrxs al hacer indiscernibles los bordes de las referencias intertextuales y, con ello, poner en contacto voces de la historia en principio distantes. En ese constante movimiento de citas, el gesto de *transmigrar* de unx a otrxs configura al yo como figura errante y se construyen interlocutores diversxs que fluctúan y alteran los estados de ese cuerpo intertextuado. Otrxs transitan el mismo espacio-cuerpo y ahí la voz juega, explora sus matices, sus tonalidades, sus modos de decir “yo somos muchas”.

Entonces, es la subjetividad lo que se pone en movimiento en el monólogo ante los ojos de lxs espectadorxs. Los tres trabajos se constituyen como *monólogos-retrato* (Fobbio, 2017), en tanto, siguiendo la lectura de Nancy (2012), el retrato expone al sujeto, lo arroja afuera. Esta operación que el filósofo estudia en la pintura puede considerarse también en la escena: todos los elementos de los monólogos se organizan en función de una relación entre el sujeto y la mirada. Asistimos a la exposición de una intimidad que se juega en una superficie —la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

interioridad desplegada en la exterioridad— y que, además, al mirar, nos convoca, nos llama a ella. De aquí la clave del verbo francés *regarder*, que significa tanto ‘mirar’ como ‘concernir’: lo que miro me compromete, me convoca, pero a la vez me incumbe, puesto que lo que miro me mira (Nancy, 2012, p. 74).

En la escena, es el cuerpo el que está expuesto, pero no al modo de un desocultamiento de lo que antes estuvo escondido, sino como la extensión de su posibilidad de ser (*cf.* Nancy, 2010). Vemos un cuerpo y nuestra mirada es una “caricia móvil” (Nancy, 2010, p. 36): se desliza, se desplaza, acompaña al cuerpo. Particularmente en *Bilis negra. Teatro de autopsia*, *Susurro* y *El empapelado amarillo*, el cuerpo en escena experimenta el dolor. En vínculo con los planteos de Nancy (2010), el cuerpo, como herida abierta, se convierte en una llaga por donde el sentido se escapa; la herida es corte y apertura: en el punto del dolor, el sujeto está abierto, desensamblado, y el cuerpo tiene lugar en el límite.

### **Grito deshilachado en palabras: experiencia del dolor en las dramaturgias monologales**

Escribe Marco Antonio de la Parra:

El actor en un animal que agoniza. Su hablar es desesperado.

Si deja de hablar se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa. No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra.

Eso es, el monólogo es un grito deshilachado en palabras. (2009, p. 280).

El monólogo no construye un relato, más bien se desespera, grita y se deshace en palabras. El cuerpo solo en escena huele a peligro de muerte, a dolor, a cuerpo que sangra, a sacrificio (*cf.* De la Parra, 2009). Las palabras son materia palpable, partes del cuerpo que se desprenden en torrentes de angustia. El cuerpo monologal es un cuerpo sacrificial, se aventura en el rito, se abre paso en el silencio, se expone como herida abierta que drena en el espacio público. El yo, en tanto herida abierta y expuesta, opera como dispositivo que se enuncia a modo de cuerpo que duele. En *Bilis negra*, ese dispositivo es la autopsia asumida por el propio cadáver de Fedra, instancia a partir de la cual reconoce en el cuerpo las marcas de lo vivido, la imposibilidad del amor, la historia de su dolor. La autopsia, como indagación del territorio del cuerpo, se realiza sobre un imposible: la localización del dolor. La búsqueda, vana, se realiza igual; así lo expresa Fedra, solapándose con la voz de María Bolaños:

Para llevar adelante la autopsia utilizaremos la teoría humoral o teoría de los cuatro humores. Hace tiempo, se pensaba que el cuerpo estaba compuesto por cuatro líquidos fundamentales, la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra... La melancolía es una enfermedad de invención griega que se produce por los excesos y desvíos de la *atrabilis*, una substancia negra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

segregada por una glándula, el bazo, a la que los antiguos consideraban como vehículo de las cualidades espirituales, los sentimientos y las manías... A diferencia de los otros tres humores, la bilis negra no posee existencia real. No ocupa un lugar<sup>6</sup>. (Martín y Sajeва, 2017, p. 68).

La bilis negra no es reconocible ni localizable en el organismo, pero tiene una enorme sintomatología: ensombrece el ánimo y repercute en el cuerpo todo, que expresa un malestar misterioso e inmaterial. Fedra expone su cuerpo desnudo como herida que se abre frente a otros y por esa rendija se enuncia, sacude, afecta, pone en movimiento la emoción con un otro, la *conmoción* (Nancy, 2010), ya sea para llamar su atención, para pedir ayuda o para poner en común aquello íntimo y subjetivo que la aísla y la repliega a sí misma: el dolor.

La experiencia del dolor es la experiencia del cuerpo, de nuestra condición corporal, singular y enigmática, en tanto intransferible. Es imposible de traducir con palabras, incomunicable, inenarrable (*cf.* Ricoeur, 2019). Según Ricoeur (2019), el dolor interroga, aloja en sí la pregunta por el sentido, por los significados del sufrimiento: ¿por qué?, ¿por qué a mí?, ¿cuándo acaba? Desplegando una crisis de la alteridad, el yo se repliega sobre sí, se aísla en una “soledad del sufrir” (Ricoeur, 2019, p. 95). La exploración de esa soledad, en *El empapelado amarillo*, no renuncia a la enunciación: se despliega en una escritura clandestina, necesaria y hasta inevitable. Ella, bajo el diagnóstico de una “depresión nerviosa transitoria”, y ante la negativa de su marido de reconocer su dolor, se aísla del mundo, de las amistades, de la familia. Es recluida en su habitación, donde tiene prohibido escribir. El encierro, la soledad, el hecho de dormir todo el día y pasar las noches secretamente despierta observando el empapelado de la pared van aturdiendo a la mujer. Comienza a obsesionarse con el empapelado, su color, su olor, las manchas, formas y roturas. En él, ve a otra mujer encerrada que se arrastra, detrás de unos barrotes que se arman con juegos de luces y sombras.

De noche, sea cual fuera la fuente de luz (una vela, la lámpara o la luz de la luna, que es la peor), ¡se convierte en barrotes! Me refiero al dibujo principal. Y la mujer de atrás se ve con absoluta claridad.

Tardé bastante en reconocer lo que se ve atrás, ese dibujo secundario tan impreciso, pero ahora estoy segura de que es una mujer.

A la luz del día está borrosa, inmóvil. Yo creo que no se mueve por el dibujo principal. ¡Desconcierta...! Yo, mirándolo, me quedo horas sin moverme. (Caccamo y Lipsic, 2019, p. 7).

La irrenunciabilidad de la escritura, incluso cuando esta parezca carecer de sentido, pone en evidencia ese grito y ese pedido de escucha que todo monólogo postula en su deseo de encuentro con otros y que se exagera cuando se trata de un aullido de dolor. El dolor apela a un otro, pero ¿cómo dar cuenta del propio dolor?, ¿cómo comunicar lo incomunicable? Más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

aún tratándose de un dolor que no se localiza en el pie o en la cabeza, sino que envuelve a todo el ser: ¿cómo anunciarlo?, ¿cómo hacerlo público? La impotencia de decir, la ausencia de palabras para dar cuenta del dolor, implica una potencia dramática y ética de la teatralidad. El dolor *habla* con gestos, quejas, lágrimas, súplicas, el rostro se estruja, el ceño se frunce, el cuerpo se retuerce y exhala un alarido. Esta lengua que habita el cuerpo sufriente reclama compromiso a unx otrx. En relación con esto, en *Susurro*, el yo se desdobra en la voz de alguien que la somete a la vez que el cuerpo es ella misma siendo sometida. El público es testigo de esa escena erótica e incómoda, en la que el yo recupera la unidad cuerpo-voz en el llanto. Desde las lágrimas, ella interpela directamente a unx espectadorx, interrogándolx:

¿Qué me mirás?

Todo el mundo llora...

¿¡Qué me mirás!?

¿Quién te dio derecho?, ¡es mi intimidad!...

Vos, que todavía me estás mirando, quedate.

Me arrastro a tus pies... pero no te vayas, no acabé todavía.

Me arrastro a tus pies, repito, me arrastro...

¿Qué soy para vos? ¿Para ustedes?

¿Llegó al oído el susurro de mi sangre?

Estoy haciendo crujir el cuero de mis huesos.

Mi cuerpo está en la oscuridad, yo misma voy a perforarla como una flecha.

¿Qué hacen ustedes acá? (Otaño, 2020, pp. 6-7; 20-21).

El dolor exhala de sí el padecimiento y se dirige a unx otrx en una interacción del yo-tú que, como propone Diéguez (2013), resulta un espacio de contaminación perceptiva, afectiva, que habilita un encuentro intersubjetivo del dolor. La experiencia del dolor deviene experiencia de aproximación, se abandona el estado de aislamiento, en un ir de sí mismx al otrx, en un dar y recibir (*cfr.* Ricoeur, 2019), en un gesto de tocar a lx otrx en la distancia (*cfr.* Nancy, 2010), de experimentar un dolor compartido, como rito colectivo, como duelo común, donde mi dolor interpela, interroga y apela a tu dolor, nuestro dolor.

En las tres propuestas escénicas, la *atopía* del dolor —ilocalizable, incapturable, inextirpable— despliega su inmaterialidad en la materialidad más contundente de la experiencia teatral: el cuerpo en escena que llora, grita, sufre. Se vuelve palpable la distancia entre actriz y público y se inaugura una forma otra del tocar, en la que la potencia del encuentro radica en una afectación mutua.

### **Hilvanar, zurcir, coser, bordar: escrituras rapsódicas en dramaturgias de escena**

Las voces monologantes de *Bilis negra*, *Susurro* y *El empapelado amarillo* son, en términos de Sarrazac (2013), voces rapsódicas que, según este autor, son características del drama contemporáneo. El devenir rapsódico consiste en un trabajo sobre la forma teatral que descompone y recompone la escritura a partir de hibridaciones, ensamblajes y montajes de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

fragmentos, reescrituras, mosaicos lingüísticos, exploraciones de la polifonía y la coralidad. Se trata de una operación que “hilvana cantos”, descose y emprende una deliberada costura de textualidades: “Es entonces de manera precisa el estatus híbrido, incluso monstruoso del texto producido —esos redescubrimientos sucesivos de la escritura que sintetiza la metáfora del ‘texto-tejido’—, lo que caracteriza la rapsodización del texto” (Sarrazac, 2013, p. 192).

Las estrategias dramáticas de estos tres monólogos dejan oír voces de cuerpos atravesados por el dolor. Se trata de una puesta en voz de las voces —narrativas, poéticas, filosóficas— que abre una dimensión coral en el monólogo. El concepto de fago-citación que brinda Fobbio (2016) —como procedimiento característico del teatro actual y, en particular, vinculado al monólogo— complejiza la noción de apropiación y de intertextualidad, poniendo en relación cuerpo y texto. El cuerpo monologante está atravesado por otros decires que escribe, reescribe y traduce escénicamente mediante operaciones compositivas de entrecruzamiento, superposición, apropiación, transformación. El monólogo deja ver, en su forma fragmentaria, los hilos de su costura, las marcas inscriptas de otros cuerpos, como en la *puesta en página* (van Muylem, 2013) de *Bilis negra*, en la que un color más claro u otra tipografía marca los textos citados y una nota al pie señala la referencia. En *Susurro*, el procedimiento de fago-citación no deja marcas explícitas: el texto ingiere y asimila versos de Alfonsina Storni, evoca relatos de Marguerite Duras, de Leonora Carrington, de Unica Zürn.

La obra *El empapelado amarillo* (de Charlotte Perkins Gilman) comenzó su proceso de creación en el año 2017 en la ciudad de Buenos Aires, con María Laura Caccamo y Carlos Lipsic. El proceso estuvo atravesado por grandes cambios: primero, por el embarazo y la maternidad de la actriz; luego, por su mudanza a Palermo, Italia, y finalmente por la pandemia de COVID-19 y el confinamiento. Los ensayos fueron cambiando su dinámica, encontrando recursos como la filmación y las plataformas virtuales para poder seguir trabajando a la distancia. La obra fue estrenada por primera vez en Palermo, en el año 2019, en colaboración con un grupo de artistas plásticos. En el 2021, se reestrenó con modificaciones en la puesta en escena. Las presentaciones se hicieron en la propia casa de la actriz con un máximo de público de siete personas, dentro del contexto de flexibilización de las medidas de aislamiento social. Esta condensación del universo íntimo abre una zona paradójica en la representación, entrecruzando el confinamiento del relato y la realidad del confinamiento social. Se produce una resignificación del espacio íntimo de la casa y la habitación donde está encerrada la mujer del relato de Charlotte Perkins Gilman, en este borde impreciso entre lo real y lo ficcional que habilita el juego de la casa dentro de la casa, de la habitación dentro de la habitación. La casa, como teatro íntimo, explora de modo extremo la relación entre el yo de la escena —yo que invita, aloja, abre las puertas de su interioridad, de su adentro— y lx espectadorx —invitadx, alojadx en ese interior—.

Como su título reconoce, *El empapelado amarillo* es una adaptación teatral de un texto narrativo. En la operación de tránsito, de migración de un lenguaje literario a un lenguaje escénico, hay un ejercicio intencional de trabajar en las zonas fronterizas y porosas entre estos géneros. El procedimiento dramático de traducción escénica de la obra de Charlotte Perkins Gilman fue realizado por Carlos Lipsic, también director de la obra. El proceso consistió en reducir la estructura del relato a su hueso: ella, la casa-habitación, el marido-médico y el empapelado. Se fragmentó el texto, distinguiendo estos cuatro *leitmotifs* por colores; luego, por medio de un montaje, se fue trabajando en la repetición de estos tópicos y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



generando en la repetición un desplazamiento. La imposibilidad de nombrar el dolor, el encierro prolongado, la soledad, la desesperación, la falta de actividad intelectual y física se van traduciendo en una forma monológica, donde el relato se vuelve fragmentado, discontinuo, con quiebres, saltos de un tema a otro, interrupciones, largos silencios. Otra operación que se realiza sobre el texto-fuente es la traducción de descripciones espaciales en acciones y evocaciones, y la sustracción de referencias a otros personajes. En este sentido, en la adaptación teatral, el universo exterior se reduce a Él, todo lo que viene del afuera está mediado por Él.

En el proceso de puesta en escena, el texto fue reescrito en función del trabajo de dirección y actuación. En esta etapa, ingresaron como material poemas de Emily Dickinson como disparadores para encarnar desde imágenes poéticas el dolor y la soledad, desde otra voz femenina. Teniendo en cuenta que la poeta también escribió desde el aislamiento y desde una crisis espiritual, los versos de Dickinson dialogan con el relato de Perkins Gilman. A su vez trabajaron en los ensayos con la obra fotográfica de la artista Francesca Woodman, quien compuso autorretratos en habitaciones vacías, componiendo con su cuerpo en el espacio, formando siluetas que se funden en la pared, que se esfuman capturando el movimiento y la luz, cubriendo su cuerpo con fragmentos de empapelado rotos de la pared. Las figuras del cuerpo de ella arrastrándose, agazapada en algún rincón de una habitación, y el cuerpo siendo fondo, pared, constituyen material dramático y soporte de la actuación en la construcción de una *partitura*<sup>7</sup> (Barba, 2020). La partitura permitió configurar un dispositivo dramático para no perderse en las repeticiones del texto, para generar alteraciones dentro del relato roto, descosido, fragmentario, para encontrar pequeñas islas donde hacer pie, dentro de ese espacio vacío donde el cuerpo de la actriz deambula entre palabras, gemidos, gestos, movimientos con los que dibuja el espacio y el tiempo que transcurre en la habitación donde está aislada.

El proceso dramático de *Susurro* se inició en el año 2017 con una investigación sobre el vínculo de una mujer con el agua. Comenzó un trabajo de indagación sobre las *Siluetas (1973-1980)*, de la artista plástica Ana Mendieta, recuperando la huella del cuerpo femenino a orillas del mar. Luego, la búsqueda desembarcó en el personaje de Medea (en *Medea*, la tragedia de Eurípides; *Medea*, el film de Pier Paolo Pasolini, y *Medea*, film de Lars von Trier), recuperando figuras: la mujer errante y exiliada en las orillas, el desarraigo, el abandono, la muerte de sus hijos.

Otro puerto en esta instancia del proceso fue la poesía de Alfonsina Storni: aquí se destacó la imagen de la mujer muelle, los sonidos de gaviotas, la soledad, el crepúsculo y la insistencia en su “devuélvanme al mar”. A este acopio de nombres, imágenes, escenas y versos se sumaron las mujeres retratadas en tratamientos de hidroterapia en neuropsiquiátricos. La dramaturgia de *Susurro* se despliega en una primera instancia pre-escénica como una indagación sobre la inscripción del dolor en el cuerpo de la escritura de mujeres de la historia artística y así Alfonsina Storni abre la puerta a muchas voces: Leonora Carrington, Violeta Parra, Emily Dickinson, Alda Merini, Sylvia Plath, Delfina Tiscornia, Alejandra Pizarnik, Marguerite Duras, Unica Zürn, Marina Tsvietáieva, Edith Södergran, Clarice Lispector, Delmira Agustini, Lola Kiepja, Josefina Pla. En el transcurrir del proceso de *Susurro*, los nombres y con ellos las voces se fueron multiplicando y la escritura fue *hilvanando cantos*, versos, cuerpos, aullidos, gestos, imágenes, advirtiendo una lengua otra, una lengua atravesada por el dolor como experiencia de las mujeres.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De una primera versión de escritura, en una suerte de borrador con forma de poema dramático desplegado en columnas, se advierte un juego de voces entre ella, su susurro, una voz narradora, una voz autoridad y él. El texto se fue reescribiendo en un ir y venir del cuerpo a la palabra, de la palabra al cuerpo, en una escritura como partitura de voces, musicalidades que se escriben por sollozos, gritos, llantos, silencios, gemidos, respiraciones. El tratamiento del monólogo desde una sola voz (una actriz) compone el paisaje musical de voces. Los desdoblamientos entre voz y cuerpo van definiendo direccionalidades en las interpelaciones: al público todo —“¿Vinieron a verme saltar? / Todo lo que hago es juntar sangre” (Otaño, 2020, p. 22)—, a unx espectadorx en particular —“¿Qué me mirás? ¡Andate! / ¡Andate! / No, no... perdón, / lo siento / no quise. / ¿Me perdonás? / No quiero que te vayas, / ¿Querés que te muestre una foto de él?” (p. 7)—, al mismo yo monologante —“¿Puedo casarme con mis carnes?... / ¿Puedo casarme con mis huesos?” (p. 17)— o al cuerpo —“¡NO LLORÉS! / ¡TE DESPRECIO CUANDO LLORÁS!” (p. 5)—. Esta escritura polifónica da cuenta de una lógica fragmentaria que recoge yoes y teje desde ellos formas dialógicas particulares, donde la palabra está ligada al cuerpo.

El trabajo de actuación, en este sentido, implicó la indagación de esta identidad estallada y problemática en el devenir de una voz *rapsódica*. La voz constituye, entonces, una materialidad, una prolongación del cuerpo, donde las *acciones vocales* (Barba, 2020) dan cuenta de una constante errancia del yo, que habilita una forma dramática que juega con la repetición de voces que se encarnan y se confrontan entre sí hacia el público. Estas distintas voces/cuerpos se fueron ensamblando y configuraron una partitura de acciones físicas y verbales que asumen la carnadura de las distintas voces y sus direccionalidades: la cara que se retuerce habilitando otro cuerpo para otra voz; la cabeza que se gira para escuchar la voz que viene de atrás, que la acecha y le habla al oído; la cabeza y los hombros que se encogen cuando la voz viene de arriba, la humilla y doblega (voz que, en el texto, se distingue por la mayúscula sostenida).

Las acciones encarnan a su vez las imágenes de soledad y abandono (la mirada que se pierde en el horizonte como un barco que se aleja), traducen la violencia en el cuerpo que exhibe sus zonas erógenas obligado por una voz que la humilla, muestran la impresión del amor en el cuerpo a partir de cosquillas que le producen placer y dolor en simultáneo. La imagen de la muerte se reitera con el cuerpo al borde del muelle queriendo sumergirse en el mar o envuelto por una soga alrededor del cuello o subido a una pila de cajones queriendo saltar al vacío. El dolor se asume en el cuerpo como el movimiento del oleaje: si se hace calmo, ella juega, lava sus trapos, relata algo de su historia y canta. Si el mar se pone bravo, la ola crece y el dolor aparece, se hace agudo, intolerable: la ola la envuelve, la revuelca, ella pierde al apoyo, su lengua balbucea, se extasía, la muerte se hace presente, desea acabar con su dolor, el agua se mete por los orificios, la hacen sonar y ella acaba, cada vez, otra vez. La ola que la envolvió la devuelve herida a la orilla, el agua se aleja, la abandona, ella se recupera, logra ponerse de pie, vuelve a jugar, a cantar, y así se repite el vaivén del mar y, en la espuma, su susurro.

En la imagen final de la obra, el salto al vacío, la oscuridad, total, se llena de voces. Aparece una voz otra, en una composición musical interpretada por Belén Sanabria. Esta composición surge de un trabajo conjunto con la compositora y cantante, en una *apropiación* del poema “Señora Lázaro”, de Sylvia Plath. El procedimiento consiste en *descoser* el poema



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

para luego *coser* algunos retazos, fragmentos que condensan el sentido. En el trabajo vocal, las palabras se asemejan a cuerpos que se arrastran. La voz se rompe y naufraga sobre una nota pedal que la sostiene, se cae, se levanta, vuelve a caer y se quiebra, se desdobra en fragmentos de voces, cae y son esas muchas voces que envuelven una voz y la levantan. Ella sonríe: esta melodía es el canturreo con el que el yo del monólogo se arrulla.

Sobre *Bilis negra. Teatro de autopsia*, Daniela Martín y Maura Sajeve, directora y actriz, respectivamente, y ambas a cargo de la dramaturgia, señalan que el texto:

nace de la escena, del devenir dramaturgico que la actriz puso a funcionar en pleno estado actoral. Un texto desde el cuerpo de la actriz, en vínculo melancólico con lxs cuerpos de lxs espectadores que luego han visto la obra. (2017, p. 77).

En su propuesta como directora teatral, Martín pondera el material que actores y actrices arrojan a la escena a través de trabajos de improvisación, de vinculación con los textos que se reescriben y de las asociaciones que de estos se desprenden. El proceso creativo de *Bilis negra* se transita sobre un estado de duelo de la actriz (*cf.* Sajeve, 2016) y la experiencia se transforma en insumo de trabajo durante los ensayos. La dramaturgia de actriz que desplegó Sajeve durante el proceso, entonces, es el material privilegiado y la improvisación resulta un espacio de composición, como es característico en las dramaturgias de escena.

La poética de Convención Teatro —grupo que estrena la obra— se basa en la intervención dramaturgica y escénica de textos de la tradición teatral por parte del colectivo de hacedorxs. Reescribir un texto supone apropiarse de él, involucrarse, comprometerse para ver de qué habla, por qué interpela, qué generó deseo de ese material. Durante 2018, en una charla en el marco de la Feria del Libro de la ciudad de Córdoba, Daniela Martín (2018, en Soledad González Teatro y pensamiento divergente, 27 de abril de 2020) comenta que la reescritura que supuso *Bilis negra. Teatro de autopsia* implicó discutir con los textos, dilucidar por dónde resonaban, dejarse atravesar. Haciendo énfasis en el reconocimiento de la autoría conjunta con Maura Sajeve y señalando la importancia de reconocer las autorías múltiples en la actividad teatral, la directora explicita cómo la experiencia de lectura y apropiación está en sintonía con las experiencias personales que se estaban materializando sintomáticamente en el cuerpo de la actriz. Desde la concepción de la tarea de la dirección teatral como aquella que está “a la escucha del acontecimiento” (Martín, 2018, en Soledad González Teatro y pensamiento divergente, 27 de abril de 2020), la decisión consistió en dejarse afectar por esas situaciones y, a su vez, afectar las interpretaciones de la constelación textual trabajada. Las elecciones estéticas en relación con el trabajo monologal y al desnudo en escena, por lo tanto, est n en profunda relación con ese atravesamiento mutuo entre palabra y cuerpo.

Como ya mencionamos, esta obra se postula como una reescritura de *Hipólito*, de Eurípides, pero a su vez convoca una constelación de reescrituras como material que intervenir dramaturgicamente: las *Fedra* de Séneca, de Racine y de Mayorga. La práctica reescritural se inscribe, así, en la historia de estas reescrituras, acentuando, con su lectura, la centralidad de la experiencia del dolor de una mujer.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La mayor de las intervenciones reescriturales de *Bilis negra* es la que corresponde al género, puesto que la tragedia bascula, a través de la supresión de personajes, a un monólogo. Con ese gesto, la voz de Fedra cobra espesor no solo por su focalización, sino porque es esta voz la encargada de reconstruir y materializar las ausencias de los otros personajes: Hipólito y Enone se hacen presentes a través de la voz de Fedra. Los datos argumentales del mito están reducidos al mínimo: es ese despojo el que pone de relieve la experimentación de la melancolía en el cuerpo-cadáver de Fedra y diluye los dilemas en torno al honor de Teseo o la inocencia de Hipólito, conflictos centrales en los planteos de las obras clásicas.

Por otro lado, la voz-forense lleva a cabo la autopsia de este cuerpo y desmonta las marcas de la historia del dolor, pero esta voz se solapa a la de la confesión. Fedra confiesa ante nosotrxs su amor vedado, imposible, prohibido, al tiempo que testimonia sobre su historia. Esta misma voz cobra, sin pasajes y sin aviso, el carácter de una voz-pensamiento, en tanto se despliega una filosofía del cuerpo o un “tratado sobre la melancolía” (Martín y Sajevea, 2017), como lo llaman sus dramaturgas.

Al montaje de intertextos y la intermitencia de voces se suma la vacilación en la persona gramatical. En la enunciación de Fedra, encontramos una convivencia de la primera persona y la tercera: “Este es el cuerpo de Fedra. Parezco desnuda, pero no. En realidad, estoy vestida de cadáver” (Martín y Sajevea, 2017, p. 68). Etimológicamente, la palabra *autopsia*, tomada del griego, significa “acción de ver con los propios ojos” (Corominas y Pascual, 1980, p. 415): el vaivén en las personas gramaticales habilita las distancias necesarias para hacer el examen de sí, en un juego de interioridades y exterioridades. En el proceso de subjetivación, Fedra parece, por momentos, desubjetivarse: volver el yo objeto de su indagación es desprenderse de sí para mirarse con los propios ojos y arribar a la pura materialidad del cuerpo. Aun así, la mirada no se completa sin la enunciación de sí, en las distancias trazadas entre acercamientos y alejamientos. Se regresa a la primera persona cuando, en las descripciones exhaustivas del examen del cuerpo, se intercala, ineludible, la propia experiencia corporal<sup>8</sup>. La vacilación de las personas gramaticales de la enunciación monologante se corresponde con un movimiento semejante en las interpelaciones: hacia una segunda persona singular —Hipólito, Enone— tanto como hacia una primera persona plural —espectadorxs, cuerpos—.

Por más que la lógica rapsódica de la dramaturgia de *Bilis negra*, en su construcción como *collage* de citas, aparece explicitada al público en el programa de mano<sup>9</sup>, en la escena sus bordes permanecen indiscernibles, diluyendo las textualidades en un solo tejido. Sin embargo, las costuras entre los fragmentos sí se ven en la puesta en página del texto teatral editado: aquí se ponen en evidencia las porosidades textuales y el trabajo de lectura y montaje. Quedan planteadas, entonces, dos interpelaciones diferentes. En la escena, ante lxs espectadorxs, el cuerpo intertextuado (Fobbio, 2017, p. 185) se constituye como la textura particular que reúne todos los decires —a partir de sus movimientos, miradas, desplazamientos y trabajo con la voz—, y es a esa reunión indistinguible de palabras a(ex)propiadas a la que se nos invita. En la puesta en página del texto teatral, los relieves de la textura generada por el montaje de textualidades se construyen en el papel con la mixtura tipográfica (cambios en el color y la fuente), proponiendo una situación de lectura en la cual quien lee puede recomponer el procedimiento dramaturgico. De esta manera, la puesta en página señala el trabajo de escritura durante el proceso creativo y se presenta como su huella.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entre el amalgamamiento de intertextualidades y vacilación de las personas gramaticales, *Bilis negra* inaugura una lengua que es al mismo tiempo singular y colectiva. La escritura rapsódica en este monólogo permite la condensación de una voz-mujer. El elemento biográfico —que suele ser un horizonte de expectativa en los monólogos— no supone un relato episódico, sino la experimentación de una singularidad que, al mismo tiempo, tiene ecos en un nosotrxs: nosotras, mujeres; nosotrxs, cuerpos.

Los monólogos *Bilis negra*, *Teatro de autopsia*, *Susurro* y *El empapelado amarillo* dan cuenta del fracasado pero a la vez necesario intento de narrar el dolor. Incapaz de decirse, el dolor irrumpe, rompe toda continuidad o progresión en el relato, deteniendo el tiempo en instantes focalizados, exasperando repeticiones, produciendo alteraciones, hurgando en la misma herida.

Además, en los tres trabajos, la escritura rapsódica implica una convergencia de memorias: la dramaturgia es un trabajo artesanal de bordado, de hilvanado textual. En *Bilis negra* y en *Susurro*, particularmente, el procedimiento de no develar las fuentes reescritas o fago-citadas en la enunciación escénica —aunque sí en paratextos y en la puesta en página a cargo de Martín y Sajeva— es un gesto de apropiación y apelación a la memoria colectiva. De este modo, el monólogo devela modos de construir un pasado común: se convierte en una memoria viva. A partir de estas confesiones o testimonios singulares, escuchamos las voces de la historia. La voz se ahueca y se hace eco, a partir del despojo de la unidad del yo, del sentido, de la coherencia y congruencia gramatical. Tal como expresa Fobbio (2010), en el monólogo contemporáneo se ahueca la palabra para que ingresen otras voces.

## Cuerpo y escrituras del dolor

En *Bilis negra*, *El empapelado amarillo* y *Susurro*, vemos un cuerpo vulnerable, solo, que padece en su carne un dolor íntimo e intransferible en presencia de otros cuerpos espectadores. En soledad, cada cuerpo en escena se despega del entorno, se aísla y a la vez se expone. Las reflexiones de Jean-Luc Nancy (2010, 2012) ayudan a pensar cómo el cuerpo expuesto en escena dispone, organiza y acoge la mirada de otro cuerpo que ve. Este gesto de exposición “no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista... La exposición significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento” (Nancy, 2010, p. 28). ¿Cómo habla el cuerpo de su dolor? Si el dolor es indecible, ¿cómo dice que le duele, que sufre? Cuando el lenguaje colapsa, es el cuerpo el que habla. ¿Cómo lxs espectadorxs perciben ese dolor? ¿Qué imágenes expone el cuerpo sufriente que acaricia y conmueve a quien las ve? ¿Cómo se exhala de sí el dolor que es un misterio, que no se ve?

En los monólogos estudiados, los cuerpos encarnan escénicamente su dolor, la carne herida se expone y produce imágenes y sentidos que tocan a esos otros cuerpos en una afección intersubjetiva entre la escena y el público. En su reflexión en torno a la relación entre los lenguajes de las artes y las experiencias de dolor, Adrián Cangi (2019) sostiene que “el dolor del cuerpo ajeno presenta una ‘discursividad’ que hace posible que sea percibido por su expresión en la comunidad de dolientes” (p. 61). En este sentido, los dispositivos escénicos en las obras monologales podrían pensarse como cicatrices: configuran ranuras por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



las que el dolor encarnado es expuesto y recibe la mirada de otro cuerpo que reconoce los gestos, las marcas y la historia de un padecer, posibilitando una experiencia común del dolor.

En *Bilis negra* encontramos un deliberado trabajo con el cuerpo: en tanto el dispositivo escénico se organiza como la autopsia del cadáver de Fedra, la actriz atraviesa toda la obra desnuda. Despojado de todo atuendo y, por ello, de toda referencia que algún vestuario podría tener, el cuerpo se amplifica en su carácter de territorio, un territorio por el que recorrer relieves y cicatrices. El examen forense se convierte, así, en una cartografía del dolor: la disquisición y la interpretación de señales se transforman en una operación de desmontaje de la melancolía. El cuerpo se potencia en su materialidad geográfica: relieves, contornos y accidentes cobran protagonismo y conforman una historia. La actriz señala zonas de su propio cuerpo, se autoexamina y, a su modo, se ausculta; cuando describe el envejecimiento del cuerpo y el prolapso de los órganos internos, Fedra se toma el vientre y dice: “Me impresiona pensar que el corazón se puede deslizar hacia abajo. Imaginen que tuvieran que poner la mano aquí para escuchar los latidos” (Martín y Sajevea, 2017, p. 72). Los gestos de detención en un dedo, el pómulos o una lágrima van marcando mojones en el mapa de ese cuerpo expuesto doblemente en su superficie y en su mecanismo, y de ese modo el recorrido trazado queda visible y disponible para lxs espectadorxs.

Para la configuración del espacio escénico, la máquina teatral se reduce al mínimo: todo lo que el público tiene en frente es el cuerpo-cadáver acostado sobre una plataforma en el suelo, cubierta con una tela e iluminada levemente en sus contornos. Sobre esta plataforma —que puede funcionar, a la vez, como camilla de autopsia, lecho de muerte o cama—, Fedra yace, pero también recorre sus bordes, se arrodilla y se sienta. Es un espacio de exposición que habilita la examinación, así como es un espacio de intimidad que habilita las confesiones más indecibles. Por otra parte, el único objeto con el que interactúa el cuerpo en escena es la tela que cubre la plataforma y por momentos semeja la sábana arrugada y cotidiana de una cama destendida. Con esta tela se establece un juego en la relación desnudo/vestido: en el segmento antes señalado sobre el envejecimiento irregular del cuerpo, el desnudo, ya no extrañado por lxs espectadorxs, queda en evidencia en su carácter acontecimental (*cfr.* Agamben, 2014) cuando Fedra, justamente, utiliza la tela para cubrirse. El procedimiento dramático de transformación del objeto sábana en vestido produce una instancia de inquietud en quien mira: de repente, la envoltura del cuerpo es lo que resulta extraño y se genera una atmósfera en la que erotismo y pudor conviven ya no por el gesto de descubrirse, sino por el de taparse.

### **Figura 1.**

*Bilis negra. Teatro de autopsia*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Malgieri, 2015, <https://www.convencionteatro.com/bilis-negra>

En *Susurro* el trabajo de puesta en escena, de hacer cuerpo, de encarnar la escritura, se realizó en conjunto desde la dirección de Carlos Lipsic y la actuación de Estefanía Otaño. En escena, las imágenes poéticas se hacen cuerpo y se traducen escénicamente en objetos, gestos, acciones, cambios de interlocución, interpelaciones. El vestuario consiste en una enagua, como el revés de un vestido, como camisón que vela su desnudez. Los objetos configuran un lugar íntimo para ella, espacio de resguardo y atrincheramiento, donde lava y expone sus heridas: el patio del fondo. Allí hay cajones de madera con los que construye formas: un muelle que se mete en el mar, un escondite, el asiento sobre el que reposa y limpia sus pies y axilas, la “hermosa” casa de campo cercada por una tranquera. Además de los cajones, hay una bacha con una canilla que por momentos se abre y el agua corre y corre, pero nunca rebalsa. Ese sonido constante inunda el espacio de la sala. Los trapos sucios que lava son aquellos con los que se limpia los pliegues del cuerpo, a veces con furia, como queriendo borrar las marcas de la piel, a veces con delicadeza, encontrando en ese gesto la caricia del agua. Entre los objetos también aparece una soga, con la que intenta atraer a los hijos como peces a los que debe clavarles el cuchillo para limpiarlos —los hijos que le hacen cosquillas, los hijos que la abandonan—, pero también como quien pesca un recuerdo que deja su amargor. Con la soga se ata, llena el cuerpo de nudos con un *shibari*, materializando sus ataduras, mordazas, los nudos que la atragantan, que aprietan y marcan la piel. Esta imagen dialoga con el cuerpo fragmentado de la pintora y escritora Unica Zürn, fotografiada por Hans Bellmer, parte del universo estético convocado en el proceso de la obra.

**Figura 2.**  
*Susurro*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Estefanía Otaño, Leticia Paz Sena, Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Bilis negra*, *El empapelado amarillo* y *Susurro*, pp. 176-197.



Nota. Cedita por el fotógrafo. Fuente: Mouriño, 2019.

En *El empapelado amarillo*, la escena se reduce a un espacio pequeño con un banquito, donde el cuerpo de la actriz va dibujando los límites del encierro entre cuatro paredes, girando sobre sí misma, y en cada giro potencia los mecanismos de encarnar el encierro, la fragilidad, el abandono, la locura, el dolor. Recorre la habitación caminando, traza líneas formando un cuadrado, se desplaza corriendo, arrastrándose, bailando. El cuerpo de ella va generando líneas de fuerza, tensiones entre el adentro y el afuera, relaciones con el entorno. El texto se fragmenta en una coreografía donde la palabra se liga al movimiento, como un gesto para no perderse en ese relato discontinuo, inconcluso, de retazos. Los desplazamientos ponen en marcha la palabra y, al mismo tiempo, salvan a ese yo de perderse en los pensamientos que la obsesionan y la atormentan. El ejercicio físico y las acciones donde el cuerpo de ella se expande o dibuja diagonales dan cuenta del discurrir del pensamiento que va y que vuelve por las mismas líneas trazadas. En simultáneo, se agudiza el encierro, haciendo ver ese espacio pequeño como puro límite en el que ella constantemente choca consigo misma. El cuerpo se recoge y se repliega sobre sí, se vuelve un cuerpo pequeño, frágil, aislado en el espacio inmenso de esa soledad. Dentro de estas cuatro paredes, está el cuerpo de la actriz y sus gestos, una suerte de danza que evoca las formas, los colores y el movimiento que adquiere el empapelado, en el que la figura de una mujer se vuelve muchas mujeres, agazapadas, arrastrándose. El cuerpo traduce una tensión: ella tira de ellas para liberarlas y ellas tiran de ella para meterla en el dibujo del empapelado amarillo.

En estos monólogos, el cuerpo que sufre escribe el dolor en el espacio con su materialidad: traza recorridos en la piel, surca el aire, inunda de grito y llanto el entorno sonoro, lanza anzuelos hacia el público con la mirada. Ante la inmaterialidad del dolor, atópico como la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

bilis negra, solo queda la materialidad del cuerpo inaugurando un lenguaje que pareciera anterior a toda palabra.

**Figura 3.**

*El empapelado amarillo*



Nota. Cedita por la fotógrafa. Fuente: Salas, 2021.

**Monólogos contemporáneos o soledades pobladas de voces**

En *Filosofía de la deserción* (2009), Peter Pál Pelbart aborda la categoría de *lo común* y se pregunta, a partir del pensamiento de Deleuze, cómo reinventar la tensión entre lo singular y lo común en el marco de sociedades contemporáneas que capturan y clausuran lo común bajo formas totalizadoras. ¿Cómo sostener la diferencia y la singularidad en una experiencia de lo común que no se convierta en una mera individualidad ampliada? Para ensayar una respuesta, recupera una imagen que Deleuze sugiere en *Diálogos* (1997): la imagen de una soledad poblada de encuentros. Las dramaturgias monologales de la escena contemporánea, lejos de ser una reivindicación narcisista de la individualidad, hacen de la soledad un territorio de exploración de la singularidad que se expone para afectar y ser afectado por otrxs: la otredad de las voces que habitan la dramaturgia y la otredad de los cuerpos espectadores. Monólogos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Estefanía Otaño, Leticia Paz Sena, Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Bilis negra*, *El empapelado amarillo* y *Susurro*, pp. 176-197.

como *Bilis negra*. *Teatro de autopsia*, *El empapelado amarillo* (de Charlotte Perkins Gilman) y *Susurro* se configuran, entonces, como soledades pobladas, capaces de gestar la potencia política de encuentros imprevisibles, afectados y transformadores.

En las propuestas escénicas estudiadas, se asume la pregunta que Diéguez (2013) formula: ¿cómo puede ser público el dolor si afecta lo comunicable? En palabras de la investigadora, “si el sufrimiento, de modo general, nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar —aunque sea efímeramente— un cuerpo en el que *mi dolor* pueda comunicarse con el dolor del otro” (Diéguez, 2013, p. 24). Partiendo de la queja como lugar de encuentro a partir del reconocimiento mutuo en experiencias de sufrimiento, la autora construye la categoría *communitas de dolor* para nombrar agrupamientos colectivos —antiestructuras, no previstas por la ley— que toman la relación yo-tú para instaurar una conformación espontánea, no jerarquizada y efímera que posibilita estar con otrxs y mitigar la hostilidad de los conflictos sociales. Si bien Diéguez atiende las acciones *performáticas* que comunidades latinoamericanas signadas por el horror de la desaparición de personas inscriben en el espacio público, la noción permite pensar rasgos de monólogos contemporáneos que trabajan la experiencia del dolor en la afirmación de una singularidad y en la búsqueda de una aproximación que resignifique las relaciones. Contra la asepsia afectiva, estas propuestas ponen en foco los lenguajes del dolor y diseñan estrategias de interpelación. En ese sentido, también asumen una voz testimonial que, sin desconocer la dimensión inenarrable del sufrimiento, busca, con sus modos particulares, “testimoniar para no silenciar el dolor de los otros, que también puede ser un dolor propio” (Diéguez, 2013, p. 62).

Mientras el cuerpo solo en escena da testimonio, lx espectadorx es testigx del sufrimiento; entre esos cuerpos, por lo tanto, se genera una puesta en movimiento que es, definida por Nancy (2010), la emoción: quien se emociona es “puesto en marcha, sacudido, afectado, herido” (p. 100). Esa emoción es políticamente potente al ser una conmoción: emoción con otrx, a quien prestar oído, a quien responder ante un llamado. El teatro hace de la experiencia singular e íntima del dolor una experiencia común y compartida, explorando la posibilidad de trasladarla desde la esfera personal a la pública en un gesto político de encuentro en la alteridad.

Como soledades pobladas, los monólogos contemporáneos que aquí abordamos ponen en escena la voz de una mujer habitada por voces de otras mujeres y habilitan, así, la memoria de un pasado común que recupere las historias singulares del dolor. Las cicatrices de otras, inscriptas en el cuerpo de una, se convierten en las heridas de todxs. La forma dramática del monólogo interpela a partir de una interrogación que suspende una respuesta inmediata para inaugurar otra posibilidad del diálogo, en correspondencia con la experiencia del dolor, que siempre interroga (*cfr.* Ricoeur, 2019).

Frente a los secuestros de lo común y la exacerbación del individualismo neoliberal, el teatro contesta con una potencialidad amorosa: una ética de la responsabilidad, de afecto, de sensibilidad ante el dolor de lx otrx que se abre a la construcción de una comunidad de dolientes. Siguiendo a Cangi (2019), la respuesta no es la compasión, sino un *padecer-juntos*: un encuentro, una manera de poner en común la hostilidad, un hacer bálsamo, donde el dolor se exhala, se derrama y es acogido por unos brazos en los que descansa. De aquí se desprende una particular experiencia táctil del teatro.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



La humanidad se vuelve *tangible*... ¿Cuál es el espacio abierto entre ocho mil millones de cuerpos, y en cada uno, entre falo y céfalo, entre los mil pliegues, posturas, caídas, lanzamientos, cortes de cada uno?... Dieciséis mil millones de ojos, ochenta mil millones de dedos: ¿para ver qué?, ¿para tocar qué? Y si es únicamente para existir y para ser *estos cuerpos* y para ver, tocar y sentir los cuerpos de *este mundo*, ¿qué podremos inventar para celebrar su número? (Nancy, 2010, pp. 58-59).

El teatro tiene la potencia de inventar un cosmos de cuerpos que comparte entre sí la experiencia del dolor: “la negatividad que el dolor abre funda un lugar y un lenguaje porque toca el secreto del cuerpo y el sinsentido, y solo así se potencia y transforma en un lazo comunitario” (Cangi, 2019, p. 92). *Bilis negra*, *El empapelado amarillo* y *Susurro* proponen una forma de tocar en la distancia —de la actriz al público y del público a la actriz— e inventan —y celebran— la experiencia de afectar y ser afectadxs.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barba, E. (2020). *Quemar la casa*. Buenos Aires: Interzona.
- Bolaños, M. (2010). *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Gijón: Ediciones Trea.
- Caccamo, M. L. y Lipsic, C. (2019). *El empapelado amarillo de Charlotte Perkins Gilman* [Texto teatral cedido por lxs autorxs]. Inédito.
- Cangi, A. (2019). Meditaciones sobre el dolor. En A. Cangi y A. González (Eds.), *Meditaciones sobre el dolor* (pp. 47-96). Buenos Aires: Editorial Autonomía.
- Carreira, A. (2010). Una mirada sobre territorios de la soledad. En N. Dip, *Solo en la escena. Cuadernos de Picadero* (20; pp. 4-5). Instituto Nacional del Teatro.
- Convención Teatro. (s. f.). Bilis Negra - Teatro de autopsia | (2015). Recuperado de <https://www.convencionteatro.com/bilis-negra>
- Corominas, J. y Pascual, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dip, N. (2010). *Solo en la escena. Cuadernos de Picadero* (20). Instituto Nacional del Teatro.
- Fobbio, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- Fobbio, L. (2010). Multiplicidad en el monólogo dramático. *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/viewFile/2898/1316>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Fobbio, L. (2016). Monologar desde el entre. En M. van Muylem (Comp.), *Paisajes dramaturgicos. Ensayos de teatro comparado* (pp. 49-78). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC).
- Fobbio, L. (2017). Monólogos / Retratos. En L. Fobbio, M. van Muylem y A. Musitano (Eds.), *Monólogos / Páginas / Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (pp. 183-196). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Malgieri, G. (2015). [Imagen sin título, registro de *Bilis negra. Teatro de autopsia*]. Recuperado de <https://www.convencionteatro.com/bilis-negra>
- Martín, D. y Sajeve, M. (2017). *Bilis negra. Teatro de autopsia*. En L. Fobbio, M. van Muylem y A. Musitano (Eds.), *Monólogos / Páginas / Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (pp. 67-79). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Mouriño, S. (2019). [Imagen sin título sobre *Susurro*, cedida por el fotógrafo].
- Muylem, M. van (2013). La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 6(2), 330-347.
- Nancy, J. L. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J. L. (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Otaño, E. (2020). *Susurro*. Inédito.
- Pál Pelbart, P. (2009). La vida (en) común. En Autor, *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad* (pp. 21-56). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Parra, M. A. de la (2009). Escribiendo para sobrevivir a la noche. La palabra en el abismo. En L. Solís (Sel.), *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales* (pp. 275-282). Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y Paso de Gato.
- Ricoeur, P. (2019). El sufrimiento no es el dolor. *Isegoría*, (60), 93-102. Recuperado de <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/1053/1045>
- Sajeve, M. (10 de abril de 2016). Maura Sajeve, la transformación de todos los dolores. Entrevistada por Beatriz Molinari. *La Voz del Interior*. Recuperado de <https://vos.lavoz.com.ar/escena/maura-sajeve-la-transformacion-de-todos-los-dolores>
- Salas, N. (2021). [Imagen sin título sobre *El empapelado amarillo (de Charlotte Perkins Gilman)*, cedida por la fotógrafa].
- Sanchis Sinisterra, J. (2009). Género con un brillante futuro. El arte del monólogo. En L. Solís (Sel.), *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales* (pp. 259-274). Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y Paso de Gato.
- Sarrazac, J. P. (Dir.). (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Soledad González Teatro y pensamiento divergente. (27 de abril de 2020). *Soledad González y Daniela Martín en diálogo con Florencia Vercellone, Feria del libro Córdoba, 2018* [Video]. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=E050JR1os\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=E050JR1os_M)
- Viviescas, V. (2009). Un yo de voces plurales. El monólogo es una forma... como las otras. En L. Solís (Sel.), *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales* (pp. 301-308). Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y Paso de Gato.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Notas

1 *Bilis negra. Teatro de autopsia*, del grupo Convención Teatro, se estrenó en Córdoba en 2015. En escena: Maura Sajeve; música original y diseño sonoro: Agustín Domínguez; diseño lumínico y escenográfico: Lilian Mendizábal; realización escenográfica: Matías Usaín; diseño gráfico y fotografía: Gastón Malgieri (Foto Bruta); dramaturgia: Maura Sajeve y Daniela Martín; dirección: Daniela Martín. Algunas imágenes de la puesta están disponibles en el siguiente enlace: <https://www.convencionteatro.com/bilis-negra>

<sup>2</sup> *El empapelado amarillo (de Charlotte Perkins Gilman)* se estrenó en Palermo, Italia, en 2019, y se reestrenó con algunas modificaciones en 2021. En escena: María Laura Caccamo; adaptación y dirección: Carlos Lipsic; diseño de luces: Nayeli Salas; escenografía: Ramona Genco y Nele Mulling; diseño gráfico y fotografía: Nayeli Salas; dramaturgia: Caccamo y Lipsic.

<sup>3</sup> Una primera versión de *Susurro* se estrenó en Buenos Aires en 2019 y se proyecta su estreno para principios del año 2022. Dramaturgia y actuación: Estefanía Otaño; dirección, escenografía y diseño de luces: Carlos Lipsic; composición musical y voz: Belén Sanabria.

<sup>4</sup> Nos parece importante dar cuenta de la doble implicancia con el pensamiento y con la creación por parte de Estefanía Otaño. Estas prácticas no están deslindadas de modo tajante: entre la práctica artística y la crítica, se generan permanentes reenvíos. En este trabajo, este doble involucramiento con el proceso no es un obstáculo metodológico, sino un desafío y un lugar de enunciación asumido desde el cual indagar la permeabilidad entre arte e investigación.

<sup>5</sup> Fragmento de *Yo somos tú*, de Olga Orozco.

<sup>6</sup> Los cambios tipográficos corresponden a la puesta en página, que se comentará más adelante.

<sup>7</sup> En las anotaciones de ensayo del cuaderno de dirección, es posible leer el despliegue de una partitura donde se elaboraron secuencias de acciones ligadas a enunciaciones del texto (“suspiros - ¡Qué maravilla! - va atrás, descubre el jardín, avanza - ¡Hay algo raro! - al público”), cambios de dinamismos a partir de una palabra o sensaciones internas (“le comen los talones”, “frío en espalda”, “le arde”, “se mira las manos como sucias”), cambios ritmos en el relato, cambios de posiciones del cuerpo (“tres niveles: alto, medio y bajo”. Posiciones: “parada, agachada, acostada”, “garza”, “arco”, “acurrucada”, “cuatro patas”), cambios de la voz (al tocar el empapelado, después de “recomponerse en llanto, voz de mucho moco”), cambios de velocidades, de direcciones que habilitan nuevas secuencias del texto (“camina en cuadrados”, texto: “la verdad es que estoy mucho mejor”).

<sup>8</sup> Como en este pasaje en el que el yo convive con la voz de Jean-Luc Nancy: “El cuerpo necesita dormir, digerir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo. / Yo he sentido dolores físicos muy fuertes. Heridas que se han abierto en varias partes de mi cuerpo, con dolor cuando se produjeron, y dolor cuando se cerraron. Una sola vez el dolor fue tan fuerte que entré en shock y dejé de sentir” (Martín y Sajeve, 2017, p. 73).

<sup>9</sup> En el programa de mano, se explicita que la obra está basada en el tratamiento que recibe el personaje de Fedra en Racine, Mayorga, Eurípides y Séneca; también se aclara que se toman fragmentos de textos de Jean-Luc Nancy, Michel Foucault y María Bolaños: “La obra es el resultado del cruce entre esas voces, y las nuestras, y esas voces construyen esta confesión, la confesión de Fedra, la confesión de un cuerpo muerto que abre su historia a los espectadores” (información disponible en la página web de Convención Teatro: <https://www.convencionteatro.com/bilis-negra>).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## ***El cristo de espaldas: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura***

**Jaime Sánchez**

Vermont School Medellín. Corporación Universitaria Remington (Colombia).

[jamesa44@hotmail.com](mailto:jamesa44@hotmail.com)

ORCID: 0000-0002-2107-7344

Recibido 08/10/21 Aceptado 22/03/2022

### **Resumen**

Se vive el primer lustro de los diálogos de paz en Colombia, y detrás de ello una sociedad que todavía parece sumida en la muerte. La obra aún por explorar de Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), supo retratar esa violencia campesina y bipartidista, que tempranamente retrató el sino que acompañaría a la nación colombiana después de siete décadas. A partir de una hermenéutica de diapasón, que trata de revisar el pasado y confrontar el presente, se advierte la importancia de una literatura regional y clásica, que explore su cotidianidad y brinde luz para entender los ciclos del presente. Rescatar desde la obra *El cristo de espaldas* las formas de violencia y cómo se habitan los discursos de desarraigo y exclusión ideológica y social, se transforma en una denuncia directa a una herencia que aún no ha sido superada. A través del presente ejercicio reflexivo aparece un reclamo por esa tarea postergada de consolidar una nación, especialmente desde una ciudadanía partícipe, quien desde su realidad debe tender puentes con su historia, cultura y literatura para comprender y significar su presente, y de esta forma renunciar al peso de esa mentalidad escindida.

**Palabras clave:** *bipartidismo, Colombia, hermenéutica nómada, literatura, violencia*

***El Cristo de Espaldas: perspectives of nomadic hermeneutics to grasp the Colombian violence from a literature standpoint***



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Abstract

It's been five years since the signing of the peace dialogues in Colombia and behind it, we still have a society that appears to be immersed in death. Eduardo Caballero Calderon's work yet to be explored (1910-1993), knew well how to depict that peasant and bipartisan violence which early on portrayed the fate that would accompany the Colombian nation for seven decades. From a diapason hermeneutics, which aims to look back at the past and confront the present, the importance of regional and classic literature is noticed, one which explores everyday life and sheds light in order to understand the present cycles. Rescuing from the work *El cristo de espaldas* the forms of violence and how the discourses of uprooting and ideological and social exclusion, are transformed into a direct denunciation of a heritage that has not yet been overcome. Through this reflective exercise, a claim appears for that postponed task of consolidating a nation, especially from the standpoint of the participative citizenry, who from their reality should lay bridges with their history, culture, (eliminar coma) and literature in order to understand and signify their present and in this way renounce the weight of that split mentality.

*Palabras clave: bipartisanship, Colombia, nomadic hermeneutics, literature, violence.*

*A Isabella Sánchez..., mi eternidad.*

Es necesario descender con horror, con asco, pero con ilimitada comprensión humana, con heroica y cristianísima caridad, a ese subfondo de miseria, para ver de cerca el alma misma de un conglomerado que se desintegró y buscar soluciones adecuadas con conocimiento minucioso de su tragedia y de su patología.

–Germán Guzmán

Abordar una obra literaria supone explorar el imaginario de un tiempo; significar a través del arte, la historia y los personajes un espacio y una época. En este caso, a través de la narración de Eduardo Caballero Calderón y su novela de 1952, *El Cristo de espaldas* (quien también fue autor de *Siervo sin tierra*, *El buen salvaje*, *Hablamientos y pensadurías*, *Azote de sapo*, *Tipacoque: Estampas de provincia, entre otras*), la cual está enmarcada en un realismo rural, regional y nacional ampliado, donde emerge la comprensión sencilla del campesino, de la vida en los pueblos, las actividades de plazas y calles, junto a la carga simbólica de una existencia marcada por las ideologías y las tradiciones que pesan tanto como la sangre o los vínculos familiares. El amor y el odio se espesan en una marejada de sentimientos correlacionados con colores, partidos políticos, clases sociales, gremios y otras actividades que configuran la realidad de los pueblos. Una realidad que parece reciclada, si ciclo a ciclo o a zancadas se retrocede desde aquellos albores en la historia de Colombia; El Bogotazo, la barbarie de un Estado monopartidista, las masacres estatales, las guerras y dictaduras del siglo XIX, hasta el enfrascamiento y el trágico



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura*, pp. 198-207.



sino del periodo de la patria boba —que fue sinónimo de división, enfrentamiento y nada de boberías—; sin olvidar, antes de ello, la durísima crueldad experimentada en la carne de quienes trataban de oponerse al despotismo de la alcabala y otros tributos.

Una hermenéutica nómada conlleva a leer este texto a partir de la lente hodierna. En ella persiste el imaginario de violencia, usurpación y división que a su vez campea libremente por los pueblos asentados en las cordilleras de Colombia. Escrita en 1952 son 70 años narrando la tragedia de los pueblos; un conflicto heredado de generación en generación en manos de otros protagonistas: el bipartidismo, el conflicto armado, el paramilitarismo, la guerrilla y los grupos delincuenciales. Para aquel entonces, la historia de un pueblo con raigambre conservadora, donde las autoridades municipales y ciertos gamonales administran a su antojo el poder, mientras se proscriben aquellos que no están alineados con esta ideología, y desde sus actividades y convicciones parecen oponerse al monomito imperante.

Un diálogo del que todos hablan y que se convierte en este instante en una crítica de aquello que ha impedido que en Colombia la sociedad se aglutine bajo proyectos de orden nacional, generando nuevas orillas y distanciamientos en las corrientes políticas, sistemas, demagogias y divisiones que siguen retrasando la tarea pendiente de unión y congregación.

## El lenguaje

Bien advertía Martin Heidegger en su *Carta al humanismo* (1970) la dimensión de habitar el lenguaje, mientras agrega que *en su vivienda mora el hombre*. El ser humano combina una existencia ontolingüística que le configura, hasta el punto de que el lenguaje... dirá el filósofo, *es la casa de la verdad del ser*. Con palabras medidas y en sus justas proporciones podría afirmarse que el lenguaje posibilita una auténtica existencia, o todo lo contrario. Desde el ámbito social el lenguaje aparece como dinamizador o instrumento de poder, pues a través de este se prepara un camino de inclusión o se extiende un horizonte de exclusión que desplaza a quienes no aceptan las narrativas de ciertos grupos, individuos o instituciones que sofisticadamente encarnan los principios hegemónicos, morales o políticos para cierto momento. La novela deja entrever esa gran brecha evangélica “si no estás conmigo estás contra mí” que ha generado culturalmente tantas inquinas en diferentes escenarios culturales, sociales, ideológicos y religiosos en el mundo. Cuando en el pueblo se vocifera al unísono “¡No queremos rojos en el pueblo!” (Caballero, 2013, p. 22), se proyecta detrás de ello la génesis de violencia que más tarde cargará toda la visceralidad en acciones. Primero serán las palabras que obligan y demandan que una turba se lance contra las ideologías, ideas y pensamientos de otros, quienes, a su vez, asumen el escarnio público y anhelan con férrea voluntad ver la realidad transmutada.

Aunque el objetivo de este ejercicio es detenerse en la novela para precisar esas dificultades que despertaron la división y el odio entre los pueblos, los apelativos y las formas en las que se calificaron los bandos dan muestra de esa estructura violenta que acompañaba los tonos viscerales y populares con los que se trataban las colectividades de aquella época. A los liberales les llamaban chusma, chusmeros, collajeros, patiamarillos, nueveabrileros, cachiporros, chupasangres, martajos, comebolos, limpios y comunes. De otro lado, a los conservadores les calificarían como godos, contrachusmeros, aplanchadores, patones, cachuchones, pájaros, chulos, chulavitas, sonsos, plaga, chanchullos, guates e indios. El lenguaje se sirve de estas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas*: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura, pp. 198-207.

expresiones para consolidar un imaginario negativo heredado a través del discurso, con fuerza movilizante y persistente en el tiempo.

A continuación, el escaño siguiente será el simbolismo violento de los colores, los vivos y los hurras acompañados de una criminalidad semántica, donde yace la plurivocidad, especialmente de quienes con cierta autoridad, tradición o posición denostan y rechazan todo lo concerniente al partido contrario. Es así como el narrador, al presentar un diálogo entre conservadores, muestra el escándalo que yace en estos cuando cuentan cómo una mujer ingresa a un templo: “Por cierto que ésta llevaba una cinta roja... ¡sí, señores, roja!... en la cabeza. Y comulgaron ambas... ¡Eso es una provocación, compadre!” (Caballero, 2013, p. 75). Poco a poco se hunde el aguijón de la excitación, del señalamiento y la condena, lo que sin lugar a dudas se convierte en una voz oficial en el pueblo, mientras estalla un estruendo fanático, una pirotecnia verbal que no logra acallarse.

En cambio, no es fácil encontrar un tono mesurado de alguien que invite a dejar los adornos en su lugar y revise a fondo los argumentos que sirven para apalancar las ideas, sueños y deberes de un individuo; las calles y plazas se ven plagadas de emociones, historias y vendetas que al instante despierta la confrontación. En aquella época e incluso ahora se sigue echando de menos esa voz, en tanto la ligereza y el espectáculo de la opinión abre horizontes en los medios, redes y otros espacios. Un vacío que reclama, tanto ayer como hoy, espíritus abiertos a una propuesta ilustrada, desde las cuales atender los extremos. El pensador latinoamericano Alejandro Arvelo, así lo señala en su clásico texto *Filosofía del silencio* al advertir que

cada quien está algo más que seguro de su verdad. Todos hablan sin arredrarse en torno a las más diversas e intrincadas cuestiones; con más pasión y mayor confianza cuanto más profunda es la ignorancia que como pesado fardo se arrastra. (2008, pp. 17-18).

Progresivamente la dimensión del lenguaje se conecta con la realidad a través de las expresiones y las exigencias de un pueblo enardecido, como cuando este reclama sin aspaviento alguno la muerte de Anacleto por su adhesión al partido rojo, mientras don Roque, su padre, es reverenciado por

¡miedo de que ese rojo bandido del muchacho mate un día de éstos a don Roque, que es tan buen godó! ¡Tan buen godó! Recuerde, compadre, que cuando don Roque echó al muchacho de la casa, hace tres años, éste juró que cualquier día volvería a vengarse... (Caballero, 2013, p. 27).

Don Roque es la imagen del poder y de un liderazgo ideológico moral que trasciende al caudillismo. Quienes osan pensar distinto a él solo les queda el desahucio moral y una orfandad jurídico-legal. La persecución escala, entonces, no a un sujeto sino a una colectividad minoritaria que se lee mendaz, mientras las resonancias de algunos vociferantes aullan: “¡Hay que limpiar el pueblo de rojos!” (Caballero, 2013, p. 172).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas*: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura, pp. 198-207.

La violencia y la pronta criminalidad del lenguaje surte efecto desde las plazas, los atrios, las borracheras y los fandangos de las tabernas; todo ello en un solo contubernio con los vivos y los hurras al unísono de su ebriedad; pero allí mismo, detrás de la celebración, un fanatismo declarado cuya estrechez política o ideológica suscita el delirio y la efervescencia de lo que después se convertirá en masacre, tragedia, homicidio y violación. En el clásico texto de Germán Guzmán, *La violencia en Colombia*, este recoge una frase del periodista Calibán, quien sintetiza con magistralidad lo que es capaz el lenguaje; es necesario situarse allí para progresivamente dinamizar cualquier cambio, por eso “*para desarmar los espíritus es obvio comenzar por descargar de explosivos las palabras*” (Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna, 2017, p. 50).

## La violencia

Aparte de la muerte, el asesinato, la expropiación, entre otros vejámenes, una tipología de violencia adicional será la de la expulsión u ostracismo por parte de algunas personas, familias, gremios y actividades en estos pueblos. La generalidad para aquel entonces es encontrar pueblos con una filiación casi pública a uno de los partidos. Ninguna región se salva. En el ya mencionado clásico de *La violencia en Colombia*, los autores detallan una geografía de la violencia en las zonas, regiones y departamentos al detalle. Generalizando algunos de esos datos, será relevante destacar que entre el periodo de 1949 y 1958 se registra el asesinato de 35 294 personas en el Tolima, 10 000 en Antioquia, 9500 en Caldas, 9000 en Llanos Orientales y 10 170 en Valle (Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna, 2017, p. 316).

Esto supone entonces, que las minorías resultan ser víctimas del escarnio y la presión del grupo mayoritario, como expresa una mujer a quien le han asesinado a su marido debido a su adhesión al partido liberal, en tanto afirma que... “*si al señor don Roque Piragua, cacique de este pueblo, no le da la gana de que viva aquí una viuda con seis criaturas su destino no será otro que el desplazamiento*” (Caballero, 2013, p. 34).

Los pueblos se clasifican con los colores propios de los partidos hegemónicos, sugiriendo una frontal oposición los unos con los otros, mientras que el exterminio físico se convierte en una realidad que supera toda ficción. El lenguaje es el exordio del odio y de una nación más que escindida. Algunas profesiones también se muestran proscritas, tal como le cuentan al sacerdote: “*Hice mis estudios en la escuela normal de señoritas, y fui maestra de escuela en el pueblo de abajo hasta cuando me sacaron los rojos... ¡Si yo le contara a su reverencia, sería cosa de nunca acabar!*” (Caballero, 2013, p. 64). Este exilio ideológico es leído con benignidad, si entraran otras escenas a competir con el grado de visceralidad no de la novela, sino de una época que registra en multiplicidad de fuentes el horror y la sevicia con la que los colombianos se trataron. Profesores, intelectuales, comerciantes y quienes se desempeñaran en otros oficios no pasaban desapercibidos en los pueblos con hegemonía azul —conservadores— y...

como no tardaron en saber que éramos liberales, cuando vinieron las últimas elecciones que el señor cura recordará, nos saquearon la tienda y tuvimos que salir huyendo en un camión que traía unos bultos de zaraza para el pueblo de abajo. (Caballero, 2013, p. 139).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas*: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura, pp. 198-207.

A pesar de que la narración carga el abuso por parte de los conservadores hacia los liberales, es preciso aclarar que la violencia se vivió de parte y parte. En este conflicto los partidos se reconocen como antagonistas, mientras la venganza y la retaliación asecha los pueblos de las montañas. Los escritores del clásico *La violencia en Colombia* sustraen la experiencia de Arsenio —un bandolero liberal— que

iba terminando con todo lo que encontraba, sobre todo tratándose de policías, ejército, godos y pájaros; es un consuelo y gran alivio darle como matando culebra.... él no se contentaba con ver el muerto, sino que hasta le abría hartos agujeros y decía que era para que le saliera bien la vida a ese condenado godo. (Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna, 2017, pp. 205-206).

Las dinámicas sociales de la población para aquella época se agostan con facilidad; la tierra, la plaza, un comercio básico, rituales religiosos y una vida familiar concentrada. Ritmos de vida alterados cuando al tenor de las arengas políticas, la pólvora y la verbena se suman los sentimientos, los rencores, venganzas e inquinas con yatagán en la mano. Por ello, los colores son los tiempos y por eso dirán los habitantes: “Cambiaron los tiempos, señor cura: quiero decir los alcaldes, y los agentes de policía comenzaron a perseguirnos” (Calderón, 1952, p. 138). Quien conociera el grado de vileza, concatenaría con facilidad la escuela genocida que en las últimas décadas se han registrado con guerrilleros, paramilitares y sector oficial (collar bomba, cortes con motosierras y falsos positivos).<sup>1</sup>

Los rituales de horror que acompañan el aniquilamiento del partido contrario advierte grados de sevicia excesiva al que el presente ejercicio reflexivo no atiende. Sin embargo, en la novela se narra la experiencia habitual y corroborada así en los estudios de la violencia para aquella época, donde se aviva el espíritu en las cantinas, atrios y mercados, mientras al calor de las arengas, ya sea por la ovación o la omisión, se señala a quienes se alinean con uno u otro partido. Por eso el narrador de *El Cristo de espaldas* expresa que

una noche entraron dos indios del páramo a tomar aguardiente. Le dijeron a mi marido: —¡Tome con nosotros, compadre! Ahora grite: ¡Viva el partido conservador! ¡Abajo los rojos bandidos! Él no quiso gritar, siempre tan testarudo... Le clavaron dos puñaladas en el vientre. (Caballero, 2013, pp. 140-141).

Esta cultura fanática, más que política, sigue viva en ciertos imaginarios sociales, que a la sazón de los tiempos cobra otros tintes, nombres, partidos, grupos e ideologías. La certeza de la violencia y la crueldad queda manifiesta en las masacres, el desamparo de las poblaciones y la seguridad que el Estado debe proporcionar a ciertos líderes o defensores de derechos humanos, quienes viven expuestos a la censura, la amenaza y la proximidad de la muerte<sup>2</sup> a manos de grupos delincuenciales que aún no son desmantelados y enlutan el futuro de la nación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas*: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura, pp. 198-207.

La población queda expuesta al abuso de parte de la delincuencia, del exceso de poder y para aquella época, a las anchas de la arbitrariedad, que regularmente iba investida de autoridad. Y en medio del sino violento, y de un éxodo degradante, abrirse paso por medio de un exilio que trae consigo innumerables huellas:

Hombres que emigran por los caminos con un costal de trapos al hombro; mujeres mutiladas; niños sacrificados<sup>3</sup>; ranchos que arden como antorchas, sabe Dios si con criaturas o inválidos que no pudieron escapar; sementeras perdidas, campos arrasados y el hambre y la desolación por todas partes. (Caballero, 2013, p. 235).

### La autoridad viciada

Desprendiéndose de los males señalados anteriormente y de una idea pauperizante de la política, un concierto de males que entraña una descompuesta estructura administrativa. Para entonces —y también ahora— el poder legítimo y organizado sigue impidiendo que la semilla de la democracia y los valores que como sociedad desean garantizarse, se corroan cada tanto. El narrador expresa cómo las autoridades manipulan sus intereses a partir de la promesa de futuros puestos y otras artimañas, tal como la de incautar cédulas o importarlas de otros municipios, posicionando de oídas eso que llaman democracia. Para ilustrar estos casos de vicios y perversidad en el poder, aparece la camaradería partidista lejana a los principios de transparencia y meritocracia que hoy en día se exigen, pero que también parecen desdibujarse en la actualidad “¿No te he dicho que el viejo está dispuesto, como lo manifestó delante de ti, a imponer mi elección para el Tribunal Superior del Circuito, que será elegido por la Asamblea en el mes de octubre?” (Caballero, 2013, p. 35).

El papel de la iglesia como un ente jerarquizado, supone también el ordenamiento de ciertas dinámicas marcadas por el poder, la obediencia y el castigo en la novela de Caballero. El clero quedaba expuesto a una radical postura conservadora, y quienes asumían una mirada contraria eran objeto de reubicaciones a localidades remotas, siendo descartados para asumir cargos reputados al interior de la Iglesia. En medio de un templo derruido, con goteras y destartado, salta a la vista la impresión que tiene el pueblo conservador de un sacerdote, reconocido en el pueblo “como el cura viejo que a Dios gracias se fue, porque era un... ¡Dios me perdone!... Porque era un...” (Caballero, 2013, p. 38). Y en medio de ese tránsito de sotanas, nada asegura que un sacerdote nuevo sirva a los intereses de una colectividad u otra, solo las influencias y las conversaciones entre el prelado y los caudillos políticos de uno u otro partido. A ojos del pueblo, una tragedia al cuadrado, el obispo parece equivocarse de nuevo, pues... “*el cura está de parte del diablo... quiero decir de los liberales*” (Caballero, 2013, p. 135).

En medio de esas estructuras totalizantes, el terror y el castigo, las prácticas simbióticas entre la política y otros rituales. El cura advenedizo expone su vida y exige que le respeten los derechos a aquellos que han sido tachados de liberales. Por esa razón, y extrayendo uno de los fragmentos más dicentes del texto, se narra que

el notario accedió a proteger a los detenidos, siempre que éstos abjurasen de su liberalismo solemnemente y en mitad de la plaza. La ceremonia, claro, debería comenzar por la entrega de las cédulas electorales. Después los sindicados



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



podrían irse, y era mejor que se fueran para contar el cuento en el pueblo de abajo, donde serviría de escarmiento... Sacaron de la alcaldía a los tres sindicatos de liberalismo y en mitad de la plaza los hicieron arrodillar ante el alcalde. Tenía éste en las manos un pesado librote, que... no sabría decir si eran los Evangelios o la Constitución. En todo caso, por ese libro habían jurado que renunciarían a ser liberales para siempre, y reconocían el error y la infamia en que hasta entonces habían vivido. Luego entregaron las cédulas, dieron un viva a las autoridades y un muera a cada uno de los presidentes liberales difuntos. (Caballero, 2013, pp. 167-168).

El ritual de abjuración es visto como una liturgia purificadora que trae consigo la burla, la vergüenza pública y la renuncia a una ideología. Aquí, una vez más, al entregar la cédula, el individuo se despoja de su nombre, lo que conlleva a renunciar así a uno de los atributos de la persona. El espectáculo no muestra a un hombre, proyecta una cosa. Jurar ante cualquiera de los libros que supone la afinidad conservadora exorciza. Desposeídos ahora de su identidad, condenando la historia y el pasado, les resta huir a un lugar cargando la mácula de un pecado ideológico. Una culpa que hoy parece resemantizada cuando alguien evoca a uno de los últimos gobiernos de turno a través de los nombres o apellidos de quienes lo representaron. El linchamiento moral salta a la vista, y poco falta para que alguien sea ajusticiado por sus creencias, comprensiones y convicciones, mientras se sigue cavando esa enorme fosa de bastardía política que distancia a unos de otros por los colores, partidos, ideas o convicciones.

## Resonancias

Vivimos como en aquellas décadas una cadena de odio irrompible, nutrida actualmente por infinidad de eslabones que de forma encarnizada persiste en un lenguaje de violencia, la atrocidad de asesinatos y un mutismo a lo largo y ancho del país. Este país no rompe aún con estos lazos que llevan al exterminio del otro; los púlpitos y plazas de antaño, son redimensionados bajo la pantalla mediática informativa de hogaño, reforzada con centros de opinión y plataformas virtuales desde los cuales se expresan quienes se sienten con la capacidad —quizás no la formación— para abrir la discusión sobre asuntos de interés público. La ultraderecha, el régimen de izquierda, el dogmatismo, la calumnia, el contradictor político, la difamación, la criminalización, y en medio todo ello, el barullo que impide la reflexión y la comprensión de este vodevil.

Las circunstancias sociales actuales parecen no superar los estereotipos de décadas, mientras la división, el asesinato, el aislamiento y el abandono jinetean abiertamente en un país que aún no consolida su ideal de nación, si se considera este concepto ajustado al enunciado por el pensador francés E. Renan cuando dice:

Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que no forman sino una, a decir verdad, constituyen esta alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas*: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura, pp. 198-207.

de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa. (2001, pp. 23-24).

En Colombia dos grandes surcos se han abierto y han corrido con fuerza: la historia y la sangre; sin piedad ambas siguen vías paralelas; siguen sin detenerse y parece lejano que alguna de ellas se detenga. Ese tercer surco que parecía abrirse hace algunos años con el ideal de la paz, desapareció tras el sedimento del particularismo, del crimen local, de la ambigüedad del discurso y la manipulación; minado de dudas acabó con aquello que podía prontamente unir a una ciudadanía a favor de la confianza, la sensatez y una renovada oportunidad para todos. Los liderazgos de ciertas regiones armonizados con la opinión pública por el estilo popular e informal de algunos de ellos, distancian a muchos con un tenaz regionalismo. Una posible coalición conllevará finalmente a la quiebra e independencia constreñida por el ego, mientras vuelve a allanarse el espacio de confrontación directa de aquellos tecnócratas que prometieron superar los viejos esquemas.

No se ha vislumbrado aún una hermenéutica hodierna, donde se invite a todo ciudadano a revisar su pasado para entenderse en medio de unas dinámicas que por legado, por tradición u actualización, se siguen habitando. Una hermenéutica que le invite a atender no solo a su acoplamiento material, sino a su revisión moral e histórica actual para desde allí comprender el palimpsesto histórico que le gobierna.

Apostarle a un *ethos* convivencial donde la comunidad participe y se estructure a partir de la discrepancia, la paz, la verdad para resolver un conflicto que le sigue asolando. Se cultiva una generación de la violencia 5-G que como las vías, las comunicaciones y otros sectores, se preparan para afrontar los residuos de un conflicto que sigue marcando a la sociedad civil con una crueldad revivificada en algunas regiones, aupada por la pugnacidad discursiva en múltiples medios y un imparable número de grupos que trastorna la realidad de cientos de municipios. La literatura y sobre todo, una realidad que supera la ficción, tal como lo propone el realismo espectral<sup>4</sup>, advierte una transformación lenta, casi nula de la individualidad. La sociedad está llamada a educarse, a participar y consolidar valores donde se supere la patologización de la violencia, eliminando los sectarismos y posibilitando las multiperspectivas sociales.

El colombiano debe superar una tragedia tricotómica; soportar el que la mayoría de su población nazca en ambientes rodeados de miseria, escasez y pobreza, lo que por esencia les expone a riesgos sociales que parecen no diezmarse; de otro lado, una vez la supervivencia y el milagro del amor esquivan ese primer escenario, se exponen a criarse en ámbitos donde las costumbres y los espacios de sociabilización no precisan de garantías educativas con oportunidades para una dignificación social a partir de los oficios, el deporte, la capacitación o el trabajo, y finalmente, zafarse de lucubraciones y programas políticos mesiánicos y fantasmagóricos donde se exponen todas las necesidades insatisfechas de la población y que solo buscan ilusionar por un momento a quienes de frente asumen las brechas de la pobreza y la desigualdad. Queda así una sociedad huérfana de sueños y anhelos, donde las clases más desfavorecidas precisan con todo rigor la negación de un mañana.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas*: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura, pp. 198-207.

## Referencias bibliográficas

- Arvelo, A. (2008). *Filosofía del silencio*. República Dominicana: Santuario.
- Caballero C., E. (2013). *El cristo de espaldas*. Bogotá: Panamericana.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2017). *La violencia en Colombia* (Vol. 1). Bogotá: Taurus.
- Heidegger, M. (1970). *Carta sobre el humanismo*. España: Taurus.
- Renan, E. (2001). *¿Qué es una nación?* México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tamayo Goyeneche, L. (14 de marzo de 2021). Realismo espectral: hablar de lo que no se puede. *El Colombiano*.
- Uribe, M. V. (1978). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en Tolima*. Bogotá: Controversia.

## Notas

<sup>1</sup> Bajo la premisa de una violencia 5.0, una violencia reciclada, que parece atormentar a la sociedad colombiana cíclicamente, supondrá una remembranza el revisar los casos de las masacres y la administración de la crueldad que de estos deriva. El corte de oreja, que supuso en la mitad del siglo XX en Colombia una forma de señalar a los liberales, se presenta actualmente. <https://diariodelsur.com.co/noticias/judicial/ojo-mindefensa-anuncia-la-captura-de-de-los-responsables-de-663207>

<sup>2</sup> El listado de asesinatos desde la firma del acuerdo de paz queda plasmado en el siguiente documento que el Instituto de Educación para el Desarrollo y la Paz ha consolidado en el siguiente documento: <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2021/02/Para-web-listado-1%C3%ADderes-desde-acuerdo.pdf>

<sup>3</sup> En otro de los textos clásicos, pero nunca leídos, *Matar, rematar y contrarrematar*, la profesora María Victoria Uribe narra, a guisa de ejemplo, la tortura dispuesta a los hombres y a los infantes: “Los campesinos fueron amarrados por el cuello, muertos a machete y posteriormente sus cadáveres fueron incinerados y los niños arrojados a la caldera del trapiche” (1978, p. 133).

<sup>4</sup> Laura Tamayo (2021), en una publicación del periódico *El Colombiano*, reseña el libro *Haunting without ghosts*, donde la profesora Juliana Martínez reivindica la necesidad de pensar las secuelas con las que carga el pueblo colombiano a causa de un conflicto armado que le ha acompañado por décadas. El arte, la literatura, el cine y la música convergen en ese llamado: “La espectralidad sale del fantasma y se queda con lo que el espectro produce: una petición de justicia”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Jaime Sánchez, *El Cristo de Espaldas: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura*, pp. 198-207.

**La vida, padre de todas las cosas:  
Manifestación de la alegría en *Soldados de Salamina***

**María de los Ángeles González Briz**

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

[mariangelesgbriz@gmail.com](mailto:mariangelesgbriz@gmail.com).

ORCID: 0000-0001-7291-7182

Recibido 23/01/2022 Aceptado 06 /04/2022

**Resumen**

La alegría, como clave ofrecida al final de la novela, orientará la relectura de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas. En su transcurso se van perfilando concepciones de la alegría y la felicidad en sus dimensiones personal y social, vinculadas a reflexiones sobre la vida y la muerte, el pasado y el presente, la memoria y la continuidad.

Asumiremos la idea de la felicidad que desarrolla Rafael Sánchez Ferlosio: como experiencia, estado provisional y efímero, que únicamente es percibido a posteriori como el fluir de un instante de no sufrimiento.

Por otra parte, consideraremos la alegría en una dimensión comunitaria, como continuidad vital que le da mayor espesor a la historia, considerando el transcurso de muchas generaciones (la Historia), lo que finalmente explica el título. Proponemos la sospecha de algunas conexiones de *Soldados de Salamina* con el final de *El monarca de las sombras* (2017), considerando la relevancia de la alegría como esa manifestación del presente puro compartido, como afirmación, y como impulso a la continuidad orgánica de la vida.

**Palabras clave:** Soldados de Salamina, alegría, felicidad colectiva, memoria y relato, guerra civil española

**Life, father of all things:  
Manifestation of joy in *Soldados de Salamina***

**Abstract**

The theorization of joy can guide the rereading of *Soldados de Salamina* (2001), by Javier Cercas. In the novel joy and happiness are explored in their personal and social dimensions, and are linked to reflections on life and death, the past and the present, and to memory and continuity. This paper builds upon the idea of happiness developed by Rafael Sánchez Ferlosio: as an experience, it is a temporary, provisional and ephemeral state, which is only perceived *a posteriori* as a flowing moment of non-suffering. In the novel, joy is a manifestation of the present that projects itself onto to the communal dimension, a vital



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

continuity that gives greater weight to the narrative over the course of many generations (History), and which in the end explains the title. Noting a connection between *Soldados de Salamina* and the ending of a later work by the same author, *El monarca de las sombras* (2017), I consider the relevance of joy as a manifestation of the pure shared present, as an affirmation, and as an impulse to the organic continuity of life.

**Keywords:** *Soldados de Salamina*, joy, collective happiness, memory and narration, Spanish Civil War

## Introducción

La publicación de *Soldados de Salamina* (2001) coincidió con el reavivamiento de la pugna por la memoria histórica de la guerra civil española, tras la que, como se sabe, sobrevino en el país un relato único impuesto por los vencedores. Escritores que podrían considerarse “nietos” de la guerra (Izquierdo, 2012), quienes no la habían vivido en forma directa, protagonizaron a partir de los años 90 del siglo XX una forma de “revisionismo” o “resignificación” del pasado a partir de la ficción, con todos los matices que el asunto requiere. Cerca de la fecha de publicación de *Soldados de Salamina*, José-Carlos Mainer (2004) ha considerado el fenómeno con una perspectiva y conocimientos muy amplios, aunque no exentos de pasión.

El gran éxito de *Soldados de Salamina* generó controversias sobre los usos de la memoria, como se ha señalado desde distintos ángulos y en distintos períodos (tal como se advierte en Lluch, 2006 y se recontextualiza en Palomo Alepuz, 2020). Antonio Gómez López-Quñones la inscribió como la novela de confrontación histórica, de acuerdo con una categoría propuesta por Ana Luengo, porque reivindican la “imposibilidad de olvidar” (en Palomo Alepuz, 2020, p. 9). No detallaré las polémicas que ha suscitado en lo que respecta a intenciones políticas. Los debates sobre la forma de narrar la Guerra Civil y el tratamiento de la memoria, con su inevitable interpretación han acompañado las lecturas de la novela desde sus inicios, y han recrudecido, a su vez, con las posteriores *El impostor* (2015), *Anatomía de un instante* (2009) y *El monarca de las sombras* (2017). En su momento, Mainer esgrimió contra *Soldados de Salamina* el argumento de la segunda salvación de Sánchez-Mazas, el de la atención a un falangista notorio, el del supuesto distanciamiento histórico (Mainer, 2004). Solo como algunos de los hitos más abarcadores o polémicos para introducirse en el laberinto de la crítica sobre estas cuestiones durante estas dos décadas pueden tomarse en cuenta Moreno, 2002; Satorras Pons, 2003; Spires, 2005; Lluch, 2006; Bórquez, 2008; Corredera, 2010; Dolgin Casado, 2010; Bringas & Ennis, 2012; Martínez Rubio, 2012; Navarro, 2014; Becerra, 2015; Labrador Méndez, 2019; Palomo, 2020, entre muchos.

A esta altura, parece claro que la novela evidencia el imperativo ético de la memoria, a la vez que advierte la inevitable infidelidad al pasado que conlleva toda escritura en tanto relato, es decir construcción/versión/invencción (algo puesto de manifiesto en forma recurrente en la obra de Cercas).<sup>1</sup> Este artículo toma como punto de partida los temas y conclusiones ya planteadas en los referidos trabajos más recientes, para releer la novela desde otras claves de lectura que considero que el texto no inhabilita. El objetivo es fundamentar la hipótesis de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



que *Soldados de Salamina* trata el tema de la guerra desde distintos planos temporales y humanos, y que estos planos no operan de forma contradictoria, sino complementaria. A la luz de los relatos posteriores, como *El monarca de las sombras*, puede advertirse en *Soldados de Salamina* la propuesta de una perspectiva de dimensiones más largas, que atañe a la continuidad biológica que persiste y triunfa en la afirmación de la vida, y que incluso supera, en su persistencia tenaz, las divisiones de bandos e ideas que afectan y comprometen, sin duda, a varias generaciones. Esto plantea como problema la posibilidad de que una lectura vitalista y pacifista de estas novelas —en especial de *Soldados de Salamina*— no implique necesariamente un relativismo político o ideológico.

La memoria histórica atiende una necesidad del presente (una deuda con el pasado reciente que la novela busca, de algún modo, reparar, con el rescate de los anónimos caídos, con la búsqueda del héroe escondido), pero ambas novelas sugieren otro plano más amplio, al que apuntan, por ejemplo, los títulos,<sup>2</sup> un plano que desdibuja las contiendas y las pasiones para delinear una pugna entre la vida y la muerte, entre la destrucción y el imperativo biológico de la supervivencia del mundo físico como triunfo.

La hipótesis es que las dos novelas, leídas a partir de esas posibles claves, advierten que la guerra no ha podido arrasarlo todo, y así como la memoria escrita recupera y fija líneas perdidas del relato cultural (en este caso en particular la novela “real” que resulta de la búsqueda del pasado), la continuidad de la vida orgánica constituye otra forma de la perdurabilidad, revela otras huellas y otra forma de memoria que se expresa intermitente como alegría vitalista, como instantes de bienestar o de gozo, de vida en sí. Aquellos que pudieron sobrevivir —en la derrota o en la victoria, tanto políticas como morales—, sostuvieron la continuación vital en sus expresiones más nimias y elementales, hasta por la sola fuerza de la alegría como un discurrir inmerecido.

De todos modos, los textos explicitan que el valor ejemplar (la condición heroica, si se quiere) estará dado, a los efectos de la construcción de una ética civilizatoria, por el grado en que esos seres individuales inscribieron sus vidas en proyectos que integraron aspiraciones a formas colectivas de la alegría y concibieron la felicidad como utopía. La idea de héroe no queda ya ligada a la muerte, sino a la inscripción en un proyecto que los supera, marcando una orientación hacia el bien.

### **Inicio: un narrador entristecido**

El narrador de *Soldados de Salamina* se delinea fuertemente en las primeras páginas de la novela. Sus aspiraciones intelectuales y fracasados deseos de ser escritor, su mal dirigido empeño puesto en una ansiada carrera hacia el éxito, se presentan en paralelo a un desamparo afectivo y falta de impulso vital: tiene ya cuarenta años, la mujer con quien vivía lo ha abandonado, su padre acaba de morir. Disminuido socialmente, reserva sin embargo una oculta o inconfesada autoestima que busca resarcimiento. Esta netamente triste figura del periodista escritor tiene una compensación en el personaje de Conchi, la nueva novia que se presenta en las primeras páginas, y quien rezuma vitalidad espontánea y “despampanante alegría” (Cercas, 2002, p. 47).<sup>3</sup>

Hay esmero del narrador por deslegitimar las opiniones de Conchi, al desmerecer sus cualidades intelectuales (aunque “le gusta mucho”) y su ambiente (el ridiculizado ex novio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“ecuatoriano”, las amigas “semianalfabetas”, 2002, p. 46), la decoración cursi de su casa, su trabajo como “pitonisa en la televisión” (2002, p. 45), así como el imaginario simbólico que nutre sus valoraciones políticas, culturales y literarias, asociado a lugares comunes que, por encima de todo, dejan a la vista los prejuicios del propio personaje. También Conchi representa la sensiblería y el mal gusto que el narrador atribuye a la cultura popular y que considera alimentados por los medios de comunicación y las simplificaciones mitificantes, todo lo cual él, como varón culto y arrogante, no puede dejar de señalar a cada paso, marcando enfáticamente su diferencia. El avance que supone el relato como desestabilización y descubrimiento irá limando también estas seguridades, como trataremos de mostrar. E irá posibilitando la transformación de ese “hombre entristecido” que todavía se ve en el espejo durante el viaje que cierra la novela, en la posibilidad de asumirse como un “periodista fracasado y feliz” (Cercas, 2002, pp. 208-209).

Repararemos en una escena de los inicios de la investigación periodística o novelesca, para esa que se propone como “novela real” o “cosida a los hechos” (Cercas, 2002, p. 37 y p. 166), la que encontrará su correlato simétrico al final y que puede servir para medir el avance —en tanto transformación reveladora— que se produce también en el personaje durante el proceso de producción del relato.<sup>4</sup> Mientras espera a Figueras, para un primer encuentro, este narrador que también se llama Javier Cercas, dice:

A mi izquierda, en el parque, niños acompañados de sus madres jugaban en los columpios, bajo la sombra *declinante* de los plátanos. Recuerdo que pensé en Conchi, que no hacía mucho me había sorprendido diciéndome *que no pensaba morirse sin tener un hijo*, y luego en mi antigua mujer, que muchos años atrás había rechazado *juiciosamente* mi propuesta de tener un hijo. [...] [Y]o ya no tenía ninguna intención de tener un hijo; tenerlo con Conchi me pareció una *ocurrencia chusca*. Por algún motivo volví a pensar en mi padre, volví a sentirme culpable. “Dentro de poco”, me sorprendí pensando, “cuando ya ni siquiera yo me acuerde de él, estará del todo muerto” (Cercas, 2002, p. 48) [*cursivas agregadas*].

Registro en este pasaje un campo delimitado por significaciones varias: la observación de la niñez en su manifestación, en su presente dinámico y gratuito, la preocupación por la descendencia como continuidad estrechamente vinculada con la muerte de su padre y la conciencia de pasar a la primera línea en el recambio generacional; la decisión de no tener hijos como una culpa de posible traición al padre, para arribar a la certeza de que la vida continúa principalmente en la memoria de los otros, los que siguen, y que la mayor culpa sería perpetrar el olvido como borramiento. El problema se polariza todavía en esta escena iniciática: para Conchi es aberrante “morirse sin tener un hijo”; el narrador, que deseó alguna vez tenerlo, considera que su antigua mujer idealizada —a quien cree no haber podido retener—, fue sensata al rechazar la propuesta, y la sola idea de tenerlo con Conchi le resulta vulgar e intolerable.

Lo cierto es que muerte y nacimiento aparecen ligados en esos instantes de contemplación de los niños jugando, quienes despiertan la conciencia de la declinación, que traerá una aún no advertida disposición a aceptar la vida (en tanto alegría) por un lado como *remanente*,<sup>5</sup> y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

por otro lado como *línea*, la que solo puede materializarse en el presente para así proyectarse en un futuro al que remitirá el cierre de la novela: “hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante” (Cercas, 2002, p. 209). La muerte del padre resulta productora de una búsqueda hacia atrás —la memoria, la genealogía, que es también lo que se dejará en herencia— y de una necesidad de construirse desde los restos para recuperar el presente como tiempo que se desliza, como vida amable, como aquello que no es sufrimiento.

### **Final un poco triste... e inmensamente feliz**

La figura de Sánchez Ferlosio se postula como fundamental para el inicio de la búsqueda que narra *Soldados de Salamina*, y aunque su intervención parece anecdótica y no se explicita una admiración por su obra ni el registro específico o la asimilación de sus posiciones éticas ni estéticas, es una sombra tutelar que sostiene algunos aspectos de la narrativa de Cercas, como lo adelantó Silvia Cárcamo (2008). En su artículo propone que Cercas atiende muy especialmente los ensayos de Ferlosio en lo que respecta a la “construcción del ethos del narrador” (el enunciador de la ficción), “los conflictos propios de la experiencia de la escritura”, la relación con la “literatura como institución” y con la “sociedad del espectáculo” (2008, p. 1), analizando la incidencia de los ensayos ferlosianos en las ficciones de Cercas, en cuestiones como la contraposición entre destino y carácter, personajes de carácter y personajes de destino. Parto de sus conclusiones para asumir que las ideas ensayísticas de Ferlosio gravitan como sustrato en la elaboración de *Soldados de Salamina*, algo que merece seguir explorándose.

El comienzo de esta novela da cuenta de una casi fallida entrevista a Sánchez Ferlosio en la que Cercas se entera del también fallido fusilamiento de Sánchez Mazas. Mediante la entrevista se introducen, como equívocos insignificantes, como desviaciones, la distinción entre “personajes de carácter” y “personajes de destino”, así como el motivo de la batalla de Salamina (Cercas, 2002, p. 19).<sup>6</sup>

En la obra ensayística de Ferlosio aparece una y otra vez la preocupación por la distinción benjaminiana de destino y carácter.<sup>7</sup> Vázquez Medel destaca la importancia de estos conceptos en varios ensayos (Vázquez Medel, 1999, p. 22 y p. 190), pero es en el discurso de aceptación del Premio Cervantes (2004) cuando Ferlosio les dará un formato comprensible, sintético y divulgativo, a partir del cual los consideraremos en esta oportunidad.

En ese ensayo, partiendo de la observación de una escena callejera del teatro de guiñol, Ferlosio distingue primeramente la “manifestación” como experiencia estética del “argumento” que, en definitiva, ordena el mundo y lo sustrae a su “pura sinrazón” (2005, s/p). Retrotrayéndose a la *Estética* de Aristóteles, advierte que ya a partir de sus premisas, el argumento que da cohesión al texto literario “es un sedante estético”, que contribuye a la ilusión de consecuencia y congruencia.

En su defensa del argumento, [Aristóteles] percibe claramente el achaque de la historia: su deficiencia en conexiones lógicas; pero al preferir el tipo de argumento que aporta la ficción, siempre mejor o peor trabado, y apagar la contingencia, parece buscar la paz del alma, eligiendo, frente a la turbadora



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

turbulencia de los hechos, la limpia e inteligible consecuencia lógica (Sánchez Ferlosio, 2005, s/p).

La cita puede ser útil para volver a leer *Soldados de Salamina*, que narra la elaboración de un libro, mostrando el proceso de selección y los ordenamientos argumentales que permitan “poner paz” —si fuera eso posible—, confiriendo sentido a la “turbadora turbulencia de los hechos” ocurridos durante la guerra de España y cuyos efectos aún hoy siguen produciendo sufrimiento, y elige la opción de hacerlo a través de la organización en una ficción “cosida a los hechos”, una “novela real” (Cercas, 2002, p. 37 y p. 166). La búsqueda de ese relato basado en materia real, pero ajustado a una aspiración estética, a un orden o estructura que conforme y conforte, será paralela al reconocimiento que el narrador debe hacer de sí mismo durante ese proceso. Ambos culminan en el momento en que, luego del encuentro del autor con su reflejo en el cristal de un vagón de tren, cuando el libro se le revela como forma (Cercas, 2002, p. 208).

Una de las revelaciones de ese episodio, aunque no la única, es que el relato-espejo (una variante disidente de la célebre propuesta de Stendhal), en tanto doble, es necesariamente otra cosa diferente de la realidad, y solo puede construirse desde esa distancia: “Ahora el ventanal duplicaba el vagón restaurante. Me duplicaba: me vi gordo y envejecido, un poco *triste*. Pero me sentía eufórico, inmensamente *feliz*” (Cercas, 2002, pp. 205-206) [*cursivas agregadas*].

La distancia narrativa acentúa incluso la diferencia entre la imagen (triste) y la felicidad real como experiencia eufórica alucinatoria, tocada por la revelación. Ese momento casi místico es propiciado por el “mullido” bienestar del confort y por el sonido regular y el movimiento rítmico del tren, que permiten desentenderse del presente, relajarse, olvidarse de sí para que fluya un instante fuera del tiempo, el deslizamiento feliz porque “no está en función de nada” (Sánchez Ferlosio, 2005, s/p), como en una danza.<sup>8</sup>

Las últimas líneas, todo lo que sigue hasta el punto final, se dedica a entretrejer esos dos planos, integrando el pasado, el presente y el futuro en un tiempo único utópico que enlaza, además, las historias con la Historia, dando a esta la apariencia de una línea ascendente y orientada, que puede conjugar de manera coherente el valor y la virtud individual con la felicidad colectiva, aunque quede flotando la duda última sobre el engaño de la prosa, sobre las posibilidades de una sintaxis narcotizante capaz de crear esa ilusión a partir del artificio. Incluso suponemos que en las tres últimas líneas del libro hay una salida de la visión alucinada de los soldados (o el soldado) de la Legión Extranjera caminando por el desierto africano, para pasar nuevamente, mediante la imagen de ese extraño “sol negro”, al viaje del periodista en el vagón, disfrutando su presente sin propósito, “sin saber muy bien a dónde va, ... sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante” (Cercas, 2002, p. 209).

Sánchez Ferlosio fue un predicador de la construcción hipotáctica<sup>9</sup> como expresión abierta y arborescente que se resiste al pensamiento concluyente, una forma de pensamiento que puede involucrar incluso una dimensión ética. Y en esa última página, Cercas se vale de algunos procedimientos propios de la hipotaxis, cuando se recapitulan los motivos centrales de la novela en dos oraciones larguísimas, armadas a partir de períodos engarzados, y complementos en los que fácilmente se pierde el hilo de cada nivel gramatical (Cercas, 2002, p. 208). La primera oración admite por los menos tres verbos principales: “vi”, “supe” y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“escribiría”, que sintetizan la labor de que da cuenta el relato en su conjunto. La ambigüedad de la forma en que se introduce a Sánchez Mazas (“sobre todo”) resulta desconcertante, aunque advertimos que vuelve a colocarse como el objeto primero de investigación, el oscuro episodio de su no fusilamiento y las preguntas que suscita, más en lo relativo a conductas individuales que a bandos o banderas o ideas colectivas (incluso a las motivaciones íntimas de esas conductas, aquellas que los relatos de guerra suelen sustraer o se suponen implícitas de un modo generalmente simple y cuya respuesta es irrecuperable en la mayoría de los casos).

El rescate de ese “pelotón de soldados” conserva la admiración por la épica del coraje, por aquellos valientes que deben ir a la guerra en nombre de una colectividad y poner su cuerpo en el campo de batalla, y en la mayoría de los casos mueren o quedan estropeados. Esa aureola del valor persiste pese a la conclusión anterior sobre el horror de toda guerra y su casi inutilidad, persiste como un fruto inevitable de una tradición literaria de siglos, la del encomio del guerrero (aunque el autor ha recordado en alguna entrevista que toda épica es, de fondo, pacifista) <sup>10</sup> (Cercas, 2018, p. 3).

La serie final también deja al descubierto la búsqueda y la preocupación por el héroe individual (cuando “toda la civilización pende de un solo hombre”). En este sentido parece evidente que Miralles es el héroe encontrado y que lo que debe ser narrado no es su intención, sino su gran figura completa —fuerte, valiente y pura, aunque poco novelesca—<sup>11</sup>, y su paga:

Oí el ruido del bastón de Miralles cayendo en la acera, sentí que sus brazos enormes me estrujaban y que lo míos apenas conseguían abarcarlo, me sentí muy pequeño y muy frágil, olí a medicinas y a años de encierro y verdura hervida y sobre todo a viejo, y supe que ese era el *olor desdichado de los héroes*. (Cercas, 2002, p. 204) [*cursivas agregadas*].

A pesar de su decrepitud y de la desdicha que acarrea, es Miralles quien desarrolla en la novela la teoría sobre la alegría y quien abre el camino para comprenderla en su relación con la felicidad.

### Una secreta e insondable alegría

La guerra es el padre de todas las cosas.  
Heráclito<sup>12</sup>

En “Carácter y destino”, Ferlosio argumenta que en el castellano actual de uso corriente los términos “felicidad” y “satisfacción” no suelen distinguirse, aunque advierte la contraposición de Hegel, orientada a separar el ámbito colectivo (felicidad) del individual (satisfacción), recuperándola en este pasaje:

La Historia no es un suelo en el que florezca la felicidad. *Los tiempos felices son en ella páginas en blanco*. Ciertamente que en la historia universal se da también la satisfacción, pero ésta no es lo que se llama felicidad, pues es la satisfacción de fines que sobrepasan los intereses particulares. Fines de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



importancia para la historia universal requieren voluntad abstracta, energía, para ser mantenidos. Los individuos de significado para la historia universal, que han perseguido esos fines, han encontrado ciertamente satisfacción, pero han renunciado a la felicidad (Hegel, en Sánchez Ferlosio, 2005, s/p).

El derrotero histórico desde la idea de la “felicidad pública a la felicidad simplemente” es analizado por Micaela Cuesta (2016) en sus variantes conceptuales como “felicidad de la mayoría” (que busca mejorar las condiciones materiales de vida de gran parte de la población) y la “felicidad pública” (que apunta a la posibilidad de garantizar la participación de los ciudadanos en la vida pública) (Cuesta, 2016, p. 32).<sup>13</sup> Si la “felicidad a secas” ha devenido en un concepto centrado en el derecho individual, la “felicidad pública” se *ha centrado casi exclusivamente en el ejercicio de la libertad* (Cuesta, 2016, p. 36) [*cursivas agregadas*]. El problema de “la necesidad y posibilidad de conjugar libertad, igualdad y felicidad” referidas a un orden social más que a un individuo ha persistido y se evidencia, sobre todo, como un vacío, lo que Cuesta señala como una “cuidada” exclusión de la Filosofía de la Historia, “lo invisible necesario sobre el que se monta lo visible: la idea de la libertad es la historia” (Cuesta, 2016, p. 40).

Este problema subyace asimismo como tensión en la ficción de Cercas —por impregnación ferlosiana—, porque de algún modo se busca y en apariencia se encuentra, como se dijo, a un héroe triste, a un individuo cuyos intereses individuales han resultado sacrificados por un fin mayor (la libertad y la civilización). Pero también se deja ver que el acto heroico que la investigación procura conocer y que se define al principio como una voluntad juvenil espontánea de afirmación de la vida, quizás un caso de “destino” (“la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de insondable *alegría*, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero *tampoco es instinto*” (Cercas, 2002, p. 104) [*cursivas agregadas*]<sup>14</sup>, será resumido al final como “el instinto de la virtud”, que tampoco se define claramente como un caso de “carácter”, pero se acerca a ello.

Se trata de algo igualmente inconsciente y desligado de un propósito o finalidad, pero inscripto definitivamente como una opción y un acto moral, más allá de la despreocupación con que Miralles aparenta ir por la vida, o de la resignación atada al presente con que parece sobrellevarla. Si bien cumple en buena medida con la pauta ferlosiana de que “una vida feliz no pregunta por el sentido, porque se siente fin en sí misma, no está en función de nada” (Sánchez Ferlosio, 2005, s/p), el heroísmo de Miralles se inscribe además en una aspiración a la felicidad colectiva (ha sido anarquista en su juventud, comunista desde la guerra), como pueden dar cuenta sus antiguos diálogos con el personaje de Bolaño en el camping de Castelldefells, recuperados como otro fragmento que complementará su memoria.

En la página final la altura del héroe se mide en función de dos ejes: el valor (ese coraje para poner y sostener el cuerpo en la guerra) y el acierto en la intuición de estar del lado de aquella causa que el tiempo dirimirá como justa (alguien “que no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse”<sup>15</sup>, “que fue limpio y valiente y puro en lo puro”<sup>16</sup>) (Cercas, 2002, p. 209). Si relacionamos estas palabras con el contexto en que aparecen antes en la novela, en boca de Bolaño, sabremos entonces que “el héroe no es el que mata, *sino el que no mata* o se deja matar” (Cercas, 2002, p. 148).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En “Carácter y destino”, Ferlosio penetra también en otro aspecto del tema de la felicidad, mediante la apelación a una escena de *El jardín de las delicias*, de Bosch:<sup>17</sup>

pueden verse, entre las cosas que podrían llevar a los hombres al infierno, unas cuantas, diminutas, figuras de niños y adultos, calzadas con unas botas de cuchilla muy semejantes a los patines de hoy en día, deslizándose, felices, por la superficie de una laguna helada. El placer de patinar es ventajista: reside en gastar poco y lograr mucho, en la sensación corporal de liberación de la gravedad, de ventaja sobre ésta, de ingravidez gratuitamente conseguida; precisamente gratuita, como un don, como un bien. El que patina va y viene como quiere, a la velocidad que quiere, pero, sobre todo, sin ir a ninguna parte y disfrutando a cada instante durante el ejercicio. (Sánchez Ferlosio, 2005, s/p).

Esas figuras le sirven a Ferlosio (2005, s/p) para la diferenciación entre juegos agónicos (los de desafío y competencia, en los que Huizinga había captado el “agón” griego) y juegos anagónicos, siendo estos los que corresponderían a los patinadores del Bosco, quienes corporizan una consecución de la felicidad sostenida en el movimiento, el ritmo, el dominio del cuerpo que, sin embargo, logra deslizarse sin esfuerzo y sin meta, como en el momento de bailar. Para Ferlosio,

el tiempo del deporte “agónico”, modelo del tiempo del destino, del que Benjamin dice que “no tiene presente”, es el tiempo de la historia. Supuesto que por ‘historia’ se entiende aquel acontecer que está, como diría un periodista, “preñado de sentido”, que es una bien tratada y consecuente sucesión argumental de designios propuestos, perseguidos, contenidos en campos de batalla y alcanzados o frustrados. (2005, s/p).

El reconocimiento de Miralles como “el soldado de Líster”, en la novela de Cercas, se da por la felicidad con que lo recuerdan quienes lo vieron, en sus días, bailando el pasodoble *Suspiros de España* (también Conchi, con su “despampanante alegría”, gusta de bailar los pasodobles). Angelats repone el recuerdo de una escena de suspensión del tiempo, una burbuja de puro presente y sin propósito, un momento feliz en los días sombríos del final de la guerra:

Aquella tarde se puso a cantar Suspiros de España en voz alta, y sonriendo y como dejándose arrastrar por una fuerza invisible se levantó y empezó a bailar por el jardín con los ojos cerrados, abrazando el fusil como si fuera una mujer, de la misma forma y con la misma delicadeza (Cercas, 2002, p. 122).

Bolaño, por su parte, completará la estampa en otra escena dichosa, que corresponde en el tiempo ficcional a algo ocurrido varias décadas después, una coreografía para nadie espiada desde detrás de la rulot, en el camping de Castelldefells:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Bailaban muy erguidos, muy serios, en silencio, descalzos sobre la hierba, envueltos en la luz irreal de la luna y de una vieja lámpara de butano... Miralles en bañador, como siempre, envejecido y ventruado pero marcando el paso con una segura prestancia de bailarín de barrio. (Cercas, 2002, p. 163).

Miralles, como Conchi, es un militante del presente como tiempo vital, de lo que Ferlosio llama —en su referencia a las Bodas de Camacho del *Quijote*— “el tiempo consuntivo”, un reivindicador del “reino de los bienes”, de la atmósfera de ese tiempo que capta Cervantes en la fiesta, “donde no tiene jurisdicción la hambre” (Sánchez Ferlosio, 2005, s/p). De ahí que quede alineado con los personajes que gustan del comer y el beber, además del bailar, como puede notarse en esta escena final en Dijon, simétrica a la que comentamos al inicio:

Ante nosotros, al otro lado de la verja que separaba el jardín de la residencia de la Rue des Combottes, cruzaba un grupo de párvulos pastoreados por dos maestras.

...

—Puntuales como un reloj —dijo—. ¿Tiene usted hijos?

—No.

—¿No le gustan los niños?

—Me gustan —dije, y pensé en Conchi—. Pero no los tengo.

—A mí también me gustan —dijo, agitando el bastón hacia ellos—. Fíjese en aquel botarate, el de la gorra.

Permanecemos un rato en silencio, mirando a los niños. No tenía por qué decir nada, pero filosofé tontamente:

—Siempre parecen felices.

—No se ha fijado bien —me corrigió Miralles—. Nunca lo parecen. Pero lo son. Igual que nosotros. Lo que pasa es que ni nosotros ni ellos nos damos cuenta.

—¿Qué quiere decir?

Miralles sonrió por primera vez.

—Estamos vivos, ¿no? —Se incorporó ayudándose con el bastón—. Bueno, es la hora de comer. (Cercas, 2002, p. 189).

La comida compartida corresponde a ese tiempo consuntivo, en el que se apoyará en la novela la apuesta a la supervivencia como continuidad material del mundo físico, empeñado vigorosamente en la perdurabilidad, y cuyo reverso es la muerte, inevitable para la regeneración despampanante de la vida natural.<sup>18</sup> Esa es la “secreta e insondable alegría” que triunfa porque “nos gobierna o hace vivir o concierne”, “con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres” (Cercas, 2002, pp. 207-208)<sup>19</sup>.

La escena de los niños cierra el aprendizaje del narrador y provee otra pista sobre la alegría como manifestación del presente, como vida en sí misma (aun como resto, que también es supervivencia), cuestión muy ligada en el relato a la vida como línea, aquí ingresada nuevamente a través de la mirada a los pequeños, que podrían ser los hijos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Los dos encuentros del narrador con Miralles se producen durante ese único día en la residencia para ancianos de Dijon. Durante su regreso imagina un reencuentro que tiene la cualidad de un ensueño y que puede leerse como la síntesis de la noción recién adquirida de felicidad, una que incluye movimiento y ligereza, música y baile, encuentro y comunidad, amigos, familia, mujeres e hijos, y que incluso redime la ciudad de Stockton, reinventándola como lugar donde no solo sea posible el fracaso<sup>20</sup>.

En el análisis de la obra de Benjamin “bajo el prisma de la felicidad”, Micaela Cuesta (2019) reivindica la posibilidad de la felicidad sustraída a las lógicas obligadas e impuestas que se atribuyen su dominio —“mercantilización, privatización, moralización”— para así poder

abrir, tal vez, otras formas auspiciosas de ser dichosos con otros. Figuras del lazo social como la conversación, el juego, la amistad, el amor, los encuentros afortunados, nos exponen a otros sin hacer que temamos por nuestra vulnerabilidad. Quizás habitando estas figuras, siendo hospitalarios, podamos constatar que “ser feliz significa el poder percibirse sin horror. (Cuesta, 2019, p. 59).

## La vida que no se acaba nunca

Es más difícil estar a la altura de las  
circunstancias que *au-dessus de la mêlée*.  
Antonio Machado

Reparemos, como epílogo, en una revelación de otro final posterior de Cercas, de *El monarca de las sombras* (2017), que teje una urdimbre con *Soldados de Salamina*, volviendo a revisar la guerra, planteando la misma perplejidad ante la engañosa idea del “destino de héroe”.

La novela culmina la búsqueda con la apelación al Canto XI de la *Odisea*, que explicará el título del libro: el célebre lamento de Aquiles en el Hades (“que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron”, Cercas, 2017, p. 264). Podría decirse que se trata de una abjuración del heroísmo y de la divulgación de la certeza *miralleana* de que “no hay más vida que la vida de los vivos” [*cursiva agregada*] (Cercas, 2017, p. 265), así como también de una confirmación del pacifismo que alienta como subtexto de todo relato épico.

*El monarca de las sombras* se construye como la temerosa búsqueda de la carrera de un soldado de Franco, para considerar si este también pudo ser un héroe, tomando otro camino más riesgoso al ahondar en la explicación del heroísmo. El punto de llegada es más sombrío que el de la novela anterior, no solo porque Manuel Mena, tío abuelo de Cercas por parte de madre, un alférez muerto en el frente del Ebro con diecinueve años, mientras combatía como voluntario de Falange, murió —según concluye el narrador— por una “causa equivocada” (Cercas, 2017, p. 269). Su muerte “absurda” fue “por nada”, y además quizás llegó a saberlo, como Aquiles, y “por eso no quería volver a la guerra y perdió la alegría... y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se replegó en sí mismo y se volvió solitario y se hundió en la melancolía” (Cercas, 2017, p. 269).

Este otro relato “cosido a la realidad” se va explicando a sí mismo mientras documenta una pesquisa (entrevistas, visitas a archivos, testigos e historiadores) para “entender” la vida y la muerte —también el mito familiar— de Manuel Mena, así como la vigencia del dolor de la guerra todavía en la segunda y tercera generación. Sobre el final, cuando narrador y lector esperan un alivio, deben enfrentarse a ciertos muros no derribados: “Si veía llorar por primera vez en mi vida a mi madre, ahora y allí, la guerra habría por fin acabado. Pero no hubo lágrimas. ... Esto no se acaba —me dije—. No se acaba nunca.” (Cercas, 2017, p. 267).

Como en casi toda la obra de Cercas, el relato borrona nuevamente los límites entre ficción y realidad. Aquí la materia contribuye, porque al indagar en el pasado ominoso de la familia busca liberarse de una vergüenza personal con una doble estrategia: la recurrencia del narrador acerca de que “no es un literato” y su incapacidad para inventar, la inclusión de fotos y documentos, se contrapesan con la reflexión sobre lo íntimo y el gesto de incorporar a la historia todo aquello (inventado) que precisamente se dice dejar afuera.

Así como *Soldados de Salamina* se expide sobre la felicidad como asunto colectivo que se hace posible en el lazo social y expresa una realización de la alegría como vivencia plena del instante que se desliza sin esfuerzo y sin dolor, *El monarca de las sombras* culmina con la epifanía del descubrimiento de la alegría en tanto fuerza irracional imperativa, la revelación de la continuidad de la materia, que en su persistencia se sobrepone a la idea corriente de la muerte, algo que ya estaba embrionariamente en la novela anterior. Entonces, el “no se acaba nunca” adquiere, repetido por del narrador en la última línea de la novela, un nuevo sentido liberador.

En las dos novelas se redobla la apuesta por la persistencia de la alegría y la búsqueda de la felicidad como formas de elaborar críticamente ese pasado en un relato que redima sin olvidar, tomando en cuenta la provisoriedad del paso humano por el mundo y la línea en que toda acción y todo discurso se borran y perduran al mismo tiempo, se difuminan indefectiblemente bajo el peso de la Historia, continúan en la línea de regeneración que consume todo lo vivo. Y aunque pretenden perdurar como fijación en una escritura, su mismo ejercicio deja en evidencia las arbitrariedades que ejerce y los olvidos que perpetra.

En el Canto VI de la *Ilíada* se produce el encuentro entre Glauco y Diomedes en el campo de batalla. Cuando se reconocen, se niegan a pelear en obligación a la cortesía que se deben por un pacto de hospitalidad que sellaron sus abuelos. Glauco vislumbra una dimensión más ancha del tiempo, que está también por encima de la guerra, pero en otro plano que advierte una continuidad que permite sustraerse al horror. En las palabras que anteceden a la confesión de su nombre podemos intuir de un modo casi imperceptible que el autor ya tiene prevista su temprana muerte próxima, a manos de Áyax:

La generación de los hombres en la tierra es como en los bosques la de las hojas. Estas, ornato un día de los árboles, son abatidas por el viento y esparcidas por el suelo; pero al llegar la primavera, la selva reverdece produciendo otras nuevas; de igual suerte una generación humana nace y otra desaparece (Homero, 1965, p. 127).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Ese otro plano en que la vida individual efímera puede trascender como materia dichosa coincide con la alegría como consuelo que alienta en el sustrato de las dos novelas de Cercas. Sin que eso desdiga la necesidad de una posición política que desde la actualidad pueda adoptar un juicio moral sobre el pasado. Que los héroes puedan estar a la altura de las circunstancias no significa que los autores ni los lectores aspiren tibiamente a permanecer por encima de la refriega.

## Referencias bibliográficas

- Baltar, E. (2017). Reseña de *El pensamiento crítico de Rafael Sánchez Ferlosio: sobre lingüística, historia, política, religión y sociedad*, de Juan Antonio Ruescas Juárez. Biblioteca Nueva, Madrid. *Revista Claves de Razón Práctica*, 250, 140-157.
- Becerra, A. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual.
- Benjamin, W. (2010). Destino y carácter [1919]. En *Obras* [Libro II, vol. I], Madrid: Abada.
- Bórquez, N. H. (2008). Documental y literatura: En torno a Soldados de Salamina. I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. *Los siglos XX y XXI*. Recuperado de [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.300/ev.300.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.300/ev.300.pdf)
- Cárcamo, S. (2008). El ensayo de Sánchez Ferlosio como intertexto en la ficción de Javier Cercas (La ficcionalización de la crítica en la Literatura Española actual) [En línea]. I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. *Los siglos XX y XXI*. Recuperado de [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.304/ev.304.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.304/ev.304.pdf)
- Cercas, J. (2002). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets [1ra. edición de 2001].
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House Mondadori.
- González, M. (5 de enero de 2018). Con el español Javier Cercas. Soy un desarraigado, por eso soy escritor [Entrevista]. *El País, Suplemento Cultural* [Montevideo], 1-3.
- Corredera González, M. (2010). *La guerra civil española en la novela actual*. Madrid/ Frankfurt am Maimi: Iberoamericana/Verveurt.
- Cuesta, M. (2016). *Experiencia de la felicidad. Memoria, historia y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cuesta, M. (2019). Walter Benjamin bajo el prisma de la felicidad. *Revista Diferencias* 8, 51-61.
- Cuesta Abad, J. M. (2000). La república y la gramática. Reseña de *El alma y la vergüenza*. *Revista de libros*, s/p. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/articulos/el-alma-y-la-vergüenza-de-rafael-sanchez-ferlosio>
- Dolgin Casado, S. (2010). Ficción y realidad en Javier Cercas. *Cuadernos hispanoamericanos* 719, 89-104.
- Homero. (1965). *La Ilíada* [(10ª Edición). Traducción de Juan B. Bergua]. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Izquierdo, J. M. (2012). La narrativa del nieto derrotado. Últimas novelas sobre la Guerra civil española. HumSam-biblioteket, Universitetet i Oslo. Recuperado de <https://www.anpenorge.no/IVkongress/presentaciones/NietoDerrotadoIzquierdo.pdf>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Labrador Méndez, G. (2019). De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática. En A-L. Bonvalot, A-L. Rebreyend y Ph. Roussin (Dir.), *Democracia y novelas de la transición española. Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid: Collection de la Casa de Velázquez 175.
- Lluch Prats, J. (2006). La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas. *Scrittura e conflitto*. En *Actas del XXI Congreso della Associazione Ispanisti Italiani, AISPI* (pp. 293-306). Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I\\_21.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf)
- Mainer, J. C. (2004). El peso de la memoria de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo. En *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani] [Salamanca 12-14 settembre 2002 / coord. por Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Gabriele Morelli, Pietro Taravacci, Belén Tejerina, Vol. 1 (Letteratura della memoria)]* (pp. 11-40). Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17\\_009.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_009.pdf)
- Moreno, J. (19 de noviembre de 2002). Javier Cercas provoca un duro debate en Alemania sobre la recreación de la historia. La novela *Soldados de Salamina* ha sido criticada por maquillar la realidad. *El País* [Madrid]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/11/19/cultura/1037660401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/19/cultura/1037660401_850215.html)
- Muñoz, G. (2019). Cuaderno de apuntes sobre la obra de Rafael Sánchez Ferlosio. Octava Parte. En *Infrapolitical Deconstruction (and Other Issues Related and Unrelated)*. Recuperado de <https://infrapolitica.com/2019/06/13/cuaderno-de-apuntes-sobre-la-obra-de-rafael-sanchez-ferlosio-octava-parte-por-gerardo-munoz/>
- Navarro, V. (2015). Javier Cercas y su manipulación de la memoria histórica. Recuperado de <http://www.vnavarro.org/?p=11648>
- Orsini-Saillet, C. (2012). Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas [La versión original del artículo en francés es de 2003]. En A. Casas, (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 283-303). Madrid: Arcos Libros.
- Palomo Alepuz, L. (2020). El relato literario de la Guerra Civil Española en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos* 38, 1 - 20. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/86270>
- Pozo García, A. (2018). Personaje de sí mismo: verdad y mentira en la narrativa de Javier Cercas. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 15, 82-109. Recuperado de <http://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/247>
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Rossi, M. (2015). La herencia emotiva del trauma: la novela actual sobre la guerra civil española entre recuerdo y escritura. *Orillas* 4, 1-17. Recuperado de [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/04\\_21rossi\\_arribos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/04_21rossi_arribos/)
- Sánchez Ferlosio, R. (1974), *Las semanas del jardín*, Madrid: Nostromo.
- Sánchez Ferlosio, R. (2005). Carácter y destino: discurso del Premio Cervantes 2004 [Texto publicado en *ABC* de Madrid, 23 de abril de 2005]. Versión digital sin paginación. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/abci-texto-integro-discurso-sanchez-ferlosio-200504230300202049268822\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/abci-texto-integro-discurso-sanchez-ferlosio-200504230300202049268822_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)
- Santamaría Colmenero, S. (2013). *La palabra como acontecimiento: Segunda República, Guerra Civil y Posguerra en la novela actual (1990-2010)* (Tesis doctoral). Valencia, Universitat de València. Recuperado de <https://roderic.uv.es/handle/10550/36893>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Satorras Pons, A. (2003). Soldados de Salamina de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes. *Revista Hispánica Moderna* 56, 227-245.
- Spires, R. C. (2005). Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. En *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)* (pp. 75- 88). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vázquez Medel, M. Á. (1999). *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*. Sevilla: Alfar.

## Notas

<sup>1</sup> Uno de los reproches que se ha hecho a la novela ha sido el de la presunta equidistancia. Mainer vio incluso en la resolución de la trama (y en la forma del relato) una “amnistía mutua, casi deportiva” (Mainer, 2004, p. 18), lo que lleva implícita una posición ético-política. Más interesante me parece su opinión acerca de la “distancia piadosa” con que este autor —así como, según Mainer, otros de su edad— reconsideran los hechos del pasado bélico. Aunque probablemente no fuera este el sentido que el crítico pretendió poner de relieve, lo cierto es que la piedad ocupa un lugar no menor en *Soldados de Salamina* y quizás sea finalmente uno de los rasgos distintivos del héroe encontrado, aunque no se explicita de ese modo. El reciente trabajo de Laura Palomo Alepuz (2020), que retoma consideraciones de José-Manuel Álvarez García y de Pozuelo Yvancos, es uno de los que más atención ha prestado a esta posibilidad, releendo la novela desde el sentido del perdón, en relación con el heroísmo (y el heroísmo del perdón) y la justicia poética.

<sup>2</sup> Podría decirse que los dos títulos, tanto *Soldados de Salamina* como *El monarca de las sombras* apelan a un universo cultural de la Antigüedad, lo que distancia el tratamiento de tema y asunto, blindándolos con un aura mítica, al intentar sustraerlos de los conflictos más circunstanciales de nuestro presente histórico.

<sup>3</sup> Dejemos anotado que al margen del uso habitual de despampanante como “llamativo”, su origen en “pámpano” (brote de la vid), puede guiarnos aquí hacia otros campos significativos respecto a una orientación con que leemos el texto como conjunto. “Despampanar” es “quitar algunos brotes de la vid”, “podar” (un verbo denominativo, formado sobre el nombre “pámpano”) con el propósito de dar más vigor a los que no se quitan y que los brotes no quitados crezcan con más fuerza y esplendor. A pesar de que el prefijo des- suele usarse para referir a algo negativo, esa acción puede tener una consecuencia positiva, como es el caso. Por lo que “despampanante” admite la paráfrasis “exuberante como consecuencia de no haber sido despampanado en su momento” (RAE).

<sup>4</sup> Hay abundante bibliografía sobre el particular tratamiento de ficción y realidad en la obra de Cercas, así como sobre los alcances políticos de esa opción que el autor llama “novela real” o “novela cosida a los hechos”, algunos de los cuales se mencionaron en la nota 1. Menciono el aporte de Javier Lluich, quien ha planteado la necesidad y complejidad del tratamiento simultáneo de historicidad, metaficción y “tensa relación entre ficción y realidad” (2006, p. 297). La dimensión autoficcional en particular ha sido considerado por Orsini-Saillet en 2003 (2012) y recientemente actualizado por Pozo García, 2018. Laura Palomo Alepuz (2020) ha relevado el tratamiento de *Soldados de Salamina* como “novela de investigación” en Enrique Valdés (2001), Fernández Prieto (2007), Santamaría Colmenero (2013) y Pozuelo Yvancos (2017), entre otros.

<sup>5</sup> Aquello que vive, aquello que sobrevive [*cursivas agregadas*].

<sup>6</sup> Desde una perspectiva tradicional, se ha considerado la relevancia de la Batalla de Salamina en la detención del avance de los persas en Occidente, lo que habría sido determinante para la entronización de la cultura griega y su influencia posterior en la llamada cultura occidental, que en buena medida es también un mito, una construcción cultural a posteriori. Un ejemplo reciente de esta interpretación puede leerse en “Sobre historia”, del 4/02/2020, recuperado de <https://sobrehistoria.com/batalla-de-salamina/> [consultado 9 de junio de 2020].

En cuanto la relación entre la guerra civil española y la batalla de Salamina respecto la distinción que percibe Palomo Alepuz (2020, p. 17) como cuestión que se ahonda a lo largo de la novela, en tanto la contienda del siglo XX va ganando el “compromiso” del personaje narrador y “autor”. Aun así, trataré de fundamentar otro trasfondo de semejanza, desde un enfoque pacifista respecto a lo que tienen en común todas las guerras en su atrocidad, pero sobre todo en su posible inutilidad última, o al menos en su horrible despropósito.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<sup>7</sup> Walter Benjamin plantea la variante en “Destino y carácter” (1919), pero Ferlosio también reconoce la importancia que tuvieron para él, en este aspecto, las ideas de Adorno (en entrevista de Fernando Sánchez Dragó para RTVE. “Negro sobre blanco”, 3/4/2000, recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/negro-sobre-blanco/negro-sobre-blanco-rafael-sanchez-ferlosio/2806733/>).

<sup>8</sup> Dejo constancia de que Javier Lluch atribuye la felicidad del final a la concreción de la escritura, a la visión del libro (2006, p. 300). En esa misma línea de interpretación puede agregarse que la felicidad corresponda también a otros hallazgos que vienen anexos, como el del deslizamiento del instante pleno, porque no está en función de nada y no es sufrimiento.

<sup>9</sup> Preocupaciones que desarrolla en distintos escritos y en entrevistas, a partir de las lecturas de Bühler, pero también de Adorno y Benjamin (ver Muñoz, 2019, s/p). Me parece interesante dejar constancia de la conclusión de Muñoz acerca de que, para Sánchez Ferlosio, “la hipotaxis cumple dos objetivos muy precisos: crea un ritmo en el tiempo de lectura, pero también arriesga desde el estilo, un contacto con su propio fracaso (su naufragio)” (2019, s/p).

<sup>10</sup> Cercas atribuye la afirmación a Alberto Manguel.

<sup>11</sup> En la conversación de Cercas con Aguirre, el historiador, este dice que mucha gente creyó mentira el episodio del “fusilamiento” de Sánchez Mazas. “Porque es una historia muy novelesca”, dice Cercas, a lo que Aguirre contesta que “Todas las guerras están llenas de historias novelescas” (Cercas, 2002, p. 35). El narrador se lo repite a Miralles (Cercas, 2002, p. 198). Por otra parte, se insinúa que la entrevista con Miralles es la parte más novelada de la historia, ya que Bolaño le dice a Cercas que “tendrá que inventársela” (Cercas, 2022, p. 169) y que “la realidad siempre nos traiciona: lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella” (Cercas, 2002, p. 170).

<sup>12</sup> Lo cita en más de una oportunidad Sánchez Ferlosio en un sentido bien específico: “Si, como dijo Heráclito, la guerra es el padre de todas las cosas, de ninguna lo es tanto, en tal grado y tan exclusivamente, como de los pueblos”, en *La verdad de la patria. Escritos sobre la guerra y el patriotismo*. Madrid: Debate, 2020. También se refiere a esta frase de Heráclito para referirse a la guerra civil española en entrevista de Julio Llamazares, en “Tiempos Modernos”, programa de RTVE, 6 de febrero de 1987, recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/tempos-modernos-rafael-sanchez-ferlosio/2806795/>

<sup>13</sup> Para la profundización de estos problemas, el incisivo estudio se detiene muy especialmente en las concepciones de Georg Hegel, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Hannah Arendt (Cuesta, 2016).

<sup>14</sup> Se trata de un pasaje donde intenta reconstruirse la escena desde el presumible punto de vista de Sánchez Mazas. Al final, el narrador contará desde una perspectiva enriquecida por la investigación y por el conocimiento de Miralles.

<sup>15</sup> La página retoma también la forma en que el personaje de Bolaño *define* a un héroe, refiriéndose a Allende: “Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene *el coraje y el instinto de la virtud*, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede *no* ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar.” (Cercas, 2002, p. 148) [*cursivas agregadas*].

<sup>16</sup> Con la misma expresión se refirió antes a Dionisio Ridruejo, alguien que fue como voluntario a la Segunda Guerra Mundial a pelear contra los aliados, bajo mandos alemanes, y se retractó luego de su pasado falangista. Ridruejo coincidiría con Miralles, para Cercas, en el coraje y en la “pureza” (¿una entrega sin fisuras?, ¿una entrega en la que coinciden cuerpo y voluntad?). A diferencia de este, Ridruejo es “un hombre que se equivocó muchas veces, pero que siempre fue limpio y valiente y puro en lo puro” (Cercas, 2002, p. 28-129).

<sup>17</sup> Bosch. Jheronimus. *El jardín de las delicias*. 1503-1515. Pintura sobre madera, tríptico. Museo del Prado, Madrid.

<sup>18</sup> Ver nota 3. Advierto que el vigor que resulta del “despampanar” supone el sacrificio de muchos brotes, lo que confirma esa connivencia cruel de vida y muerte que tendría, obviamente, otras connotaciones éticas en lo referido a las vidas humanas. La muerte de tantos otros jóvenes en las guerras es un sacrificio horrendo, evitable y que no “produce” vida. La memoria de sus vidas y de sus nombres mediante la escritura no enmienda ni salva



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

ni justifica. El modesto optimismo (esa “alegría” terca y elemental) se afirma apenas en la confirmación de la continuidad biológica en la sobrevivencia de la especie y de resistencia de la cultura pese a tanto desastre.

<sup>19</sup> Esta frase del final de la novela es también calco del relato de la escena de Miralles bailando con Luz el pasodoble, bajo la marquesina de su rulot (Cercas, 2002, p. 163).

<sup>20</sup> Stockton es la ciudad donde transcurre *Fat city* (1972), película de John Huston que han comentado Bolaño y Miralles, sobre dos boxeadores, uno joven y uno viejo que, a diferencia de lo que suele ocurrir en las películas de ese género (triunfo rápido y rápida caída), no tienen allí ninguna posibilidad de éxito y el único destino posible es seguir peleando (Cercas, 2002, p. 178).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio2022) ISSN 2718-658X. María de los Ángeles González Briz, La vida, padre de todas las cosas: Manifestación de la alegría en *Soldados de Salamina*, pp. 208-224.



<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37807>

## Palabras de acompañamiento. La escritura poética en la proximidad a la aflicción en *136 Suite* y *Cleofé*

**Francisco Gelman Constantín**

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Lanús

[fgelmanc@filo.uba.ar](mailto:fgelmanc@filo.uba.ar)

ORCID: 0000-0003-2478-0892

Recibido 03/03/2022. Aceptado 18/04/2022

### Resumen

El artículo se dirige a los poemarios *Cleofé* de María Teresa Andruetto y *136 Suite* de Virna Teixeira para reflexionar acerca de las posibilidades de experimentación de la palabra en el acompañamiento de la aflicción psíquica o en la experiencia de la locura. Posicionando la lectura de los textos ante interrogantes y trayectorias abiertas en los estudios literarios, pero también entre debates sociales alrededor de las expectativas y las amenazas que albergan los vínculos de cuidado en la familia o el hospital, el trabajo indaga las operaciones de la escritura sobre y junto a la voz de otros. Así da con procedimientos divergentes en los que la diferenciación o la desdiferenciación de las voces constituyen gestos éticos con distintas inflexiones, y en los que la palabra permite escandir, construir, criticar y modular formas diversas de acompañamiento, que tensionan distintas formas de poder (psiquiátrico, colonial, patriarcal). En la hospitalidad de la palabra ajena se dirime la suspensión de dominaciones y explotaciones, incluida la apropiación literaria de la locura como un valor ornamental, peligro que compromete tanto a las escrituras poéticas o narrativas como al propio discurso crítico-teórico.

**Palabras clave:** poesía, acompañamiento, cuidado, locura, hospital

**Words of Company. The Poetic Writing in the Proximity to Affliction in *136 Suite* and *Cleofé***

### Abstract

The paper devotes itself to the poetry books *Cleofé* by María Teresa Andruetto and *136 Suite* by Virna Teixeira in order to ponder on the experimental possibilities of words in the

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

company of psychic affliction or the experience of madness. As it sets the reading of both texts before open questions and trajectories of the Literary Studies as well as amidst social debate concerning the expectations and threats lodged inside those links of care in the family or the hospital, the work examines how writing operates on and next to the voice of others. It meets diverging procedures of differentiation and de-differentiation of the voices as different ethical gestures, through which words allow for the scansion, building, critique and modulation of diverse forms of company, which tense diverse forms of power (psychiatric, colonial, patriarchal). Hospitality to the words of others decides the suspension of domination and exploitation, including the literary appropriation of madness as ornamental value, a danger not only upon poetic or fictional writing but also to the very critical-theoretical discourse.

**Keywords:** *poetry, company, care, madness, hospital*

## Yo, loque, hablo<sup>1</sup>

“Necesito ayuda, pero esta gente me ha dejado peor de lo que estoy”. La frase pertenece a uno de los testimonios sin firma de sobrevivientes a la psiquiatría que recoge el blog español *Orgullo loco denuncia* (Anónimo, 26 de octubre 2021, s/p). Como cualquier colocación de lo singular en el lugar de lo múltiple, tomar una sola frase como síntesis de lo que el Orgullo Loco viene a decir sobre las prácticas hegemónicas de salud mental supone cierto margen de arbitrariedad. Sin embargo, el fragmento elegido abre una puerta prolífica a algunas preguntas que vale la pena formularnos hoy.

En la cita, no se trata de desconocer la aflicción psíquica, sino de inscribirla junto con una afirmación de autonomía crítica en el marco de tramas sociales de cuidado, y contra aquellos ejercicios autoritarios y violentos que abundan en la psiquiatría y otras formas de terapia psi que a menudo coinciden en el encierro manicomial. Expresiones como “farmafia” y “psistema” (Locura latina, 2020, s/p) constituyen conceptos en acción a través de los cuales el sujeto colectivo de un epistemología loca analiza las coordenadas simultánea e indisolublemente sociales, económicas y políticas que producen el encierro y medicalización forzosa como única respuesta posible a las vivencias de loques.

La historia de los movimientos de alternativas a la psiquiatría, desmanicomialización, antipsiquiatría y orgullo loco, con todas sus divergencias y debates internos, coincide en una reivindicación: la necesidad de hacer lugar a la toma de la palabra de las personas que experimentan diferentes formas de padecimiento mental o neurodivergencia respecto de qué formas de acompañamiento y cuidado sean deseables para el tránsito digno de sus vidas. La objeción frontal a profesionales de la salud y familiares como intermediaries (Plaza, 2020, s/p) deja abierta sin embargo una pregunta por las redes de apoyo mutuo necesarias para que la enunciación loca puede ocupar el espacio público, más allá de las importantes plazas constituidas por la proliferación de blogs, fanzines y radios construidas por les propias loques, como el que citábamos al abrir este texto. En palabras de una integrante de Orgullo Loco Buenos Aires,

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Buscamos recrear espacios donde podamos hablar por nosotros mismos sin tener que estar autorizadas por el sistema médico, aunque valiéndonos de algunas de sus herramientas para discutirlo. Intentamos visibilizar que las experiencias de personas que atravesaron instancias de psiquiatrización y contención forzada también son productoras de saber, por eso una de las brújulas éticas políticas y poéticas que tiene Orgullo Loco es “nada sobre nosotros sin nosotros”. (Castignani, en Cybel, 2021, s/p).

¿Cómo se crean o recrean esos espacios? ¿Cuáles son los requisitos materiales para la autorización social de una enunciación loca que prescinda del aval médico? Errando la lectura de Gayatri C. Spivak por un camino que ha abierto magistralmente Jasbir Puar,<sup>2</sup> podríamos preguntar “¿puede hablar le afligide?”, ¿qué condiciones estructurales es preciso franquear colectivamente para ese acceso a la palabra, que no coincide de ninguna manera con la “simple” posibilidad de emitir un enunciado cualquiera?

Para que un “yo loque” pueda hablar en todos los espacios en los que se toman decisiones sobre sus vidas y las de las comunidades a las que pertenecen, es necesario tanto cortocircuitar aquella “estandarización” que opera como una restricción discursiva a su decir (Escamilla Flores, 2019, s/p), cuanto componer esas voces con aquellas otras que, acompañándolas de diversas formas, pueden garantizarles ciertas condiciones de escucha o lectura. El “estatuto de les próximas” —tal la fórmula de Frédéric Worms (2012, p. 21)— es un nombre posible para el problema de cómo acompañar a personas atravesadas por alguna forma de aflicción psíquica o experiencia de la locura sin participar del silenciamiento o, correlativamente, de la explotación de esas vivencias. Porque el otro peligro, junto al de silenciar la voz loca, es el de exotizarla, de apropiarse del valor simbólico de la locura explotando el encanto de una oracularidad igualmente opresiva. Trabajos teórico-críticos fundamentales como *La revolución del lenguaje poético* de Julia Kristeva permitieron desnudar de qué modo la crisis del sujeto racional ilustrado estaba en el fundamento de la literatura contemporánea; pero al mismo tiempo dejaron abierta una vía escarpada en la que la experiencia loca, siempre “a disposición de las gentes razonables” (Foucault, 2021, II, p. 11), corre el riesgo de ser explotada estéticamente de un modo que la encierra en un sitio ornamental y priva a ese decir de efectos integrales sobre las formas sociales de organización de lo viviente.

En la medida en que el cuidado sigue tramado mayoritariamente en el marco de relaciones familiares y coordinadas institucionales no exentas de coacciones diversas (crucialmente, a los efectos de este artículo, patriarcado, capitalismo, colonialismo y cuerdismo/capacitismo), sería absurdo suponer que ese cuidado puede sustraerse a conflictos y dominaciones (Precarias a la deriva, 2004, p. 61). Ante la pregunta sobre cómo acompañar la palabra loca, lo que está en juego es la necesidad irresuelta de crear una proximidad entre voces que suspenda las distintas formas de dominación y explotación, incluidas la estetización del dolor, la despolitización del decir loco y la intermediación restrictiva. Como el cuidado en general, el acompañamiento en particular no es por sí mismo una brújula ética, una resolución a los problemas que se inscriben en ese territorio, sino el espacio de encrucijada en el que las decisiones éticas tienen lugar: el sitio en el que hay mejores y peores formas de sostener la

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

proximidad ante el padecimiento ajeno, de tal modo que el resultado de cada gesto concreto de acompañamiento no puede determinarse por anticipado.

Ese desafío es el que dirigimos aquí hoy como interrogante teórico-crítico al poemario *Cleofé* de María Teresa Andruetto, de 2017, y a *136 Suite*, de Virna Teixeira, de 2018, entendiendo la escritura poética como un paso de experimentación sobre las posibilidades de la palabra. Ambas publicaciones muy recientes, inscriben un presente en el que los ajustes fiscales neoliberales sobre la salud pública tanto en Reino Unido como en Argentina (y en Brasil) —que en el país del norte podríamos situar a partir del thatcherismo y en el Cono Sur desde las últimas dictaduras cívico-eclesiástico-militares— suponen un momento históricamente específico de la contradicción entre capital y cuidados (Precarias a la deriva, 2004; Biehl y Petrina, 2013). Un momento en el que la lesión de las instituciones duplica la importancia de las acciones y gestos minutos de aquellos profesionales y afectos que rodean pese a todo a las personas afligidas, y en el que el quehacer poético puede ser un modo singular del acompañamiento tanto como una forma peculiar de interrogar a los demás modos de la proximidad. Si en ese mismo arco temporal se inserta una serie abierta y vasta de escrituras que inscriben la locura como condición adjudicada al sujeto de la enunciación poética (de Vicente Luy a Martha Kornblith, pasando por Marisa Wagner), los textos de Andruetto y Teixeira realizan un desplazamiento significativo en el que la locura aparece predicada de otros, con quienes se comparte la palabra a lo largo de series de poemas que alternan los versos con la prosa.<sup>3</sup> ¿Qué posibilidades de la palabra descubren *Cleofé* y *136 Suite* para ese acompañamiento? ¿Sobre qué aporías y tensiones transita su escritura ante la aflicción de otros?

### ***Cleofé*: maneras y señales de una hija y una madre**

Imposible no acordar con Jorge Bracamonte cuando veía en Andruetto “una autora que ha buscado constantemente desde su escritura que lo poético y lo narrativo se entrecrucen y que dialoguen” (2020, p. 97), y esos diálogos se hacen especialmente iluminadores a la hora de leer *Cleofé*. Como ha mostrado Nora Domínguez (2021), los “tonos maternos” recorren la escritura de Andruetto atravesando las barreras de los géneros literarios; y la serie que conforman las novelas *Tama*, *Lengua madre* y *Los manchados*, de 1992, 2010 y 2015 respectivamente, constituye un punto de partida fundamental para este artículo. En efecto, Domínguez reconoció en la trilogía “un encuentro figurado de bordes móviles y dispersos donde se arman y desarman escenas de encuentro e interpelación bajo impulsos que son a un tiempo éticos y narrativos”, donde la narración se sostiene bajo la pulsión de la “búsqueda”, el “rastreo”, la “explicación”, tan características de la novela, dirigidas en particular desde la mirada de la hija al lugar evanescente de la madre (2021, p. 65).

Sin entrar a una lectura pormenorizada del texto, el arco general de *Lengua madre*, probablemente la que más nos interese aquí, resulta altamente sugestivo. El relato se organiza alrededor de esa incógnita materna y el afán de develación que ocupa a la hija: “meterse en sus cosas sin pudor”, “buscar”, “saber”, “ordenar”, “comprender” (Andruetto, 2018, p. 15, p. 42, p. 45, p. 51, p. 64) una trayectoria de vida militante marcada por un alumbramiento mientras se esconde de la persecución estatal en la última dictadura cívico-eclesiástico-

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

militar. La narradora de la novela identifica una orden materna, “*quiero pedirte que leas*”, y responde desde la desmesura de la exhaustividad: “*leeré todo, mamá*” (2018, p. 82).

De allí parte una aventura detectivesca hacia su pasado —el de ambas— que llene la ausencia materna con un conocimiento imposible sobre la otra. La lógica de la anagnórisis, en diferentes climas investigativos seguidos de catarsis, conduce una novela en la que el sentido de la lectura y la escritura es esa misma develación de lo oculto y oscuro materno. En ese proyecto epistémico, es previsible la “frustración de no poder abstenerse de todo sentimiento”, la necesidad de hallar la “distancia óptima” para poder investigar sin que los afectos enturbien la visión (2018, p. 143). Toda la narración se despliega en esa tensión, estructurada por la disyunción idiosincrática —pero característica de la epistemología europea moderna (Rodríguez y Wayar, 2019, pp. 31-35; Acevedo y otras, 2016, pp. 4-8)— entre el saber y el sentir.

Si en las novelas, pues, “el interrogar, el explorar, el indagar la ‘lengua madre’” está en el centro (Bracamonte, 2020, p. 107), entre la analítica de sí y la investigación de los demás, la disposición de la escritura poética parece responder a los “tonos maternos” desde otro afán. Más que inquirir esa voz en retroceso, el proyecto en *Cleofé* es el de constituir una plataforma de enunciación para dejar que aparezca la voz de la madre, pese al deterioro orgánico y a las formas institucionales de enclaustramiento. Sin entrar en contradicción con la dimensión cognoscitiva, el foco está puesto en la posibilidad vital de la presentación de esa voz y la conjugación del acompañamiento.

*Cleofé* retoma los tonos maternos para instalar una escena de enunciación poética singular en el que la madre cede su posición de cuidadora para ser aquella que es cuidada por su hija. Puesto que la recuperación del nombre es el umbral radical del cuidado (Worms, 2010, p. 160), el título del poemario no es en absoluto anecdótico. Si en los protocolos de las ciencias sociales el borramiento del nombre de los entrevistados pasa por ser la expresión básica de la ética profesional, en el gesto literario del poemario la inscripción de ese nombre es un acto ético igualmente fundamental, que a su vez señala los efectos diferenciales de la anonimización sobre existencias que siempre tienden a quedar por debajo del encuadre de la historia y las ciencias. Si bien, de las dos secciones del poemario, nos interesa más la segunda, “Conversaciones con mi madre”, vale la pena recuperar de la primera, “Mujer colgada al cuello”, el poema “Sólo escucho a la niña”, precisamente por su trabajo sobre la dimensión del nombre:

*Aprendí mucho de ellas, dice mi hija  
por teléfono y comienza a nombrar  
a abuelas, madres, tías... . . . Me contaron  
historias de mujeres... las nombro como un  
mantra, dice, Francisca, Cleofé, Petrona, Arcadia,  
Laureana, Gregoria, Gioconda,  
Juana, brotan sus nombres del teléfono,  
mientras la niña tapa con balbuceos  
su voz de madre. Y entonces ya no escucho  
sino a esa niña que habla con la fuerza*

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



de lo que nace, como debe ser. (Andruetto, 2019, p. 74)

El mantra de nombres de mujeres recuerda la importancia otorgada por los feminismos comunitarios a las genealogías maternas (Guzmán, en Solidaridad, 26 de julio de 2021), que apunta a hacer aparecer la secreta convergencia entre el mito burgués del *self-made man*, el régimen jurídico del apellido y el sistema económico de la herencia. Si, como decíamos con Worms, el rescate del nombre es una forma elemental del cuidado, el mantra genealógico es una inversión del vínculo: cuidar a aquellas que nos cuidaron, trayéndolas por su nombre de pila (y no por su apellido heredado). En esa serie, entonces, entra la colocación de “Cleofé” como título del libro, rescatándola no solo del olvido de la cultura sino de la amenaza que cae sobre su propia memoria demente.

*...yo no tuve cabeza*  
*pero era una nena. Claro, hace mucho tiempo eras*  
*una nena. Fe. Cleofé. La mujer la esposa. ¿Sabés*  
*quién es Cleofé? Sería la mía. Claro, vos sos Cleofé.*  
*María Cleofé Boglio. ¡Te acordaste! Ahora me acuerdo*  
*mientras hablo con ella.* (Andruetto, 2019, p. 101)

*no sé quién soy,*  
*no tengo nombre.* (Andruetto, 2019, p. 109)

Fragmentos de dos poemas diferentes, “El pequeño alumno” y “Cleofé”, separados por unas pocas páginas, los textos tensan el arco de la pérdida del recuerdo del nombre propio, desde los trazos y la interlocución que acaban permitiendo recuperarlo en el primero hasta el franco olvido en el segundo, que Andruetto repara poniéndolo como título del poema. Como todo a lo largo de “Conversaciones con mi madre”, el paso de itálicas a redondas marca la alternancia de las voces: redondas para la hija, itálicas para la madre. Lo que dice la madre llega torcido, inclinado, persiste en su diferir, incluso si a veces no queda ya identidad individual que lo soporte; en esa diferencia, la adjudicación a la voz de la hija de la capacidad de decisión final sobre los sentidos de la voz de la madre, incluso si los afecta, solo podría ocurrir en un acto determinado de lectura. Si “la interacción de voces realmente diferenciadas es generadora de poesía” (Bracamonte, 2020, p. 100), aquí el hiato tipográfico entre un decir y otro también se cruza con la separación problemática entre demencia y cordura. “Discutir la frontera entre cordura y locura es plantear un problema político sobre un límite que la psiquiatría hegemónica dice tener siempre en claro”, señalaba Fran Castignani, de Orgullo Loco Buenos Aires (en Cybel, 2021, s/p); y en *Cleofé* paradójicamente la distinción de las voces impide que cordura o locura queden encerradas de un lado u otro de la alternancia.

En el primer poema, la voz de la hija —o su escritura: imposible determinar cuánto diálogo efectivamente articulado precede al texto poético— corrige nombres y pronombres, reposiciona al sujeto-madre ante su identidad, pero la respuesta materna acaba supeditando esa identidad a la presencia de la interlocutora: “*me acuerdo/ mientras hablo con ella*”; la segunda persona, tercerizada en un “*ella*”, crea la primera. Acaso quepa recuperar allí algo

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

más de la teoría de Worms (2010, pp. 6-7), allí donde sostenía que, por el carácter subjetivarte del cuidado, no puede presuponerse la prioridad de los sujetos que anuda respecto de la relación misma; invirtiendo el sentido habitual de esa constatación —el modo en que el cuidado de xadres a hijes les constituye como sujetos—, aquí es el cuidado de la hija el que recompone la consistencia de la madre. Cuando ya falta el nombre por completo, en el segundo poema, queda sobrevolando como su título las palabras de la madre que constituyen la totalidad del texto, reservándose la respuesta para no forzarlo a entrar en la voz de la madre en presencia: hay un respeto ambivalente por el olvido como realidad del sujeto, tal que el recuerdo repuesto solo en la escritura quede a distancia de la (des)memoria de la otra, dejándola subsistir como tal.

La sección “Conversaciones con mi madre” se abre con un epígrafe de Hélène Cixous: “*la lengua que se hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas*” (en Andruetto, 2019, p. 81) que produce sentidos ya a partir del encuentro con el primer poema de esta parte:

Él lee el diario.  
Ella dice: *antes yo vivía allá*  
*y ahora vivo acá.*

Él sigue leyendo  
Ella: *antes vivía allá*  
*y ahora acá.*

El amor, el amor,  
¿qué es el amor? (Andruetto, 2019, p. 85).

En efecto, “Desayuno”, señalará, teatralmente, el protocolo escriturario para lo que sigue, a partir del secreto que se constituye tan pronto “él”, el padre, quede en el umbral, leyendo sus propias cosas. De aquí en más, “él” ya no cabe más que como una referencia ausente. Decía Andruetto en una entrevista que “para mí es tan importante lo que entra como lo que queda afuera” (en Argañaraz, 2017, p. 4), y ese padre que queda ante la puerta de “Conversaciones con mi madre” para ya no volver es un afuera más que significativo. De ese “entre nos-otras” se alimentan todos los poemas siguientes: “*nunca me animé a hablar. Conmigo te ánimas. Con vos sí, pero yo era más tímida*” (Andruetto, 2019, p. 90).

Radical ese entrecruce de voces como un acompañamiento implica situarlo como una relación de cuidado, pero también sentir la reverberación de una composición orquestal. Emilia Perassi describió para la novela *Stefano* el “silencio elegido por quien se dispone a acoger la voz del otro” (2016, p. 125), que en buena medida caracteriza el giro de la novela moderna desde —digamos— *Madame Bovary*. Muy lejos de ese afán, aquí en la escritura poética de Andruetto el silencio propio no se considera precondition para la emergencia de la voz ajena, lo que supondría una exigencia crudelísima para quien acompaña; en la medida en la que la coexistencia de las voces como tales priva a la voz de la hija de la capacidad de borrar la literalidad de las palabras de la madre, no es preciso que la hija calle ni prescinda de afectar los sentidos de la madre (y verse afectada por ellos) para que la acompañe de una

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

manera justa. Bien por el contrario, orquestar el tono de la otra es el recurso necesario para que pueda oírse en toda su estatura la melodía ajena. Contra lo que aparecía en *Lengua madre*, el afecto no es pura opacidad que oculte la emergencia de la otra como tal, sino que el carácter relacional de todo afecto implica la creación de aperturas: puertas y ventanas a la otra. Por la singularidad de cada lazo afectivo, ciertos aspectos de un sujeto/cuerpo y sus experiencias pueden solo ser accesibles a través de una escucha y una respuesta en particular; es aquello que el psicoanálisis dejó escrito al defender la importancia de ese afecto singular que es la transferencia (Soler, 2011, p. 120), y que aquí es importante liberar de las fronteras del consultorio.

En una contratapa luminosa a la primera edición de *Cleofé*, Alicia Genovese lograba sintetizar las operaciones centrales de la escritura de Andruetto a lo largo del poemario:

¿Cómo construir una imagen poética con retazos y jirones de frases que correrían el riesgo de decretarse descartables por falta de coherencia, demasiado oscuras para la comunicación? A partir de una hija que toma nota de los dichos deshilachados de la madre y los regenera en la conversación, María Teresa Andruetto elabora los poemas centrales de este libro. Una serie de textos que conforman la imagen oral de ese intercambio, sostén persistente de un vínculo en su amorosa intimidad, subterfugio de otra comunicación. Sólo una escucha poética podía internarse dentro de ese bosque sonoro y encontrar, en la maraña confusa, breves y luminosos claros. El oído de Andruetto encuentra sentidos en el habla de esa madre que ha perdido en parte la lógica de la lengua, pero no el grano de la voz. Cleofe es su nombre y tiene una historia grabada como ecos desgajados, una voz oculta del mundo, que revela a su hija ahora, situada más allá del sigilo impuesto, social y familiar. Andruetto construye sutilmente desde la hija que replica en la conversación, recorta, acomoda, encuentra referentes o deja en suspenso la frase cuando es suficiente con lo dicho. Devuelve a un otro con su voz desnuda en el acompañamiento adulto del vínculo filial, un amor en el que ya hemos dejado de pedir y donde a pesar de las transformaciones seguimos siendo delicados y frágiles. (Genovese, en Andruetto, 2019, p. 110).

La búsqueda de referentes para la palabra materna y la preservación del suspenso de sentido no son procedimientos alternativos, sino que concurren en el mismo trazo. Al mantener a rajatabla la distinción tipográfica de las voces, la atribución de un referente permite que el discurso de la madre salte el encierro forzoso de la psiquiatrización en el continente “separado” y “excluido” de la “sinrazón” (Foucault, 2021, I, p. 21) y entre en diálogo y disputa con otras voces que se volvieran sobre la misma referencia, pero al mismo tiempo evita que esa fijación exterior del referente se imponga sobre ese discurso y agote la pluralidad latente de la indeterminación: afectar los sentidos no equivale a determinarlos.

Pero esa preservación de la diferencia detiene un movimiento no menos riesgoso en el que corregir las referencias y los pronombres puede también llevar a corregir los afectos, amenazando con reprimir y trastocar la complejidad de sus tonalidades. El camino comienza

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

reponiendo un recuerdo o una certidumbre perdida: “¿Te acordás de cuando lo conociste? ¿A Romualdo Andruetto que sería el tuyo? A mi papá, que vino de Italia y se enamoró de vos. Ah mirá, pero no lo escuché nunca. Sí, se enamoró. Ah pero no lo escuché nunca” (Andruetto, 2019, p. 87). Pero pronto puede virar a imponer una resolución por sobre las tensiones que saltan a la superficie en el decir materno, a medida que se desmoronan algunas censuras:

Las madres y las hijas se llevan bien pero no tanto, porque las hijas tienen la costumbre de la madre... Las hijas son más rebeldes... A mí me parecería que sí, pero no estoy segura. Las hijas hablan más. Claro y si te ven, te critican todo. ¿Te critican? Sí, es normal. Las madres quieren manejar eso y las hijas hacen una crítica. A veces a una le da bronca y en las otras está el lenguaje. (Andruetto, 2019, p. 95).

¿Vos sabés quién soy yo? Sí, pero ahora no me acuerdo. Soy la Tere. No te aguante. A veces peleábamos un poquito, pero siempre nos quisimos. (Andruetto, 2019, p. 99).

Del cambio modal más sutil, que cambia la aserción en pregunta (“¿Te critican?”), se desliza a la franca reconvencción (“siempre nos quisimos”) que se enfrenta a la literalidad de la declaración de la madre: “No te aguante”. Pero mientras subsista la diferencia de las voces, la corrección queda tan a la vista como lo corregido, sin obliterar la voz de Cleofé ni imponer a “la Tere” un deber de silencio que implica la obliteración de sí misma y sus propios afectos. Por lo demás, ese lenguaje que está “en las otras” es la apertura a una respuesta que no supone coherencia y acuerdo, sino sensibilidad a la modificación recíproca, en la contaminación de lo sentido y los sentidos, sin resolución definitiva que borre retroactivamente el disenso.

Modalización, modificación, corrección, el acompañamiento en la circulación de los decires se abre a una estilística del cuidado, que sujeta el trabajo reproductivo a una crítica inmanente:

Te bañaba con el agua porque eras una nena. Era una nena y vos me cuidabas. Claro, yo estaba ahí, o sea el trabajo que hacía para comer, bien me lo comía yo. ¿Te gustaba? Sí, pero hay otras maneras. ¿Otras maneras? (Andruetto, 2019, p. 87).

En el universo italiano de Andruetto, es difícil que “manera” no suene también a *maniera*. Todo el trabajo de cambios de tono, de prolongaciones, de correcciones ocurre en el nivel de una plástica verbal, de una estética posautónoma del cuidado<sup>4</sup> que permite discriminar en la palabra —menos o más poética— aquello que conviene decir y aquello que no. El acompañamiento —tal como el cuidado en general— está atravesado por los interrogantes y las necesidades éticas más decisivas; pero ello no supone que sea inherentemente virtuoso, sino —bien por el contrario— que está irremisiblemente inserto en una tensión y una

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

disyuntiva en las que puede volverse tanto hacia sus versiones más cruentas cuanto hacia las más delicadas. Algunas palabras son vitales para nombrar aquellas formas de acompañamiento que dañan más de lo que reparan, como en “*Quiero soledad o amor, / porque solamor es muy duro*” (Andruetto, 2019, p. 104); algunas otras palabras es mejor apartarlas, en una criba delicada:

te deben haber buscado muchos hombres porque eras muy linda. *Linda nunca fui, no me gustaba. Yo tenía cosas mías.* Te gustaba leer, escribir, coleccionar estampillas. *Era feliz con eso. Y me gustaba yo también.* Después te casaste. *Él hablaba de cosas importantes, no hablaba pavadas. ¿Eso te gustaba? Sí, me gustaba, había algo que me gustaba.* (Andruetto, 2019, p. 97).

*¿De qué trabajás?*

Yo trabajo de escribir libros.

*¿Es práctico eso?*

Sí, es práctico. (Andruetto, 2019, p. 88).

“*La chica, la chica... no está. ¿Ana? Sí, la chica. Ya no está. ... Pero fallé mal. ¿Fallaste mal? ... ¿Trabajaba? Sí, era bioquímica. ¿Es práctico eso? Sí, es práctico. No decía pavadas. No decía pavadas. Nada, nada. No hubo forma de hacer nada.*” (Andruetto, 2019, p. 94).

De una parte las cosas importantes, lo práctico; del otro las pavadas, lo impráctico. Como la escritura, el decir puede ser un hacer, de Austin en adelante por lo menos. Cuando el cuerdisimo decreta que les loques “dicen pavadas”, priva a su palabra de su dimensión práctica, de su capacidad de actuar sobre el mundo compartido. Precisamente esa es la capacidad que el acompañamiento puede restaurar, en la medida en que colabora en la construcción de lo importante y lo práctico, fabricando la estilística del cuidado en la que discutir conjuntamente qué vale la pena decir/hacer. Y también cuándo el decir es lo único que queda para hacer, como al nombrar a la hija/hermana muerta, Ana.

Si el acompañamiento a lo largo de *Cleofé* viene regido por el cambio de dirección del cuidado de la hija a la madre, el juicio de locura que lo fundamentaría está en la voz de la madre:

*¿Es lindo ser grande?*

Sí, pero más me gustaría ser chiquita y que me cuidaras.

*Podría ser.*

Podría ser.

*Te lo digo bien, te lo digo de corazón. No te*

*acostumbres. Siento el dolor, la locura, no te acostumbres.* (Andruetto, 2019, p. 106).

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Lo locura y el dolor, llamados al acompañamiento. Pero así como añora ser aquella que es cuidada, la hija suspende el juicio sobre la locura: ante una madre que diagnostica “*Estoy pasada de locos...*”, la hija responde “Estás cansadita, como si estuvieras por dormirte.” (Andruetto, 2019, p. 91). La persona que cuida no es la única con capacidad para la determinación última de la razón, la cuestión es contenciosa; pero, además, en la relación cambiante entre locura y olvido que propone *Cleofé*, no es obvio si la locura es un mal que temer o una estrategia terapéutica:

*¿Quién sos?*  
La Tere  
*¿Qué Tere?*  
La Tere tuya.  
*Alumbrame que estoy loca.*  
No estás loca.  
*Estoy bien loca porque hay que sacarse  
la pena. Es mala la pena,  
es toda mala.* (Andruetto, 2019, p. 108).

¿Estar “bien loca” o estar bien al estar “loca”? La sintaxis poética mantiene la anfibología. Bien se puede enloquecer para sacarse la pena, siempre y cuando quede alguien para el alumbrado y también el alumbramiento, de gestante a gestada. Frente a una maternidad que podría haber sido de otra manera y puede cambiar tanto de dirección como de sentidos, la escritura poética de Andruetto, como parte de un acompañamiento que no supone el acuerdo pero deja subsistir como tal la voz ajena, vuelve a desplegar el lugar de la otra, en el que decida qué puertas abrir y cuáles cerrar, qué intentar recordar y qué dejar ir, o qué energías pedir prestadas cuando llegue la buena hora:

*Me gusta porque venís  
a la buena hora. Yo borré todo,  
había una puerta, la dejé abierta,  
y todo se fue. Una vez cerré  
y me hablaba todavía. Después  
otra vez se fue.*  
...  
*Ahora estoy enferma  
de desacuerdo, veo gente que camina,  
que canta todo el día y no sé  
quién soy. Pero vos venís  
a la buena hora, la hora  
en que está abierta  
mi casa.*  
...  
*Las madres no saben*

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*muchas cosas pero son buenas  
para encarar las cosas....  
es una pasión que no sirve  
para nada.... ¿No te gustaba  
ser mamá? ¿Madre de chicos? No.  
¿Y a tu mamá le gustaba? No,  
no le gustaba. Nunca me retó  
pero cansa un poco, cansa  
acompañar. ... (Andruetto, 2019, pp. 102-103).*

La conversión de la desmemoria en enfermedad del desacuerdo recupera al decir de la “loca” la posibilidad de entrar en trifulca con el mundo, de desencerrar sus ademanes hostiles. No es el encierro lo que permite conservar (recuerdos, afectos, el nombre propio), sino en todo caso la llegada de la otra a la buena hora. La aparición de esa compañía que, lejos de quedarse callada, sabe traer las palabras necesarias, así sean muy pocas, como en este poema, casi todo en itálicas. Esa compañía que sabe añadir alguna cosa importante cuando, de otra manera, habría podido vencer el cansancio.

### **135 Suite: las personas y las lenguas de la internación**

Si la preservación de la diferencia entre las voces está en el centro del paso ético de la escritura de Andruetto en el acompañamiento de su madre, en el libro de Teixeira la desdiferenciación de los sujetos ocupa una posición igualmente crucial. Poemario de internación, “basado en sus experiencias trabajando en hospitales psiquiátricos en Londres, donde vive actualmente”, según indica el recuadro final del volumen (Teixeira, 2018, p. 45), probablemente solo el entremezclado de las voces habría podido prevenir que el decir de la psiquiatra fuera a ubicarse por encima de los decires de les internes. Aunque casi siempre hay en escena en los poemas de *136 suite* un diálogo entre dos, las palabras se desordenan, siempre algo queda bajo atribución dudosa y el tránsito del lugar de la médica entre la posición del “*você*”, el “*ela*” y el “*eu*” borronea la colocación respectiva; en esa deriva, la autoridad queda en entredicho, pese a los juicios que siguen operando:

Se você me disse que você era um anjo, eu não julgaria você. Um anjo é uma espécie de inocente.

If you told me you were an angel, I wouldn't judge you. An angel is a sort of innocent.<sup>5</sup>

Eu sou um indivíduo, eu não sou uma pessoa típica, então a dose da medicação não devia ser típica.

Está afetando meus direitos de anjo. Minha inocência está sendo abusada. Na realidade eu fui diagnosticado com desmoralização e inutilidade. A doença já era.

Diferentemente deste estado induzido, eu sou uma pessoa bem-venturada.

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pensar tem ajudado o meu estado mental, e eu acredito que falar é a forma de resolver as coisas.

I am an individual, I am not a typical person, so the dose of the medication shouldn't be typical.

It is affecting my angel rights. My naivety is being abused. In reality I was

diagnosed with demoralization and uselessness. The illness is no longer there.

Unlike this induced state, I am blissful.

Thinking has helped my mental state, and I believe that talking is the way to solve things. (Teixeira, 2018, pp. 14-15)

Entre el juzgar, la inocencia y los derechos, el poema aborda la solidaridad histórica entre ejercicio psiquiátrico y poder judicial-punitivo; pero ¿quién tiene en el poema la facultad de juzgar?, ¿quién escucha las profesiones de inocencia, quién las lee...? Quien sea que hable en la segunda y la tercera estrofas procura recobrar para sí la atribución de diagnosticar y decidir terapéuticas. Si hablar es —según el poema— la forma de resolver las cosas y la escritura busca allí su legitimidad, no es sin embargo evidente que no pueda también ser un modo de abusar de la “inocencia” ajena, empleando su palabra para fines otros, allí donde el cuidado puede no ser lo contrario de la explotación sino su ocasión. Si la transposición fragmentaria de las voces “locas” impide que se reifiquen en la coagulación narrativa de un personaje, la transposición misma todavía queda sin justificar. ¿Para quién tiene réditos ese ejercicio de la lengua que está detrás de *136 Suite*?

Minha mãe está a rezar por mim em Portugal. Eu ia muito à minha igreja... É tão bom falar com alguém na minha língua. Estas pessoas aqui são tão frias. Tu és tão bonita.

Pareces uma santa. Gostaria de colher umas análises. Para HIV, sabes. Quando é que posso sair? ...

A doutora vem amanhã? És tão diferente, gostei mesmo de ti.

My mother is praying for me in Portugal. I was doing well in my church... It's so good to speak to someone in my language. This people here are so cold. You are so pretty. You look like a saint. Could you take my blood. For HIV, you know. When can I go out. ... Please come to see me tomorrow, will you? You are so different, I really like you. (Teixeira, 2018, pp. 20-21).

Entre el pedido de que vuelva a visitarla y el de que le tome una muestra de sangre, inferir un “*Gostaria de colher minhas palavras*”/“*Could you take my words*” es una apuesta sin garantías pero que de algún modo respalda el gusto de “hablar con alguien en mi propia lengua”: es en la escritura que esa voz deja de dirigirse simplemente a una psiquiatra para amplificarse a una “alguien” cualquiera que pueda comprender la lengua, sirviéndose del acompañamiento de la poeta-neuróloga. Hablar en esa proximidad multiplica el cuidado más inmediato dentro de la internación a la invocación a otros oyentes posibles. Alguna incertidumbre persiste, no obstante, alrededor de aquello que llega a expresarse y aquello que apenas se puede inferir.

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

...Eu sou apenas uma grande gigante amistoso. Ele se guarda para si mesmo. Ele vem e assiste TV e passa um bom tempo na área comunal. Agora ele ri se algo é engraçado.

Minha comunicação é difícil de pegar se tem alguém falando, mas es estou confiante que a revisão terá êxito. Estou aqui hoje para contar a lenda. Falou sobre uma individualidade, falou sobre se tornar um professor. Expressou o desejo de ler seu prontuário. A urina foi positiva para heroína na semana passada. Está esperando os arranjos da habitação.

...I am just a big friendly giant. He keeps himself to himself. He comes and watches TV and spends a good amount of time in the lounge. He now laughs if something is funny.

My communication is hard to engage when everyone is talking. I feel very confident that this review is going to be successful. I am here to tell the tale today. Spoke about an individuality. Spoke about becoming a professor. Expressed the desire to see his medical notes. Urine was positive for heroin last week. He is waiting for housing arrangements. (Teixeira, 2018, pp. 18-19).

En la recuperación del pedido de ver el propio historial de internación, queda flotando la pregunta sobre este mismo texto y si ha vuelto a manos u oídos de aquellos cuyas voces captura. La mención de los deseos a los que se enreda el decir (como en este caso el deseo de leer) no constituye forzosamente un modo de colaborar con su realización, aunque sí hace subsistir esos deseos en un registro diferente del de aquellos géneros diseñados expresamente para silenciar una voz detrás de un diagnóstico. Las condiciones frágiles del intercambio “cuando todo el mundo habla” ponen a resonar entrevista clínica y poema como intervenciones sobre las condiciones de la escucha, selección crítica de la compañía ante la cual desplegar la palabra. Entre esas condiciones, bien lejos de lo que ocurría en Andruetto, no está conservar la identificación personal de quien habla; si hay un trazo singular de vida que persiste en los detalles ínfimos de una enunciación, en los poemas de *136 Suite* no solo desaparecen los nombres personales (cumpliendo el deber de secreto médico pero apartándose de ese gesto de recuperación histórica de los nombres que realizan otros escritos alrededor de los manicomios; cfr. Sy y otras, 2020) sino que suelen retroceder incluso, contraviniendo la norma gramatical inglesa, los *pronombres* personales, como ocurre aquí a esos “*spoke*”. En otros casos, subsisten pero para fraccionar la voz del paciente:

lendo o corão usando um *chechia*  
de repente se acalmou

precisa de supervisão contínua  
43 tentativas de estrangulamento

com os lençóis e a cueca

ele gosta de se machucar  
ele imita sons de animais na solitária  
reading the koran using a chechia he  
suddenly calmed down

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

he needs continuous supervisión  
43 attempted hangings

with his sheets and bóxer shorts

he likes to self-harm  
he makes animal sounds in solitary

não sou eu é um outro

eu ja tinha lavado minhas mãos do  
[crime  
ele não ajuda às vezes

it's not me it's somebody else

I had already washed my hands from  
[crime

sometimes he doesn't help

(Teixeira, 2018, pp. 10-11).

El dos de la entrevista ahora ingresa al interior del paciente, en una torsión que la clínica llamaría típicamente esquizofrénica. Para un sujeto cargado de todos los signos de la alteridad para la cultura europea, animalizado y musulmán, la contestación de la frase rimbaudiana “*je est un autre*”, traducida y negada a “*não sou eu é um outro*” lo pone empero a corroer desde dentro la trama “hospitalaria”. “*Eu*” o “*ele*”, ¿a qué sujeto puede dirigirse la tutela médica y el poder del Estado colonial para o bien integrarlo o bien repudiarlo y encerrarlo? Al preservar la escisión interna de esa voz, el poema evita actuar como garante de la captura.

Algo semejante ocurre cuando los verbos cambian de concordancia a la mitad de una oración, con el consecuente extravío de los sujetos, gramaticales pero no solo:

Você está vestida como o projeto monarca, toda de oncinha. Não digo nada senhorita. Então você pensa que eu sou uma perigete neurocientista vestida de estampa animal? Talvez você esteja certo. A psiquia tria é só uma técnica de controle mental, a ciência um delírio narrativo baseado em evidência. Sinto muito por seus delírios somáticos. De femme fatale a médica residente? Não posso te liberar. Está indo me denunciar? Está humildemente me oferecendo chá? Você se move tão rapidamente, tão elegantemente. Você é o hipster da enfermaria, o grande viajante do transporte público. Então você tropeça ao lado do Tâmis com um alcoolismo escondido, e volta sangrando.

You are dressed like the project monarch, all leopardy. I won't tell you more Miss. So you think I am an neuroscientist sex kitten dressed in animal print? Maybe you're right. Psychiatry is just a technique of mind control, science a narrative delirium based on evidence. I do feel for your somatic delusions. From femme fatale to junior doctor? I can't give you leave. Are you going to report me? Are you offering me tea? You move so quickly, you are so stylish. You're the hipster of the ward, the great traveller of the public transport. Then you trip on the Thames' path with a hidden drinking problem, and comes back bleeding. (Teixeira, 2018, pp. 16-17).

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Solo evidente en el inglés, la mudanza de “*you trip*” a “*comes back*” (y no “*come back*”) pone a jugar la oscilación “loca” entre las personas en el interior de la figura de la médica, que hace lugar a la voz de le otre en la determinación de su propia identidad, desarreglando las jerarquías dadas. Si en principio solo le profesional de la salud tiene el poder de decidir la internación o externación en algunos casos, en el poema nadie está exento de encuentros que devuelvan al pabellón, aunque sea conservando la libertad jurídica. Las frases en forma de pregunta no respetan la linealidad del interrogatorio clínico, sino que se desvían hacia una puesta en cuestión recíproca en la que la palabra de le interne conserva todo su poder de afectar. Figura enloquecida por la cercanía, la médica *hipster* que *trippea* y pierde su persona sirve de vector para que otros se aproximen también.

Ese poder de afectar, sin embargo, no carece en sí mismo de problemas. Lejos de cualquier atribución terminante de “inocencia” que acaba coincidiendo con la supresión de los loques como sujetos éticos, los poemas de *136 Suite* recogen también la dimensión del daño como posibilidad inherente al desencierro.

A revelação se tornou muito clara. Duas forças na casa que me fizeram acreditar que eu estava sendo atacado. O espírito estava me enviando aflições. Eu acreditei que ela estava me atacando por este motivo.

The revelation became very clear. Two forces in the house that made me believe I was being attacked. The spirit was sending me afflictions. I believed that she was attacking me for this reason.

O espírito santo me abençoa, o espírito santo me faz dormir.

The holy spirit blesses me, the holy spirit makes me sleep.

Ele tem sido violento comigo. Eu conheço ele há oito anos. Ele não tem para onde ir, nem família, nem amigos e eu estava ajudando. Ele mente. Você me disse que perdeu seu emprego.

He has been violent to me. I've known him for eight years. He doesn't have anywhere to go, no family no friends and I was helping him. He lies. You said you lost your job.

Eu larguei meu emprego porque meu visto expirou. Eu estou ilegal. Eu empurrei ela, eu dei um soco nela.

I quit my job because my visa expired. I am illegal at the moment. I pushed her, I beat her up.

Ele não tem sido violento comigo já faz um tempo. Eu não entendo essa doença. Ela aparece assim do dia para a noite? Ele precisa de um medicamento novo. Eu sofro de depressão. Ele bagunçou a minha vida. Eu não sei o que fazer com ele.

He hasn't been violent with me for quite a while now. I don't understand this illness. Does it just come overnight? He needs a new medication. I suffer from depression. He messed up my life. I don't know what to do with him. (Teixeira, 2018, pp. 24-25).

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Contra el anuncio de la primera línea, la revelación es todo menos clara. Al proceder por acumulación de voces entre el interno y su pareja, el poema hace aparecer como sustancia de la experiencia una superposición de niveles que no se anulan entre sí pero tensan su respectivo valor de verdad. Retomando las reflexiones de Leigh Gilmore (2017) podríamos enfatizar que la escritura literaria no tiene las mismas exigencias de veridicción que un tribunal —o, añadamos aquí, que una profesional de la salud con potestad de ordenar la internación—; sin embargo, si el poetizar se sustrae por completo de la pregunta sobre qué puede o debe hacer él mismo con esos cuerpos, esas voces y sus efectos, acaba legitimando por omisión aquellos ejercicios judiciales y médicos que tantas veces busca objetar. Si el yo poético de *136 Suite* tiende a retroceder —nunca desaparecer, excepto en el sentido de la pérdida del estatuto unitario y soberano de “yo”— y sobre todo a renunciar a la facultad de dictaminar, la introducción de aquella otra mujer que suplementa el decir del interno constituye un movimiento ético irreductible del texto, otra forma menos pacífica de acompañamiento, en la curaduría de una ecología de relación con otros acompañantes, actuales o potenciales, que ocupa el lugar crucial dentro de la institución de internación.

Como hacía patente el poema anterior de la entrevista a la paciente de Portugal que pide o no pide que tomen sus palabras, los múltiples movimientos de traducción y transposición que ocurren en el interior del libro componen una exploración que hace especialmente problemática la colocación ética del sujeto poético. Como forma específica de acompañamiento, la traducción puede amenazar el trabajo más afanoso de los sujetos que habían tomado la palabra.

Entrevistando uma moça de Guarulhos  
[que esteve na  
prisão de Holloway acusada de  
tráfico de drogas agora admitida  
com um episódio [psicótico

...  
internada  
recusando medicação  
trancada no quarto

uma barreira de linguagem entrevistar  
[Maria  
barricada na minha língua mãe numa  
enfermaria cheia de imigrantes

Maria não acredita que está psicótica  
ela se queixa de sintomas somáticos  
ela pensa que seu corpo está infestado  
[por  
vermes tropicais

ela pensa que tem esquistossomose  
ela pensa que tem ascaridíase ela  
pensa que tem cisticercose

seus exames foram todos normais  
Maria está longe do Brasil há  
muitos anos  
ainda assim tem certeza que seu corpo  
[está infectado

ela quer ir para Guarulhos ser tratada  
ela vai voltar curada um anjo contou  
para ela  
num sonho com uma mulher feita de  
[pedra  
de mãos dadas com uma criança

Assessing a girl from Guarulhos who  
[had been  
to Holloway prison  
accused of drug trafficking  
now admitted with a psychotic episode

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

...

sectioned  
refusing medication  
locked in her room

a language barrier to interview Maria  
barricaded in my mother tongue in a  
ward full of immigrants

Maria doesn't believe she is psychotic  
she complains of somatic symptoms  
she thinks her body is infested by  
tropical worms

she thinks she has schistosomiasis  
she thinks she has ascariasis she  
thinks she has cisticercosis

her tests were all normal  
Maria has been away from  
Brazil for many years  
still she is adamant her body is infected

she wants to go to Guarulhos to  
be [treated  
she will come back cured  
an angel told her that  
in a dream with a woman made of stone  
holding hands with a child

(Teixeira, 2018, pp. 36-39).

¿No hiere la confianza depositada en la escucha una traducción a quien ha hecho del portugués una barricada contra los interrogatorios psiquiátricos en inglés? Como si solo en el portugués de su Brasil natal pudiera la paciente conservar el poder de diagnosticarse a sí misma parasitosis del tercer mundo —con el goce verbal que trasunta la anáfora—, en lugar de la psicosis que le atribuyen en el hospital londinense. En la edición bilingüe, los movimientos de espionaje y contraespionaje, traición y alianza secreta, barricada y encierro, o tráfico e infección quedan paralizados e interconectados, con toda la ambigüedad inherente al acompañamiento terapéutico en su encuentro con los regímenes de poder (colonial, psiquiátrico, etcétera). Como en la bienvenida al ángel, con todo, el gesto de hospitalidad a una voz que viene de otra parte no se agota de ningún modo en un abuso de confianza o de poder de parte de quien la recibe y responde con sus propias palabras. En primer lugar, porque esa hospitalidad se extiende más allá de esa escena y contamina los roles.

Todo mundo fala comigo. Eu estou mal porque estas portas estão trancadas. Eu vejo tudo de ruim neste lugar. Eu estou ouvindo vozes. Eu posso falar com os mortos. Eu tenho que nos encontrar. Eu estou andando para trás.

Everyone speak to me. I'm unwell because these doors are locked. I see everything bad in this place. I am hearing voices. I can speak to the dead. I've got to find us. I'm going backwards.

Eu sou psiquiatra, eu curava todo mundo no passado.

I am a psychiatrist, I used to heal everybody in the past. (Teixeira, 2018, pp. 26-27).

En las palabras de la paciente que se declara psiquiatra, escuchar las voces, vivas o muertas, pasadas o futuras, y hablar con ellas, pese al daño que provoca el encierro, parece [Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ser el único modo de “encontrarnos”. Si “todo el mundo” habla con esa paciente, la escritura en compañía acaso sea un medio decisivo para salir de “ese lugar” y hablar, a su vez, con todo el mundo.

### Consideraciones finales: el acompañamiento, la poesía y la investigación

“Necesito ayuda, pero esta gente me ha dejado peor de lo que estoy”, decía el testimonio de *Orgullo loco denuncia*. En volver a esas palabras desde otro lugar está todo el meollo de este artículo. ¿Cómo dejar mejor de lo que estaban a esos sujetos que piden ayuda? ¿Cómo acompañar a les afligidos y loques sin que el daño supere al cuidado?

Al colocar a *Cleofé* y *136 Suite* en el marco de los debates que atraviesan los movimientos de desmanicomialización, orgullo loco, antipsiquiatría y alternativas a la psiquiatría, reposicionando algunos proyectos y preguntas de los estudios literarios, intentamos comprender de qué manera la experimentación poética podía iluminar el poder de las palabras en el marco de y como una de las sustancias que componen los vínculos de acompañamiento. Entendiendo que no hay un único modo justo de acompañar sino una necesaria sensibilidad a singularidades y situaciones, la lectura de ambos textos quiso permitirnos comprender matices divergentes a la hora de operar sobre y junto a la voz de otros.

Si la diferenciación de las voces puede ser un medio de preservar la autonomía de la enunciación loca sin renunciar a una articulación externa que pueda conectarla a determinados diálogos, la desdiferenciación de las voces puede ser en otro caso la mejor vía para suspender jerarquías institucionalizadas y dar lugar a inversiones y cambios de posición. Algunas veces, el movimiento crucial será el de permitir la dispersión y multiplicación del yo que propone la voz de los otros; otras veces, el de devolver un nombre y una identidad degradadas. De lo que se trata es de una estilística del cuidado, como territorio plástico de crítica e invención de las formas minutas del acompañamiento, que pueda tensionar las distintas formas de poder (médico, colonial, patriarcal) y colaborar en la construcción de plataformas enunciativas para el decir loco. La ética en ese acompañamiento puede incluir componer la voz loca con las voces de otros que la rodean, entendiendo que la intervención sobre las condiciones colectivas de veridicción es la única alternativa a la aceptación acrítica de la arquitectónica del poder; en otras ocasiones, operar modalizando el decir de los otros es el modo de componer una ecología afectiva entre varios, producir los necesarios encuentros incluso en la diferencia. Como en la conversación con “María”, hay modos de salir a buscar y responder a la enunciación ajena en que es difícil distinguir entre la traición y la alianza; es un registro sutil que la poesía, lejos de resolver, recorre con pasos inciertos, pero iluminadores.

Recordando a la narradora de *Lengua madre* que investiga las cartas de su madre “siguiendo reglas de lenguaje, teorías de lectura que ha aprendido de sus profesores” (Andruetto, 2018, p. 144), cabe también reflexionar sobre lo que estas escrituras poéticas, como formas del acompañamiento, pueden sugerir sobre el modo en que la propia crítica y la teoría acompañan —o dejan de acompañar— cuando se ocupan directamente de literatura “de loques”. Si abandonamos las jerarquías epistémicas que suponen a la literatura un objeto

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

quieto sobre el que los estudios literarios producirían saber acumulable, y aceptamos un movimiento en el que la propia escritura poética, narrativa, ensayística puede discutir los modos en los que se la usa o gestiona, podemos tomar la lectura de *136 Suite y Cleofé* también como una invitación a revisar el modo en que se lee, por ejemplo, obras tan canónicas como las de Artaud o Pizarnik. ¿Qué hacen las voces de la crítica y la teoría cuando entran en la proximidad de esas obras? ¿Están exentas de explotar estéticamente la experiencia de la locura y expropiarle trayectos prácticos sobre la vida en común? ¿Ponderan en qué condiciones corresponde hacer lugar a la dispersión u ofrecer hilvanes a los sujetos que hablan allí? ¿Les dejan mejor o peor de lo que estaban? Probablemente no haya una respuesta válida para todos los casos.

Lo que es indudable es que si entendemos que la palabra ocupa un lugar sustancial en las diversas formas de acompañamiento que se producen en la proximidad a la aflicción, entonces vale la pena intentar movilizar el archivo de las escrituras menos o más literarias y el arsenal histórico de la teoría y la crítica para pensar en la riqueza de sus matices, tensiones y contradicciones, en sus fortunas y sus fracasos, cómo entrelazar voces y sus cuerpos, sujetos y sus decires, de una manera menos cruenta que las que hemos hecho rutinarias. Eso implica revisar las prácticas de la investigación y desafiar sus protocolos, así como obligarse a situar en las tramas complejas de la dominación y la explotación cada instante de toma de la palabra, entendiendo que la construcción y la transformación de plataformas de enunciación hospitalarias para todes es una apuesta arriesgada pero urgente.

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2020). *Autodefensa médica*. México D. F.: zineditorial.
- Acevedo, M., Bargas, M. L., Farjineer, A., Freschi, R., Gutiérrez, M. A., Hiller, R., Voria, M. A. (2016). *Entre-dichos-cuerpos*. Buenos Aires: Godot.
- Andruetto, M. T. (2018). *Lengua madre*. Buenos Aires: Random House
- Andruetto, M. T. (2019). *Poesía reunida*. Buenos Aires: En Danza.
- Anónimo. (26 de octubre 2021). Necesito ayuda, pero esta gente me ha dejado peor de lo que estoy [Entrada en un blog]. Recuperado de <https://orgullolocodenuncia.wordpress.com/2021/10/26/testimonio-56-necesito-ayuda-pero-esta-gente-me-ha-dejado-peor-de-lo-que-estoy/>
- Argañaraz, M. E. (2017). Entrevista a María Teresa Andruetto: Narrar la militancia de la vida y así mirar hasta comprender. *Recial*, 8 (11), s/p.
- Biehl, J. y Petryna, A. (Eds.) (2013). *When People Come First: Critical Studies in Global Health* [Cuando primero está la gente: estudios críticos en salud global]. Princeton: Princeton University Press.
- Bourcier, S. (2021). *Homo Inc.orporated*. Buenos Aires: Madreselva.
- Bracamonte, J. (2020). Poesía y novela en María Teresa Andruetto. La música del diálogo. *Letras*, 82, 96-113.
- Cybel, D. (2021). Discutir la frontera entre cordura y locura es plantear un problema político. *El grito del sur*. Recuperado de <https://elgritodelsur.com.ar/2021/07/discutir-la-frontera-entre-cordura-y-locura-es-plantear-un-problema-politico.html>

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



- Domínguez, N. (2021). María Teresa Andruetto. Una trilogía de tonos maternos. *Telar*, 26, 63-78.
- Escamilla Flores, D. (2019). Orgullo Loco México: Desestigmatizar y humanizar la Salud Mental. Recuperado de <https://documenta.org.mx/blog-documenta/2019/07/24/orgullo-loco-mexico-desestigmatizar-y-humanizar-la-salud-mental/>
- Foucault, M. (2021). *Historia de la locura en la época clásica* [II tomos]. Buenos Aires: FCE.
- Gelman Constantin, F. (2022). Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Luy y Hernán. *Revista 452F*, 26, 154-171.
- Gilmore, L. (2017). *Tainted Witness. Why We Doubt What Women Say About Their Lives* [Testigo corrompida. Por qué dudamos de lo que las mujeres dicen sobre sus vidas]. New York: Columbia University Press.
- Gilmore, L. (octubre, 2017). *Tainted Witness: Risking Aversion in Autobiographical Comics* [Testigo corrompida: correr el riesgo de la aversión en cómics autobiográficos]. Conferencia central en las jornadas Stories of Illness/ Disability in Literature and Comics, Berlin.
- Kristeva, J. (1975). *La révolution du langage poétique* [La revolución del lenguaje poético]. Paris: Seuil.
- Locura latina. (2020). Primera semana del orgullo loco latinoamericano. Recuperado de <https://www.redesfera.org/post/orgullo-loco-latinoamericano>.
- Perassi, E. (2016). Figuración de ausencias en la narrativa de María Teresa Andruetto. En C. Pubill y F. Brignole (Eds.), *Miradas desobedientes: María Teresa Andruetto ante la crítica*. Buenos Aires: Albatros.
- Plaza, M. (2020). Orgullo Loco: incordiando hasta la victoria. Recuperado de <https://www.pikaramagazine.com/2020/05/orgullo-loco-incordiando-hasta-la-victoria/>
- Precarias a la deriva. (2004). *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Puar, J. K. (2017). *The Right to Maim. Debility, Capacity, Disability* [El derecho a tullir. Debilidad, capacidad, discapacidad]. Durham: Duke University Press.
- Rodríguez, C. y Wayar, M. (2019). El arte de re-sentir. En M. Wayar, *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (pp. 29-44). Buenos Aires: Muchas nueces.
- Soler, C. (2011). *Les affects lacaniens* [Los afectos lacanianos]. Paris: PUF.
- Solidaridad. (26 de julio de 2021). *Adriana Guzmán. Charla sobre Feminismo Comunitario y Estado Plurinacional* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZpXOG0cL16Y>
- Spivak, G. C. (2015). *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Akal.
- Sy, A., Naszewski, M., Pierri, C., Barrio, A. L. (2020). *Historias locas*. Buenos Aires: Teseo.
- Teixeira, V. (2018). *136 Suite*. London: Carnaval.
- Worms, F. (2010). *Le moment du soin* [El momento del cuidado]. Paris: PUF.
- Worms, F. (2012). *Soin et politique* [Cuidado y política]. Paris: PUF.

## Notas

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

<sup>1</sup> Puesto que las escrituras de Andruetto y Teixeira se sitúan en el marco de la problematización feminista y cuir respecto del modo en que el heterocispatriarcado afecta las diversas formas de cuidado y acompañamiento — marco al que también pertenece mucha de la teoría loca, disca y descolonizadora movilizada en este artículo—, es necesario para el desarrollo de este texto el uso del así llamado “lenguaje inclusivo”, porque de otro modo se incurriría forzosamente en un ejercicio de sometimiento de esas enunciaciones al régimen de conocimiento de algún protocolo académico. Como señalaba Sam Bourcier en defensa de su uso del asterisco, “Se puede... poner en práctica una gramática y una ortografía de geometría variable...sin atentar contra la legibilidad.... Es otro episodio en la ‘guerra’ que libran lesbianas, l\*s queers y l\*s trans contra la lengua... heterosexual y su dimensión biopolítica” (2021, p. 9). En este caso, atendiendo a las exigencias del movimiento disca respecto de la necesidad de asegurar la procesabilidad de los textos escritos a los dispositivos de lectura automática (AA.VV., 2020, p. 4), preferimos al asterisco el uso de la flexión en “e”, que adoptamos de aquí en adelante.

<sup>2</sup> Agradezco a Valentina Stutzin por hacernos conocer, en el marco de un seminario, el rico y complejo trabajo de Puar, que introduce un cambio decisivo en el modo en que concebir de aquí en más la cuestión de la discapacidad y sus entrecruzamientos con diferentes formas de opresión.

Por otra parte, aprovechemos para dejar apuntado que sería desperdiciar la argumentación de Spivak suponer un isomorfismo automático o una equivalencia entre esas formas diversas de sujeción que son el patriarcado, el colonialismo y la manicomialización; de lo que se trata en todo caso al pensar entre ella y Puar es de permitir que esas experiencias se iluminen en sus resonancias y diferencias allí donde se encuentran.

<sup>3</sup> Dado que no está entre las atribuciones de los estudios literarios (y probablemente tampoco en sus desiderata) intervenir en los procesos de diagnóstico de cualesquiera sujetos con los que interactúe en sus prácticas de investigación, la noción de “locura” opera aquí como una categoría nativa que circula por la escritura entre la primera y la segunda persona, y se retoma apenas en el gesto de sostener una conversación con esas voces. En ese sentido, no sería pertinente hacer distinciones entre los “grados” o “clases” de locura enunciados en los dos poemarios, ni construir un concepto de locura estricto.

<sup>4</sup> Sobre el carácter posautónomo de una estética del cuidado, que aquí llamo alternativamente “estilística del cuidado”, el nudo argumental estaba en Gelman Constantin (2022). De lo que se trata, aquí como allí, es de un repertorio de pequeñas modificaciones en y por el decir que permite llevar adelante aquella dimensión del cuidado que reside en la palabra misma y, al mismo tiempo, tomar a esa forma verbal del cuidado como patrón crítico de las demás formas del cuidado entre las que se inserta.

<sup>5</sup> Puesto que el poemario fue escrito por Teixeira originalmente en inglés y luego traducido por ella misma a su portugués natal para la edición bilingüe de *Carnaval*, las citas de *136 Suite* se incluirán siempre a doble columna ubicando las dos versiones en paralelo, como aparecen en el libro.

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37808>

## Donde se pierde pie: la inscripción del cuerpo como ausencia en algunos poemas de Mujica, Lojo y Solinas<sup>1</sup>

**Enzo Cárcano**

Universidad de Buenos Aires

Universidad del Salvador.

[enzo.carcano@usal.edu.ar](mailto:enzo.carcano@usal.edu.ar)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0676-6990>.

Recibido: 27/09/2021. Aceptado 12/5/2022

### Resumen

En *Corpus*, Jean-Luc Nancy piensa el cuerpo como el más allá —excedente o límite— del sentido; la existencia de todas las existencias que tocan los bordes del sentido; el ser-*con*, plural en su singularidad o singular en su pluralidad, que se expone —se presenta ausente, se escribe— en lo incorpóreo del decir —del discurso, de la escritura, del lenguaje—. Escribir el cuerpo sería, entonces, subrayar su esquizofrenia intrínseca, señalar que, allí donde él aparece inscrito, hay un resto que se escribe, que solo puede ser sugerido en tanto ausencia. Me interesa este gesto para pensar un conjunto de poemas de Hugo Mujica, María Rosa Lojo y Enrique Solinas, independientemente de que, en ellos, no haya elementos suficientes para sugerir, con Nancy, que el ser-excrito sea, efectivamente, cuerpo. En dichas composiciones, con todo, la corporalidad aparece implicada para señalar que el cuerpo escrito es el lugar de una ausencia —íntima, constitutiva— que no cabe más que abrazar como tal.

**Palabras clave:** cuerpo, poesía, Mujica, Lojo, Solinas

**Where we lose our footing: the inscription of the body as absence in some of Mujica's, Lojo's and Solinas's poems**



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Abstract

In *Corpus*, Jean-Luc Nancy conceives the body as the beyond —surplus or limit— of meaning; the existence of all existences that touch the edges of meaning; being-with, plural in its singularity or singular in its plurality, which exposes itself in the incorporeal of saying —of discourse, of writing, of language.

To write the body would be, then, to underline its intrinsic elusiveness; to point out that, where it appears inscribed, there is a remainder which can only be suggested as absent. I aim to think of this gesture in the set of poems by Hugo Mujica, María Rosa Lojo and Enrique Solinas, regardless of whether, in them, there are not enough elements to suggest, with Nancy, that the being-excribed is, indeed, the body. In these compositions, however, corporeality appears to be implied to indicate that the written body is the site of an absence — intimate, constitutive — that can only be embraced as such.

**Keywords:** body, poetry, Mujica, Lojo, Solinas

*«El cuerpo» es donde se pierde pie.*  
Jean-Luc Nancy, *Corpus*.

## Introducción

“*El cuerpo es donde se pierde pie*”, dice Jean-Luc Nancy (2003a, p. 14), y sus palabras podrían considerarse como una suerte de apretada síntesis de *Corpus*, el libro en el que la cita aparece. Contra lo que ha sostenido buena parte de la tradición filosófica occidental, el pensador francés argumenta que ya no cabe seguir concibiendo el cuerpo como substancia o como *logos* —como una presencia inteligible—, puesto que se resiste a la explicación, a la determinación, a la significación. Para Nancy, el cuerpo es el más allá —excedente o límite— del sentido; la existencia de todas las existencias que tocan los bordes del sentido; el ser-con, plural en su singularidad o singular en su pluralidad, que se expone —se presenta ausente, se escribe— en lo incorpóreo del decir —del discurso, de la escritura, del lenguaje—. Escribir el cuerpo sería, entonces, subrayar su esquivez intrínseca, señalar que, allí donde él aparece inscrito, hay un resto que se escribe, que solo puede ser sugerido en tanto ausencia. Me interesa este gesto para pensar un conjunto de poemas de Hugo Mujica, María Rosa Lojo y Enrique Solinas, independientemente de que, en ellos, no haya elementos suficientes para sugerir, con Nancy, que el ser-excrito sea, efectivamente, cuerpo. En dichas composiciones, con todo, la corporalidad aparece implicada para señalar “la fractura de sentido que la existencia constituye” (2003a, p. 22), es decir, para indicar que el cuerpo escrito es el lugar de una ausencia —íntima, constitutiva— que no cabe más que abrazar como tal. El referido corpus puede pensarse entonces



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X Enzo Cárcano, Donde se pierde pie: la inscripción del cuerpo como ausencia en algunos poemas de Mujica, Lojo y Solinas, pp. 247-264.

como una modulación del cruce entre poesía y ontología que motiva la categoría que he propuesto en trabajos previos como marco de comparación de las obras líricas de Mujica, Lojo y Solinas.

### **Poesía de indagación ontológica: para una caracterización**

*La poesía nombra su propio afuera, o el afuera como lo propio: los sentidos del sentido.*  
Jean-Luc Nancy, *Las musas*

La lectura inicial de las obras de dichas poéticas me llevó a pensar que las tres eran, en algún punto, solidarias, en tanto las recorría —de distintos modos aunque siempre esquivamente— una alteridad, si se quiere, íntima y constituyente, pero también oscura e inapresable. Me embarqué, entonces, en un itinerario que llamé “poesía de indagación ontológica”, nombre que encontré para trazar el recorrido, para estudiar la producción de Mujica, Lojo y Solinas en conjunto, y sin perder de vista su singularidad. Desde el inicio, me replanteo ese nombre y, de cierto modo, las distintas respuestas que fui dando al propio cuestionamiento cobraron forma en algunos de mis trabajos previos, así como en el monográfico de la revista *Gramma* de 2018. Lo que, independientemente del nombre, intenté subrayar antes y sostengo aún es el carácter no doctrinario, no ortodoxo, no devocional de los poemas del corpus.

La propuesta de una categoría nueva estuvo motivada por la necesidad de desmarcarme, desde el comienzo, de otras nociones, como “poesía mística”, “poesía religiosa”, “poesía metafísica”, entre las varias posibles. Una de las razones que me movieron a ello fue el haber hecho mi tesis doctoral sobre la lírica de Jacobo Fijman, artista cuya producción es continuamente (y, a veces, linealmente) reducida (en textos académicos y de divulgación) a su circunstancia biográfica. Percibí que era importante dejar en claro desde dónde decía yo que la poesía de Fijman podía pensarse como “mística”, entre comillas. Porque usé las comillas para destacar que el uso del término que hago es figurativo, traslaticio, puesto que, siguiendo a Michel de Certeau (2006 y 2015), la mística, propiamente, fue un lenguaje (o, más bien, un modo de practicar el lenguaje heredado) propio de los espirituales de una época y un lugar: la Europa de los siglos XIII a XVII, si bien la formalización de este *modus loquendi* tiene lugar en el siglo XVI, momento a partir del cual se configura un corpus que se conocerá (con la sustantivación de la mística, a fines de esa centuria) como “ciencia mística”. Aquellos espirituales fueron quienes enfrentaron, precisamente, el problema de lo espiritual, el de la relación del ser humano con Dios, en una época de creciente inestabilidad (social, económica, eclesiástica): frente al descrédito de las instituciones y a un Dios percibido cada vez más como ausencia, los y las místicos renuevan el desafío de la palabra y hacen de su literatura la cifra de una pérdida. Y no es casual que esa “ciencia” adquiriera su formalidad poco antes de perder su “posibilidad” con el Iluminismo: estalló en esquivas que todavía hoy llevan el sello de una extrañeza, dice De Certeau (2006). Desde un enfoque como el suyo, por tanto, los usos de “mística” que hacemos actualmente son figurativos<sup>2</sup>. Y creo que resaltar este hecho pone también de relieve el gesto de lenguaje de lo que se suele llamar “poesía mística argentina”<sup>3</sup>, doblemente impropia, pero quizá por eso más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



intrigante: lo hayan buscado o no, los y las autores incluidos allí, en ese sintagma, practican múltiples y diversas torsiones sobre un lenguaje que ya era un “modo de hablar” particular, uno que decía el deseo de un Otro que ya no hablaba y que se buscaba en los bordes.

Así, con la apelación a De Certeau busqué, en mis trabajos sobre la obra fijmaniana, problematizar la conexión inmediata del sintagma “poesía mística” con un enfoque fedeísta, muy cercano a la idea de que dicha especie lírica sería “prueba” de la experiencia sobrenatural (*purgatio, illuminatio, unio*) del o de la poeta. Al interior del poema, dicha “prueba” suele buscarse en el símbolo. Descreo de ese tipo de interpretación que prácticamente se sostiene en la biografía sobrenatural del o de la autora o en consideraciones de orden teológico que resultan difíciles de sostener como criterio de consenso. Si conservé, al momento de estudiar la poesía de Fijman, la noción de mística y no propuse otra completamente distinta, fue por una razón especial. La categoría le aporta algo a la lectura, aunque sea al pensarla problemáticamente, en tensión. Con todo, al alejarme de dicho corpus y abocarme a otro distinto, no creí necesario volver a ir tan lejos para justificar el uso (aunque figurativo) de una herramienta, menos aún con un conjunto más diverso, más amplio, más variado, pero en la que hay una reverberación similar a la que hay en la lírica fijmaniana: la relación con una alteridad, íntima y ajena a la vez, ese Otro que escribí con mayúscula entonces, y que en la primera Lojo es Dios, también con mayúscula; en Mujica es dios, con minúscula; y en Solinas es el dios de la tradición torsionado (la Escritura y la literatura, Dios y dios a la vez).

Luego de “mística”, la categoría más transitada en la crítica argentina parece haber sido la de “poesía religiosa”, que también descarté. En *La poesía religiosa en la Argentina*, Roque Raúl Aragón sostiene que esta especie lírica es, a diferencia de la mística (que “proviene de una inspiración sobrehumana”), “mera poesía, solo poesía, con la nota diferencial de referirse a una realidad religiosa en sentido estricto” (1967, p. 10), siendo esa “realidad” la “vida religiosa” (1967, p. 73), y siendo esta, a su vez, según se puede inferir, estricta obediencia católica. Las salvedades que se han ensayado con posterioridad para aclarar esa “realidad religiosa”, en general, o bien resultan insuficientes como para desmarcarse de ciertas doctrinas o confesiones, o bien acaban por minar la especificidad de aquello que quieren delinear<sup>4</sup>. Pienso entonces que “poesía religiosa” es una noción poco operativa y demasiado ligada a una tradición crítica, pero también de lectura, que asocia la religión con un sentido de tradición o de expresión de un supuesto ser nacional. Ese tipo de lecturas, si bien no tan presentes en el panorama crítico de hoy, tienen aún cierta pregnancia.

Me aparté, entonces, de “mística”, de “religiosa”, y aún de “metafísica”<sup>5</sup> (una expresión demasiado devaluada, creo, después de Heidegger). Adopté, entonces, “de indagación ontológica”. Una conversación pública con Hugo Mujica y Enrique Solinas<sup>6</sup> me sirvió para repensar la idea de indagación, que por algún tiempo concebí como una búsqueda, un ir-hacia, lo que luego maticé agregando la dimensión del abrirse-para. El diccionario académico sostiene que “indagar” es “intentar averiguar algo discurrendo o con preguntas”. Aquí no se trata sin más de “averiguar algo” en el sentido de “descubrir una verdad”, aunque sí que la poesía que llamo “de indagación ontológica” discurre y se pregunta (no descubre lo que no puede descubrirse, lo que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

no puede iluminarse más que como cubierto y oscuro) por la verdad como apertura (una en la que se advierte la historicidad del relato de la verdad como correspondencia o como presencia pura). Así, esta poesía no “descubre” un lugar, por cierto, pero sí es el lugar de un discurrir (imaginar, inventar, pensar algo o sobre algo, reflexionar, moverse por un lugar, fluir un líquido, avanzar el tiempo) y unas preguntas por ese acontecer que (para Heidegger, buena parte de sus lectores y buena parte de la literatura con la que dialoga) es propio de la poesía (de eso que concebimos/leemos como poesía, eminentemente, pero no solo de ello), y que acontece como una relación de “transpropiación” (*Er-eignis, Er-eignen*, 1990), de mutua pertenencia. Eso que Heidegger llama el ser (y luego tacha en cuatro direcciones). Por lo tanto, no indagación en el sentido de una “empresa en pos del” ser, o de esa alteridad íntima, irreductible y constitutiva emprendida por el o la poeta. Pero sí indagación porque el poema es el lugar de la pregunta y del discurrir, a veces trazado con versos que habilitan lecturas en clave autobiográfica (sin que eso, claro, implicara una prueba del orden de las que critiqué antes). Del autor de las *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* procede, entonces, “ontológica”, aunque no debe entenderse esto como una reducción de la categoría a su pensar, sino más bien como la captación del gesto que, desde él, en el discurso general y crítico, asocia la poesía con la pregunta o el discurrir ontológicos; que los piensa íntimos. Me interesaba rescatar, además, la noción de *a-létheia* (2005), revelación y ocultamiento a la vez, ya que reaparece en la obra de poetas y de pensadores que escriben (o pueden ser puestos) críticamente en un diálogo con Heidegger. Jean-Luc Nancy es uno de los que habita esa tensión, y cuyo pensar el cuerpo y la poesía puede ayudar a comprender mejor el gesto de mostración y encubrimiento de los textos líricos que considero en este trabajo.

### Cuerpo y poesía: Jean-Luc Nancy

*...el cuerpo escapa, nunca está asegurado, se deja presumir pero no identificar.*  
Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, § 43

Según señalé antes, la corporalidad es central en la concepción ontológica de Nancy: el ser, para él, no está dado como unidad primigenia, sino que tiene lugar en la materialidad de cada cuerpo, en el ser-cuerpo de cada uno, en la existencia local. Al no haber entonces una esencia o fundamento primero, “*la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia*” (2003a, p. 15). Y este ser-cuerpo es también, necesaria y concomitantemente, ser-extenso y ser-expuesto (2003a, p. 95): abierto, relacional. De ahí la propuesta nancyana del singular plural del ser (2006): siendo cuerpo, el ser es siempre “con” (2003a, p. 46), plural en su singularidad o singular en su pluralidad, la existencia de todas las existencias en tanto cuerpos que tocan —que se estiran hasta— los bordes del sentido<sup>7</sup>. Porque el cuerpo es el límite del sentido, no simplemente como una exterioridad o materia desconocida, sino como el allí donde el sentido —como apertura en la que es posible el mundo en tanto significación<sup>8</sup>— se interrumpe, donde se extiende la fractura que es la existencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(2003a, p. 22). Escribir, por tanto, nunca es poseer, traducir o ilustrar un cuerpo, sino tocarlo, dirigir a él el pensamiento (2003a, p. 18):

un discurso del cuerpo o sobre el cuerpo debe a la vez ser tocado por y tocar lo que no es en absoluto discurso. Lo que quiere decir, así simplemente, que el discurso del cuerpo no puede producir un *sentido* del cuerpo, no puede dar sentido al cuerpo. Debe más bien tocar lo que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso (2003a, p. 97).

Contra la idea de logos, que comporta la posibilidad de totalizar, Nancy, en línea con una ontología que califica de modal o fractal, entiende la escritura como corpus: no una reflexión sistemática y totalizadora, sino un asedio fragmentario y diverso; ni discurso ni relato, sino catálogo, enumeración aleatoria, yuxtaposición de partes (2003a, pp. 42-43). La escritura muestra que aquello de lo que trata está fuera de ella misma, siendo ese afuera no un referente —aun uno inefable— determinable: “El cuerpo, sin duda, [es] eso *que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe —sino siempre lo que la escritura *excribe*” (2003a, p. 67)<sup>9</sup>. De lo dicho hasta aquí se deduce entonces que el cuerpo no debe entenderse ni como substancia, ni como fenómeno, ni como carne, ni aun como significación, sino como ser-excrito (2003a, p. 19), como interrupción de la escritura: “Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo” (2003a, p. 68). Escribir y leer se relacionan, por tanto, con el cuerpo, pero no como su efectiva posesión o su aprehensión intelectual, sino como un tocar y ser-tocado, es decir, como un allegarse hasta el límite de lo que está siempre afuera.

Los razonamientos precedentes de Nancy sobre cuerpo, sentido y escritura pueden complementarse con la lectura de un par de ensayos del mismo autor anteriores a *Corpus*. En un breve texto titulado “Hacer, la poesía”, incluido originalmente en *Résistance de la poésie*<sup>10</sup>, el francés sostiene que la poesía es “acceso a un sentido cada vez ausente, y llevado más lejos” (2012a, p. 120). Se la niega —o se niega a sí misma— si con ella busca darse nombre a un tipo expresivo o figurativo particular, porque el acceso al sentido que la poesía *es* no debe concebirse como un pasaje o una determinación, como la posesión o comunicación del sentido puesto en palabras, esto es, como significación. Por el contrario, en tanto *poésis* —desmesurada metonimia—, la poesía es el hacer por antonomasia y, en cada momento, “exacción de sentido”, demanda exagerada y exceso: el poema —o el verso o el canto: la poesía no se reduce a un tipo composicional determinado— articula el sentido exacta y absolutamente. Podríamos decir que es la hechura finita en la que el acceso al sentido infinito es presentado, y que este acceso es perfecto porque hace aquello que lo hace ser (2012a, pp. 126-127). De aquí que la idea de lengua apócrifa que Nancy piensa a partir de la poesía, que es la lengua, como ella misma —canónica, autenticada en gramáticas, diccionarios, tratados y lógicas (2013, p. 7)— y como otra a la vez, “deslizándose sobre sí” (2013, p. 7). La poesía revela, entonces, que toda lengua es apócrifa, inauténtica, desautorizada, y que, en definitiva, sobre su propio límite está la interrupción del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sentido que es el cuerpo (2013, p. 8). A propósito, en el doble juego de encriptación y cripta, Nancy sostiene: “Lengua encriptada para revelar la cripta, la crifa, el escondite mismo: mostrar que no hay nada ahí, nada más que abertura de la boca donde la lengua se mueve. Hablando a veces, comiendo a veces y a veces comiendo la lengua, mordiéndose y masticándose ella misma” (2013, p. 8). Como se advierte, para el pensador francés la poesía es una lengua que reenvía cifradamente a un hueco donde se exhibe, en última instancia, la lengua misma en su materialidad: una lengua en la lengua que dice “que la cosa está fuera-de-sentido y que es a eso a lo que nos conduce el sentido, todo el sentido y en todos los sentidos” (2003a, p. 13).

Por todo referido hasta aquí, cabe pensar que, para Nancy, lo mejor que puede hacer la poesía —siendo ella resistencia al sentido como determinación— en relación con el ser-cuerpo es exhibir su ausencia. Si bien no podría decirse que los poemas de Mujica, Lojo y Solinas que considero para el presente trabajo identifiquen, como Nancy, ser-excrito y cuerpo, sí inscriben el cuerpo para subrayar lo que se escribe, una alteridad íntima que no puede más que ausentarse y que no puede ser asumida más que así, como pura ausencia.

### Lo que escapa al decir

*Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo*  
Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*

Dos de las corrientes estéticas que marcaron los últimos veinte años del siglo pasado en la poesía argentina, el neobarroco —o neobarroso rioplatense, al decir de Perlongher— y el objetivismo que tomó la posta de Giannuzzi, amén de las obvias diferencias de un autor a otro, le concedieron al cuerpo un rol destacado: mientras que en el primero, por un lado, fue la plataforma desde la cual erotizar el lenguaje, esto es, cargarlo de sensualismo y abrirlo a la representación fragmentada en sus manifestaciones —por lo general— más tensas, con cierto gusto por lo sexual y aun lo mórbido; el segundo, por su parte, reivindicó la percepción y la posibilidad de crear, a partir de ella, objetos de lenguaje, entre cuyos versos se hallaban no solo objetos, sino también cuerpos humanos. Menos central parece haber sido la corporalidad para el neorromanticismo, aunque una de las referencias indiscutidas de dicho movimiento, la poesía de Olga Orozco, ronda en libros como *Museo salvaje* la conexión del cuerpo con un afuera —un más allá del tiempo: el antes de la caída en la contingencia, del inicio de la limitación—. Pese a que ni Mujica, ni Lojo, ni Solinas pueden incluirse sin más en dichas estéticas, que les son —al menos, en parte— contemporáneas, podría pensarse que un aire orozquiano —entre otros elementos, por esa conexión— les es cercano.

La lírica mujicana es la más “desrealizada” de las tres, si por esto se entiende aquella en la cual la dimensión referencial de la palabra es más difusa. Con todo, la corporalidad aparece implicada, en algunas composiciones, para hacer lugar a lo que no puede decirse más que en su ausencia. Consideraré, en primer lugar, un poema de *Paraíso vacío* (1992) titulado “Ausencia”:

Fue cuando no pude más y grité “¡yo!”, cuando escuché mi eco diciéndome “¡yo!”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Y supe que las cosas nunca habían tenido bordes, que el hueco de todas las bahías se recortaba en mí, que el borde de todos los otros comenzaba donde faltaba yo.

Fue cuando supe que no había nadie.

Pero no corrí de un lado a otro para encontrarme con nadie, me quedé solo, y aún así, alguien estaba de más. Quizá no era yo, era el eco de mí.

Fue entonces cuando me asaltó una duda: si no había nadie ¿sobre quién rebotaba mi grito para volverse eco de mí?

(Es sobre esta duda que ahora escribo, o tal vez, sea sobre la misma esperanza que siempre escribí). (2017, p. 153)

Quisiera poner este poema en diálogo con la noción de voz de Nancy, que introduciré brevemente. Para el pensador francés, el sentido se presenta como resonancia o reverberación<sup>11</sup>, como un sonido en remisión constante. Estar a la escucha es, por tanto, abrirse al eco del sentido en un cuerpo que, cual caja, caverna o tubo, lo hace resonar como un “sí mismo” y lo relanza: vibración y apertura, piel de un vientre tensado y boca abierta al mismo tiempo (2007a, pp. 87-88). Pero entre el desierto del sonido —el sentido infinito— y la palabra como determinación, Nancy introduce la idea de voz: ni mera fonación ni propiedad material de un sujeto previo, sino “la precesión del lenguaje” (2007b, p. 42); “aquello que suena en una garganta humana sin ser lenguaje” (2007a, p. 47), pero que es un llamado a hablar, la misma posibilidad de hacerlo. Se trata, entonces, de un corte, una separación, “una existencia eyectada al mundo” (2007b, p. 36), un clamor en el desierto que abre el camino de la singularidad: “ella es en cierto sentido la partición misma. Una voz comienza ahí donde comienza a cercenarse en ser singular” (2007b, p. 34). Quizá el poema de Mujica podría pensarse como el clamor de una voz en el desierto, uno que, aunque titulado ausencia, es una respuesta a un llamado, el eco del canto del sentido que se recorta en una voz singular, esa que precede a la lengua y a aquel que dice “yo” queriendo marcar los límites de su propia e inabarcable extensión. Pero la composición pone de relieve, al mismo tiempo, la futilidad del yo: el eco rebota en otro y solo así llega al yo; y, precisamente por esa intimidad con el otro para ser, es que las cosas no tienen bordes. No hay nadie, porque tampoco hay yo. Y cuando el yo está solo, está de más, precisamente porque está en estado de yo. ¿O es el rebote del yo en los otros lo que está de más? Y, ¿si no hay nadie porque no hay yo, cómo es posible el eco? ¿Sobre quién rebota (en última instancia)? Se trata de una pregunta por el límite del sentido, y no es casual, porque la poesía es el sitio del preguntarse por el ser. Aquí, las referencias corporales (el yo en tanto individuación material que hace de receptor del eco) subrayan nuevamente lo que escapa a la aprehensión.

Después de *Paraíso vacío*, las referencias al yo como entidad cerrada, como cuerpo unificado, decrecen, y lo mismo ocurre con la primera persona singular. Con todo, en “Un pedazo de hambre, un vaso de agua”, de *Noche abierta* (1999), todavía aparece la primera persona, aunque esta vez en plural:

fiel a lo humano,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



al tamaño de lo que los brazos  
mecen,  
a la fiesta  
de lo que en las manos cabe,

a la callada esperanza  
que es no apretar los labios.

fiel a un vaso de agua  
y al pedazo de hambre  
que otro cuerpo nos atrae,

fiel a un sorbo, hambre a hambre.

fiel al pudor de apenas una seña,  
apenas el abismo  
del otro  
cuando el silencio  
calla la piel que nos separa.

fiel al límite de morir hombre,  
de haber abrazado el vacío  
que ese mismo abrazo llenaba. (2017, p. 189).

“El silencio calla la piel que nos separa”: el silencio como encuentro, como sobresentido que borra el límite corporal, como posibilidad de apertura, para caerse en el abismo de otro. Asumir el vacío luego de haber creído que el vacío podría ser algo efectivamente apresable es algo propio de la mortalidad, límite que nos hace humanos, y más humanos en tanto asumimos ese límite. Porque somos cuerpo, somos finitos. Las implicancias corporales (hambre, sorbo, abrazar, brazos, manos, piel, mecer) son la patencia de lo humano en tanto testimonio de su finitud y, a la vez, de ese vacío que nos constituye como lo necesariamente otro. En otras palabras, lo humano se asocia con el cuerpo en tanto su medida, pero no como un todo, sino en sus partes: es movimiento y tamaño en los brazos que mecen, es regocijo que las manos abrigan e incluso esperanza en la apertura de la boca. Pero como un otro, ese cuerpo es sosiego para la sed y, a la vez, hambre, puesto que el encuentro con la alteridad comporta un resto que no puede saciarse y que se subraya en esa piel que es, como dice Nancy, distancia y contacto<sup>12</sup>. De esto se trata, en definitiva, ser humano: tocar el límite corporal que nos acerca y nos separa al mismo tiempo, habitar un cuerpo como abrazar un vacío.

Aunque ya presentes antes, desde *Sed adentro* (2001) ganan centralidad las referencias corporales de lo abierto: el tajo, la herida, homólogas de otras, como el rayo o la grieta, que también señalan un espacio (un *kairós* quizá, espacio como tiempo, en el caso del rayo). El ser



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

humano, su cuerpo, es una grieta, un continuo volcarse hacia un afuera, según puede leerse en el siguiente poema de *Cuando todo calla* (2013):

XLIV

Hay tajos  
que son de amor

que nos abren un adentro,

hay tajos,  
                          esos mismos tajos,

que nos salvan de nosotros:

que nos regalan su afuera. (2017, p. 256).

La referencia al tajo como corte que se hace sobre un cuerpo, pero en tanto amorosa y salvífica apertura de un adentro que posibilita un afuera del sí-mismo. En otras palabras, el tajo (el cuerpo implicado en él) es la plataforma entre un adentro y un afuera que son amor y salvación; es una rotura —un traspaso necesario— de lo cerrado, de lo definitivo. Si, como afirma Nancy, el cuerpo es extensión y exposición, el *ego* cartesiano, “identidad atrincherada” (2003a, p. 26), constituye un obstáculo para la relacionalidad, para el amor en tanto “tacto de lo abierto” (2003a, p. 25). Es así como se comprende la figura de la herida en el siguiente poema de *Barro desnudo* (2016):

XVII

Animal herido

nace el hombre  
cojeando entre lo que es

y el no serlo nunca

del todo;

bastaría no quererlo todo,

bastaría hacer casa

en la herida



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que somos. (2017, p. 270).

El cuerpo es el soporte de la herida, de la apertura. No puede haber herida si no es en un cuerpo. Más bien, somos herida porque somos cuerpo. Para dejar de cojear, dice el poema, habría que “no quererlo todo”. Y la poesía, en tanto exceso, es ese modo de “hacer casa en la herida”, un modo de asumir la no definitividad.

En lo que se refiere a la trayectoria lojiana, según he argumentado en otros trabajos (Cárcano, 2019b y 2021), los dos primeros poemarios de la autora (*Visiones*, de 1984, y *Forma oculta del mundo*, de 1991) están vertebrados por la actividad visionaria de una voz que adopta la forma de poeta-médium a medio camino entre dos planos, el terrestre y uno que la trasciende y al que infructuosamente intenta llegar. En estos libros, y aun en alguna composición del tercero, *Esperan la mañana verde* (1998), el cuerpo aparece, por lo general, fragmentado, desmembrado. De este modo, la mano, como órgano que debe asirlo y aun transcribirlo, se presenta, al contrario, como aquello que separa, según el comienzo de “Con tus manos hirientes”, de *Forma oculta del mundo*:

Con tus manos hirientes, con tus manos que dañan, has querido enlazar el nudo de la delicia. Con tus manos que solo cortan y balbucean, tus manos a las que todo se les escapa, has querido enhebrar los días sin sueño y las noches más lúcidas y las lunas que doblagan la oscuridad. (2011, p. 175).

El cuerpo —ya no, como en los poemas de Mujica que transcribí antes, implicado en la herida o el corte— no es el lugar para “apresar” el sentido, no es el instrumento con el que enhebrar los días y las noches, sino todo lo contrario; es el testigo de la imposibilidad de la tarea. En lugar de unir, las manos hieren, dañan, cortan, como si el cuerpo aquí fuera el lugar por donde día, noche y luz lunar se escapan. “La mano”, que pertenece al mismo libro, subraya también la inercia de esta extremidad:

La mano crece como un naípe sobre la mesa del salón. Está signada, pero la inscripción no es visible, ni aún si horadas con un bisturí bajo la piel. Alguien te dice que la juegues porque si no te será cortada y nunca más trazarás dibujos en el aire. Pero tienes miedo y la mano se obstina en su apego a la mesa. Se vuelve torpe, lenta, rugosa como el caparazón de un animal milenario. Un llanto inútil cae sobre los dibujos enterrados. La mano ha cesado de crecer; se aquieta y perfecciona, invulnerable como la tristeza. La dejas sobre el mármol y te vas, noche afuera, escuchando los grillos que seguirán después y para siempre. (2011, p. 146).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al capitalizar la polisemia de “mano” —‘extremidad’, ‘lance’—, aquí aparecen el deber de “jugar” la mano so pena de que sea cortada y, al mismo tiempo, la asunción del carácter estéril del miembro: la mano es lenta, se hace invulnerable, se perfecciona, y su perfección no está en el juego al que obligan a jugar al tú, sino en la quietud, la cerrazón. Apegada a la mesa, la mano se ha hecho pesada, ha dejado de crecer y de dibujar, y eso es motivo de una tristeza inútil. Está signada: ese era el destino de la mano, ser impotente. El tú deja la mano en tanto posibilidad de ganar el juego, la apuesta, y se va. Quizá estos insectos que, sobre el final, cantan y cantarán en la abertura nocturna, puedan pensarse como una metáfora del canto del sentido, resonancia que no cesa y que circula por fuera —o antes— de la propia intelección a la que se busca someter a la mano en ese miedo, en ese apego a la mesa. Encontramos un motivo similar en “Abrazo”, poema tempranamente compuesto e incluido en el inédito *Los brotes de esta tierra*:

Quisieras que la tela del sueño  
fuese tan fuerte como una casa de piedra.  
Quisieras que tu miedo se hiciese fuego  
para calentar a la que tiembla.  
Pero estás sometida a la ley de los despertares  
que todas las mañanas dejan la tierra blanca:  
una hoja de signos siempre borrados  
que ya no aprenderás a leer.  
Un pie tras el otro pondrás luego en las calles  
donde la vida se gasta y se diluye  
como un canto lavado por el viento.  
Volverás con el tacto de las palabras perdidas  
rozando la noche,  
tenues fragmentos de un abrazo mayor  
que no llegó a tomar la forma de tu cuerpo.  
Sombras de manos que abren, desamparan,  
manos desvaliendo.  
Sombra madre negada  
del abrazo de Dios. (Inédito).

Nuevamente, la voz le habla a un tú: quisieras estar siempre en el sueño para no ceder al miedo, pero estás obligada al despertar, que borra los signos del sueño para siempre; entrarás en el tiempo, erosión vital, en el recorrido —“un pie tras otro” parece indicar un movimiento que se responde con “volverás”—; usarás palabras que solo rozan la noche, lo oscuro, lo secreto, y que solo representan mínimamente el abrazo mayor que no se puede hacer cuerpo, que al intentar hacerse cuerpo, se vuelven mano hostil, que separa. El abrazo de Dios, la intimidad con él, es un sombra de la que venimos (“madre”), pero que nos rehúye necesariamente.

En la trayectoria lírica solinasiana, el cuerpo, más presente que en la obra de Mujica o Lojo, aparece de múltiples y variadas formas. Pero quisiera ahora detenerme en dos piezas en las que funciona como catalizador de un ejercicio introspectivo del yo, que, mediante él, asume lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

incomprensible de su propia existencia. El primer poema se titula “Retrato de Enrique 6:00 AM” y está incluido en *Jardín en movimiento* (2003):

Estoy aquí  
esta mañana  
mientras afuera los autos  
atraviesan el mundo.

Como si no tuviera importancia  
yo quiero decir  
la noche,  
pero en esta mañana es imposible.  
Afuera los autos vienen para irse  
al mismo tiempo que el sol  
pesado se levanta  
para mostrar que yo no voy  
en ninguno de ellos.

*“La realidad, la sombra de la realidad,  
el gesto de la fuga es la realidad”,  
digo,  
sentado en mi cuerpo de escritor,  
mientras me miro en el espejo  
y me pregunto “¿quién soy?,  
¿quién me creo que soy”*

Entonces,  
igual digo la noche esta mañana,  
me paso la crema de afeitar  
y no termino  
hasta ver en mi cara  
la voluptuosidad del color rojo. (2003, pp. 27-28).

Frente al confuso panorama que le ofrece el exterior de automóviles matutinos, el yo piensa, mientras contempla su cuerpo espejado, que la realidad no es más que un “gesto de fuga” y que no hay respuesta definitiva que encierre la identidad propia. La presencia del cuerpo, la percepción del yo en tanto cuerpo reflejado en el espejo, no cierra la pregunta por la identidad, sino que la subraya, puesto que el cuerpo también es fuga que solo aparece insinuada en la sensualidad de la sangre. Un gesto autorreflexivo similar aparece en *Noche de San Juan* (2008), en un poema que se titula, precisamente, “Ejercicio frente al espejo”:

En suave inclinación,  
despliega su brazo y toma



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X Enzo Cárcano, Donde se pierde pie: la inscripción del cuerpo como ausencia en algunos poemas de Mujica, Lojo y Solinas, pp. 247-264.



la crema de afeitar  
para iniciar el rito.  
Los años han pasado de repente,  
lo delatan las canas de su voz;  
ciertas arrugas  
que antes no era posible imaginar;  
el cansancio del cuerpo  
es una noche intensa.

Cubre su rostro con la crema  
y mientras piensa  
en todo lo que no sucedió.  
atrapa la hoja de afeitar, arranca  
—para siempre y de raíz—  
los recuerdos más duros.

Es entonces  
cuando se ve a sí mismo  
frente al espejo.

Siempre duele el instante  
de la revelación.  
La lucidez extrema genera miedo.

Allí,  
la vida es una canción constante  
que celebra la vida.

Allí,  
mientras la sangre brota de su cara  
y le demuestra que aún sigue vivo,  
la realidad arde y se presenta cada vez,

como si fuera tiempo todavía,

como si pudiera atrapar  
el color de la infancia

y ser libre  
(2008, pp. 34-35)

Al afeitarse, la visión del propio cuerpo reflejado en un espejo interrumpe los pensamientos del personaje atribulado y se le aparece como lucidez pavorosa al sangrar: la realidad que arde y “se presenta” como si fuera tiempo presente (“todavía”), pero, a la vez, como una continuidad con el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X Enzo Cárcano, Donde se pierde pie: la inscripción del cuerpo como ausencia en algunos poemas de Mujica, Lojo y Solinas, pp. 247-264.

pasado (“todavía”, “infancia”) y una posibilidad hipotética (“pudiera”). Y la libertad como algo más verdadero, algo que no es ese cuerpo —desplegado en las arrugas, las canas de la voz, en el cansancio—, pero que se intuye a través de él, en su límite.

### **A modo de cierre: pensar la dimensión política**

«Cuerpo político» es una tautología»  
Jean-Luc Nancy, *Corpus*

A principios de los 80, en la Argentina, todavía bajo el yugo de una violenta dictadura militar, se encendió una polémica que ponía una vez más de relieve la dimensión política de la literatura y que habría de dominar buena parte de la década. Tres revistas poéticas habían surgido por aquellos años, con estéticas bien diferenciadas; simplificando un poco: *Último Reino*, de corte neorromántico; *Xul*, más abierta a la experimentación formal; y *La danza del Ratón*, con una impronta coloquial y atenta a lo cotidiano. Si bien el debate quedaría zanjado tiempo después, resulta interesante destacar que los ataques más recios tuvieron por objeto a los poetas incardinados en la primera línea mencionada, la neorromántica, cuya lírica “místico-metafísica” fue considerada por algunos como desligada y desentendida —“de espaldas”, dice Jonio González en el primer número de *La danza del Ratón* (cit. en Fondebrider, 2006, p. 23)— de la circunstancia política y social de aquellos años. Lo que parecía no advertirse entonces es que la “poesía de indagación ontológica” —en la que, a pesar de las diferencias, pueden alinearse tanto la poesía neorromántica (por señalar una referencia difusa) cuanto la obra de los autores que considero en el presente trabajo— supone también, aunque no lo declare con alusiones directas a su contexto inmediato de producción, un posicionamiento político: frente a la noche de la violencia y la desaparición de vidas, dice Mujica, “La poesía, su lenguaje, buscó la otra noche, otro *Reino*, no como evasión sino como salvación lírica, como habitar poético, diría Hölderlin, aunque el habitar haya sido un destierro abrazado. Eran años tan negros que buscar la belleza era una rebelión, era encender la noche” (2008, p. 10). Se trató de un “rechazo poético no político”, completa; es decir, en tanto *poésis*, creación, alternativa. Quizá convendría pensar que ambas posibilidades (poética y política) conviven —de algún modo— en los textos que he considerado en el presente trabajo: frente a una modernidad que rechaza y obtura con violencia la búsqueda de todo lo que escapa a su dominio, esta poesía se erige como una vía alternativa, encaminada no a decir, sino a dar fe del misterio, a asumirlo como parte integral del estar en el mundo del ser humano y no como un resto marginal que queda por fuera de lo empíricamente constatable. Las composiciones de Mujica, Lojo y Solinas dan forma a una modalidad de indagación ontológica casi inexplorada todavía, una que las reflexiones de Nancy sobre el cuerpo y la poesía pueden ayudar a iluminar. En dichas composiciones, el cuerpo inscrito no aparece ni como ascesis ni como exaltación, sino como sostén de esa falta constitutiva que el pensamiento racional intenta cubrir. Estos poemas asumen la necesidad de la indeterminación, la aceptan y la subrayan, precisamente por medio de la inscripción de aquello que nunca está ahí: el cuerpo. Tal correrse tanto de la pretensión moderna de totalidad cuanto de la idea tradicional de poesía como captura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de lo indecible, es quizá, en la actualidad, un gesto que podría llamarse político. Por eso y para eso contamos, como dice Nancy, con la poesía: para saber que no sabemos. Esa es hoy, al menos, la resistencia de la poesía, que se inscribe en el lenguaje como su reverso y que lo previene de la propia “desmesura” (2012b, p. 146) a la que es empujado por la manía clasificatoria del mundo moderno.

## Referencias bibliográficas

- Aragón, R. R. (1967). *La poesía religiosa en la Argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Cabezas, L. (2018). Raquel Adler: Misticismo, Poesía y Amor. *Contexto*, (33), 97-111.
- Cárcano, E. (Ed.) (2018). “Es que nos excede”: Modulaciones de la Poesía Argentina de Indagación Ontológica”. *Gamma*, (60), 9-25.
- Cárcano, E. (2019a). “*Con los ojos en la noche*”: la poesía “mística” de Jacobo Fijman en los márgenes. Ediciones Universidad del Salvador.
- Cárcano, E. (2019b). “El más lejano Dios desconocido”: la indagación ontológica del poeta-médium en *Visiones y Forma oculta del mundo*, de María Rosa Lojo. *Escritos*, 27, (59), 296-312.
- Cárcano, E. (2021). La expansión de la lírica de María Rosa Lojo en *Esperan la mañana verde e Historias del Cielo*. *Anclajes*, XXV, (3), 137-152.
- Certeau, M. de (2006). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII* (Vol. I, L. Colell Aparicio, Trad.). Siruela.
- Certeau, M. de (2015). *The Mystic Fable. The Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Vol. II, M. B. Smith, Trad.). The University of Chicago Press.
- Fondebrider, J. (2006). Treinta años de poesía argentina. En Autor (Comp.). *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006* (pp. 7-43). Libros del Rojas.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y diferencia* (H. Cortés y A. Leyte, Trad.). Anthropos.
- Heidegger, M. (2005). *Parménides* (C. Másmela, Trad.). Akal.
- Lojo, M. R. (2011). *Bosque de ojos*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (inédito). *Los brotes de esta tierra*.
- Milone, M. G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Milone, M. G. (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Portaculturas.
- Mujica, H. (2008). Dictadura y democracia: tres décadas de poesía argentina. *Cuadernos hispanoamericanos*, (695), 9-21.
- Mujica, H. (2017). *Al alba los pájaros. Antología poética 1983-2016*. El Hilo de Ariadna.
- Mujica, H. (2021). *Señas hacia lo abierto. Los estados de ánimo en la obra de Heidegger*. El Hilo de Ariadna.
- Nancy, J-L. (2002). Lo escrito. En Autor. *Un pensamiento finito* (J. C. Moreno Romo, Trad., pp. 39-46). Anthropos Editorial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X Enzo Cárcano, Donde se pierde pie: la inscripción del cuerpo como ausencia en algunos poemas de Mujica, Lojo y Solinas, pp. 247-264.

- Nancy, J-L. (2003a). *Corpus* (P. Bulnes, Trad.). Arena Libros.
- Nancy, J-L. (2003b). *El sentido del mundo* (J. M. Casas, Trad.). La Marca Editora.
- Nancy, J-L. (2006). *Ser singular plural* (A. Tudela Sancho, Trad.). Arena Libros.
- Nancy, J-L. (2007a). *A la escucha* (H. Pons, Trad.). Amorrortu.
- Nancy, J-L. (2007b). *Vox clamans in deserto*. En Autor. *El peso de un pensamiento* (J. Bassas Vila y J. Masó Illamola, Trad., pp. 30-47). Ellago Ediciones.
- Nancy, J-L. (2012a). *Hacer, la poesía*. En Autor. *La partición de las artes* (J. Soros., Trad., pp. 119-128). Pre-Textos.
- Nancy, J-L. (2012b). *Contar con la poesía*. Entrevista con Pierre Alféri. En Autor. *La partición de las artes* (J. Soros., Trad., pp. 129-146). Pre-Textos.
- Nancy, J-L. (2013). *La lengua apócrifa* (J. Soros., Trad.). Cuadro de Tiza Ediciones.
- Solinas, E. (2003). *Jardín en movimiento*. Honorarte.
- Solinas, E. (2008). *Noche de San Juan*. Ediciones del Dock.

## Notas

<sup>1</sup> Una versión parcial y preliminar de este trabajo fue leída, como ponencia, en el marco del XII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas (agosto de 2021), con el título “El cuerpo como apertura en algunos poemas de Hugo Mujica”.

<sup>2</sup> Para un abordaje extenso y exhaustivo de la cuestión, remito al apartado “Michel de Certeau: la mística como lenguaje” (Cárcano, 2019a).

<sup>3</sup> Para un repaso de la cuestión, remito al capítulo “La mística como problema literario” (Cárcano, 2019).

<sup>4</sup> Destaco el gesto de torsión que, aun dentro de la categoría de “poesía religiosa”, ensaya Laura Cabezas en un artículo sobre María Raquel Adler: “lo teológico se combina con la opción por una sensibilidad femenina que va tejiendo imágenes religiosas por fuera del catolicismo agresivo, revanchista y bélico que se vive en esos años en Argentina [...]. [P]odría pensarse que Raquel Adler configura una teología poética ecofemenina en la que se propicia una estética y una ética creyente que, aunque sostenga el rasgo patriarcal del ‘Señor’ como nombre divino, se permite moldear un imaginario religioso que excede la idolatría a un Dios exclusivamente masculino” (2018, pp. 108-109).

<sup>5</sup> Me interesa resaltar la propuesta de María Gabriela Milone, quien, si bien no propone una categoría puntual, estudia (a la luz de aportes de Bataille, Heidegger, Blanchot, Levinas, Marion y Colli) un corpus integrado por poemas de Hugo Mujica, Héctor Viel Temperley, Hugo Padeletti y Oscar del Barco como experiencias de lo sagrado, entendido esto en tanto “*vaciamiento, ausencia, afuera, desnudez, imposibilidad, inmediatez, hay*; [...] ya no como heterogeneidad sino como inmediatez con respecto a lo Otro; ya no como cosmogonización de lo desconocido en un orden sagrado opuesto a lo profano, sino como apertura a un *afuera* de todo lo conocido y lo cognoscible; ya no como sobreabundancia de una gracia donada por un Ser supremo a una criatura, sino como la experiencia del *hay* que excede el pensamiento y el lenguaje, volviéndolos hacia su propia imposibilidad” (2014, p. 60). En relación con la propuesta del presente trabajo, y dejando por un momento de lado la poética mujicana, cabe señalar que, en parte de la obra lírica de Lojo y de Solinas, aparecen elementos ligados (si bien no de modo lineal u ortodoxo) a ciertas tradiciones (principalmente la cristiana, pero no solo) que “reducen” la distancia con lo Otro; ausente, sí, pero sin que su falta represente necesariamente una intemperie para la voz o el sujeto líricos. De hecho, en libros como *Historias del Cielo*, de Lojo, o *Barcas sobre la zarza ardiente*, de Solinas, dichas tradiciones parecen subrayar una suerte de intimidad o familiaridad con esa alteridad irreductible pero constitutiva del ser humano. Por eso es por lo que el concepto de “experiencia”, al menos en ciertas zonas de la obra de los poetas referidos, no puede



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

pensarse, siguiendo a Milone, como una “nada”, una “interrupción” o “cesura” del lenguaje (2014, p. 38): esos imaginarios, a la vez que abren un vacío, señalan una historia de asedio, de cierta vecindad con el Otro, y sirven, por tanto, de “arraigo”.

<sup>6</sup> Panel “Hugo Mujica y Enrique Solinas: La palabra y el misterio” (16 de octubre de 2019), en el marco del Encuentro Académico Argentina Transatlántica, organizado por la Brown University y la Universidad del Salvador.

<sup>7</sup> “La escritura toca los cuerpos *según el límite absoluto* que separa el sentido de la una, de la piel y los nervios del otro. Nada *transita*, y es eso lo que toca” (2003a, p. 13).

<sup>8</sup> “Se debe tratar del sentido en cuanto que no significa, y ello no porque consistiría en una significación tan elevada, tan sublime, última o rarificada que ningún significante alcanzaría a presentada, sino, por el contrario, en tanto el sentido es anterior a toda significación, en cuanto pre-viene y sor-prende todas las significaciones, a tal punto que las vuelve posibles, formando la abertura de la significancia general (o del mundo) en la cual y según la cual en primer lugar resulta posible que vengan a producirse significaciones” (2003b, p. 13).

<sup>9</sup> “Escribir, y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la «excripción». Lo escrito está escrito desde la primera palabra, no como un «indecible», o como un «ininscriptible», sino al contrario como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción en tanto que la infinita descarga del sentido —en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión—. Escribiendo, leyendo, escribo la cosa misma —la «existencia», lo «real»—, que no *está* sino escrita, y de la que este *estar* solo constituye el objetivo [*enjeu*] de la inscripción. Inscribiendo significaciones, se escribe la presencia de eso que se retira de toda significación, el ser mismo (vida, pasión, materia...). El ser de la existencia no es impresentable: se presenta escrito” (2002, p. 45).

<sup>10</sup> Originalmente publicado en 1997, este libro, que no se ha traducido como tal al castellano, contiene dos textos: “Hacer, la poesía” y “Contar con la poesía” (entrevista realizada por Pierre Alféri).

<sup>11</sup> Gabriela Milone ha estudiado detenidamente la cuestión de la voz y el habla poética desde la perspectiva nancyana en relación con otras aproximaciones teóricas. Remito a su libro *Luz de labio* (2015), entre los muchos trabajos donde aborda el tema.

<sup>12</sup> Sobre nuestra condición de seres corporales y, por tanto, abiertos y sintientes, puede verse el ensayo *Señas hacia lo abierto. Los estados de ánimo en la obra de Heidegger*, de Mujica; especialmente, el tercer apartado del capítulo segundo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37809>

## Genealogía del laberinto: Bergamín, Zambrano y una metáfora anti-erudita

**Mariano Saba**

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.  
marianosaba@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3165-5304>  
[marianosaba@gmail.com](mailto:marianosaba@gmail.com)

Recibido: 12/12 /2021. Aceptado: 23/05/2022.

### Resumen

Este trabajo tiene como objetivo indagar en la recurrencia metafórica del laberinto, observable en la continuidad de una estrategia anti-erudita que vincula a José Bergamín con María Zambrano. Se apela de este modo a la metaforología de Hans Blumenberg, la cual resulta pertinente como encuadre metodológico para la reflexión sobre las transformaciones históricas de algunas imágenes en su utilización dentro del discurso filosófico. Dentro del campo intelectual español de mediados del siglo XX, el caso particular del laberinto da cohesión a una genealogía anti-erudita de procedencia unamuniana. Su uso metafórico por parte de autores como José Bergamín y María Zambrano no solo exhibe la huella irracionalista, sino también ayuda a consolidar una nueva filosofía basada en los alcances simbólicos de lo literario y en su incidencia en relación con un nuevo tipo de historia más ligada al sujeto que a los libros.

**Palabras clave:** *Bergamín, erudición, filosofía, Unamuno, Zambrano*

### Genealogy of the labyrinth: Bergamín, Zambrano and an anti-scholarly metaphor

### Abstract

This work aims to investigate the metaphorical recurrence of the labyrinth, present in the continuity of an anti-erudite strategy that links José Bergamín with María Zambrano. In this way, Hans Blumenberg's metaphorology is relevant as a methodological framework for investigation about the historical transformations of some images in their use within philosophical discourse. Within the Spanish intellectual field of the mid-twentieth century, the particular case of the labyrinth gives cohesion to an anti-erudite genealogy of Unamuno origin. Its metaphorical use by authors such as



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

José Bergamín and María Zambrano not only exhibits the irrationalist trace, but also helps to consolidate a new philosophy based on the symbolic scope of the literary and its incidence in relation to a new type of history more linked to the subject than to books.

**Key words:** *Bergamín, erudition, philosophy, Unamuno, Zambrano*

## 1. Por una nueva filosofía: el legado anti-erudito de Unamuno

Desde que Hans Blumenberg (2003) esbozó sus paradigmas para una metaforología, se ha hecho recurrente la pregunta por cierta legitimidad en el uso de las metáforas dentro del lenguaje filosófico. A diferencia del programa metódico cartesiano, cuyo “ideal de objetivación total” (Blumenberg, 2003, p. 41) suponía la captación precisa de lo dado en conceptos definidos, Blumenberg bregó por todo aquello que quedaba descartado de la relación intelectual entre el creador y su obra. Es decir, su propuesta intentó ocuparse del “mundo de sus imágenes y constructos, de sus conjeturas y proyecciones, de su ‘fantasía’” (2003, p. 42). Esto conlleva claramente valorar la identificación de los pasajes entre el mito y el *lógos*, considerando las “metáforas absolutas” como formas de nombrar aquello que el mundo presenta como indefinible y que, sin embargo, sigue irradiando “preguntas por la estructura del mundo, por el todo de la realidad” (Blumenberg, 2003, p. 23). Como intentará demostrarse en este trabajo, el *laberinto* no es más que un eslabón privilegiado de esa larga genealogía de metáforas absolutas, siempre tendientes a funcionar como “reglas de reflexión” (Blumenberg, 2003, p. 46) capaces de aplicarse en el uso de las ideas de la razón. Observar los avatares históricos de una metáfora, según Blumenberg, permite captar la cinética cambiante de “las formas de mirar en cuyo interior experimentan los conceptos sus modificaciones” (2003, p. 47).

Esta intuición sobre cierto tipo de metáforas tuvo que condicionar obligadamente la emergencia de algunas filosofías irracionistas. Frente al dogma cartesiano y su ideal de objetivación total, aparece entonces la legitimidad de otro tipo de filosofía vinculada de manera evidente con cierta metaforización irracionista. La fantasía de un lenguaje puramente conceptual eclosiona con Descartes, se fortalece con el enciclopedismo ilustrado y se radicaliza con el positivismo decimonónico, pero declina de forma notable hacia los comienzos del siglo XX. En el caso particular de España, la ilusión de que todo puede definirse se resquebraja con la caída imperial: mientras proyectos monumentales de bibliotecas “totales” intentan compensar la crisis nacional, el todo geográfico termina por disgregarse. La erudición —con Menéndez y Pelayo como exponente máximo— colisiona con el desgaste del presupuesto cientificista de objetividad. La conceptualización de un todo —que en el caso español remitía a un catálogo literario capaz de sublimar culturalmente la merma territorial<sup>1</sup>— pierde su fundamento de la relación transparente que habría existido hasta entonces entre las palabras y las cosas. Tal como ha señalado Michel Foucault (2005), la episteme clásica constituyó un lazo directo entre las palabras y las cosas. A fines del siglo XVIII, por el contrario, empezó a producirse una “retracción del saber y del pensamiento fuera del espacio de la representación” (Foucault, 2005, p. 238). Posteriormente, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

siglo XIX depositó cierta confianza en las funciones de describir y clasificar: en el caso español, basta con pensar en los monumentos bibliográficos que significaron los varios proyectos del lector pionero Menéndez y Pelayo, desde los catálogos de *La ciencia española* (publicada en forma de volumen hacia 1887) a la *Historia de las ideas estéticas en España*, editada entre 1883 y 1889, y que fuera extenso prólogo de una historia de la literatura jamás realizada. Se cumple en ellos lo que Foucault señala en su libro al referir el vínculo entre taxonomía e historia natural:

Las cosas y las palabras se entrecruzan con todo rigor: la naturaleza sólo se ofrece a través de la reja de las denominaciones y ella que, sin tales nombres, permanecería muda e invisible, centellea a lo lejos tras ellos, continuamente presente más allá de esta cuadrícula que la ofrece, sin embargo, al saber y sólo la hace visible atravesada de una a otra parte por el lenguaje. (2005, p. 160).

El proyecto historicista del crítico Menéndez y Pelayo parece recoger, como ejemplo erudito por excelencia, ese espíritu clasificador, esa esperanza de una taxonomía de la literatura que debía dar cuenta del pasado aún de forma meramente enumerativa y descriptiva. Porque, ya sea bibliográfica o pedagógica, la lista jerarquizada, ordenada, clasificada y hasta comentada seguía siendo el mayor atajo para salvar lo imposible: era, de alguna manera, una sinécdoque de la abismal totalidad histórica. Ahora bien, prontamente la clasificación científicista en España sería puesta en duda como método de condensación de ese todo inabarcable. El fin de la etapa decimonónica hace emerger la reacción intelectual de autores como Miguel de Unamuno, que ven en el proyecto erudito una restricción “arqueológica” a la potencia de la literatura española que debía considerarse, en cambio, como fuente inevitable de la verdadera filosofía nacional, intrahistórica y vitalista<sup>2</sup>. La crítica simbólica del canon contiene con los presupuestos academicistas de la historia literaria, algo similar a lo que explica Foucault para el contexto francés:

La Crítica hace resurgir la dimensión metafísica que la filosofía del siglo XVIII había querido reducir por el solo análisis de la representación. Pero, a la vez, abre la posibilidad de otra metafísica cuyo propósito sería interrogar, más allá de la representación, todo lo que es la fuente y el origen de ésta; permite así estas filosofías de la Vida, de la Voluntad, de la Palabra, que el siglo XIX va a desplegar en el surco de la crítica. (2005, p. 238).

No se trata aquí de señalar el mero pasaje desde el modelo de la historia natural al de la biología: se trata de concebir el alcance verdaderamente general del cambio epistemológico operado a fines del siglo XIX. De hecho, es reconocible en el panorama español el abandono del objetivismo “superficial” de la erudita historia literaria y la aparición de una crítica como la unamuniana,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

fundada en el retorno a la exégesis subjetiva y al sentido “profundo”, vital e intrahistórico de los textos literarios (desde el *Quijote* a los místicos). Es de notar entonces que así se inicia para España un disenso entre ciertos intelectuales emergentes y el historicismo romántico-positivista que los había precedido durante la Restauración. Lo que se pone en jaque a partir de Unamuno es el anterior afán de querer describir la totalidad de la cultura, cifra del supuesto poder metonímico de la historia literaria en su compensación del todo perdido de la nación imperial. Lo que se pone en entredicho es, en definitiva, aquello que Jorge Luis Borges supo tematizar a través de sus ficciones sobre la Biblioteca Absoluta.

A diferencia de autores como Menéndez y Pelayo, Borges intuyó la cercanía entre la idea de biblioteca total y la metáfora absoluta del *laberinto*<sup>3</sup>. Resulta ejemplar, en este sentido, su relato “La Biblioteca de Babel”, de 1941. En él se alude a una geografía fantástica donde el narrador experimenta el final de su existencia, describiendo la intuición de que la biblioteca en la que ha vivido no es más que un laberinto inescrutable. “Yo afirmo que la Biblioteca es interminable” (Borges 1998, p. 87), dice el narrador y aún define: “La Biblioteca es una esfera cuyo centro es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (p. 88). La ficción borgeana parece vehiculizar los sentidos trágicos de la erudición por medio de la metáfora del laberinto. Así, la misma búsqueda erudita termina referida como método imposible por el cual se intenta reconstituir el origen metafísico de esa biblioteca inacabable:

En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás* ... ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de éstas, he prodigado y consumado mis años. (Borges, 1998, p. 96).

La ficción de la Biblioteca Infinita expande de manera fantástica el intento real de la erudición historicista, empeñada en poder observar y describir el catálogo completo de los libros de la nación. En ese impulso, alentado por la confianza de la “relación intelectual” (Blumenberg, 2003, p. 42), el erudito se pierde. Así, de la ficción borgeana emanan las que Blumenberg denomina *representaciones-modelo* elementales, las cuales “se abren paso en figura de metáfora hasta la esfera de la expresión” (2003, p. 51). Es decir, en toda metáfora absoluta emerge un indicio de ese “estrato subterráneo del pensamiento” (Blumenberg, 2003, p. 51) en el que se intenta responder de algún modo a preguntas no resueltas sistemáticamente por la filosofía. En este caso, el interrogante sería sobre la dialéctica insondable entre el saber y la totalidad. Es ahí donde la obra borgeana parece remitir de manera fundacional a la superposición entre la imagen de la biblioteca y la metáfora del laberinto, y es en esa línea que se conecta con los casos españoles abocados a la impugnación del exceso intelectualista. Al respecto, de hecho, resulta elocuente otro relato



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

borgeano que también transcurre en Babilonia. “Los dos reyes y los dos laberintos” narra la historia de un monarca que construye “un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar” (Borges, 1998, p. 157). Luego de burlarse del rey de los árabes, sometiéndolo a su invento, recibe como venganza de su antagonista ser perdido en el desierto:

¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso. (Borges, 1998, p. 158).

Como si se tratara de la contrapartida de “La Biblioteca de Babel”, la venganza del rey árabe actualiza curiosamente la idea de que el máximo laberinto es el invisible. Si se pensara este segundo relato sobre el fondo del caso español, “Los dos reyes y los dos laberintos” parece coincidir con la hipótesis existencialista de buena parte de la filosofía irracionalista de la posguerra española. Si la Biblioteca de Babel remitía al proyecto erudito decimonónico, con su intento de dar cuenta total de la laberíntica cartografía literaria, el laberinto invisible sirve en cambio para encuadrar la persistencia del legado unamuniano en ciertos usos posteriores de la metáfora. Si se toma el ejemplo de un heredero explícito como José Bergamín, es acertado entonces lo que Max Hidalgo Nácher (2013) ha destacado para la recurrencia de tal imagen en su producción poética. El laberinto en Bergamín ya no propone el dilema de lograr salir de su interior, sino de saber entrar en él para poder perderse:

La relación con el laberinto no es objetiva ni predicativa, sino práctica: “La finalidad del laberinto no es la de encontrar su salida, sino, al revés, su entrada. Salir es renunciar al laberinto. No es perder ni ganar el juego, es no jugar”. El laberinto es, por lo tanto, un juego al que hay que estar dispuesto a jugar; y para ello hay que encontrar la entrada. (Nácher, 2013, p. 19).

Suspenderse en lo laberíntico es el aporte trascendente del irracionalismo posunamuniano frente a las ciencias de la objetividad y de la (¿imposible?) exhaustividad<sup>4</sup>. Cabe afirmar entonces que, en buena parte del exilio intelectual español, el laberinto deja de ser una cárcel monumental para transformarse justamente en lo que Blumenberg dio en llamar “metáfora absoluta”. Su recurrencia como imagen y los matices de su variación histórica vienen a ratificarlo como instrumento de una filosofía emergente que buscaba lidiar con el declive racionalista. Si los usos variados de una metáfora absoluta evidencian las modificaciones en los “horizontes históricos de sentido” (Blumenberg, 2003, p. 47), el laberinto irradia preguntas en torno a un paradigma que pareciera haberse quebrado en el centro mismo de su saber hegemónico. Es decir, la metáfora del laberinto



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



reaparece en autores como José Bergamín y María Zambrano en tanto herramienta de exploración para la dimensión simbólica de lo histórico y de lo literario, plano que la objetividad racionalista había descartado previamente. El erudito confiaba en su razón y padecía el afán de no perderse en el laberinto del saber; la filosofía irracionalista, en cambio, buscará “perderse” para hacer emerger desde esa circunstancia ya no los libros, sino los sentidos simbólicos de esos libros.

Al respecto, entonces, vale decir que, en la España de mediados del siglo XX, varios exponentes como Bergamín y Zambrano resultan herederos de un irracionalismo de raigambre claramente unamuniana. En esta línea algunos de sus usos metafóricos denotan la persistencia del embate contra la ceguera erudita de la inmersión objetivista en el laberinto-biblioteca<sup>5</sup>. El uso irracionalista de ciertas metáforas —entre las cuales destaca la del *laberinto*— propone claramente un retorno a lo subjetivo, a “entrañarse” literariamente y ya no a “desentrañar” lo literario. Así, Bergamín y Zambrano reciben con la instrumentación de algunas imágenes el objetivo mismo de redimir la subjetivación intrahistórica por encima de la historia superficial objetiva. Y es justamente esa historia —vuelta finalmente hacia el sujeto— la que demandaría una nueva filosofía ya no sistémica ni historicista; una filosofía cuyas múltiples metáforas —y entre ellas sin duda la del *laberinto*, aún con sus diversos usos— iban a emparentar a toda una genealogía anti-erudita que reuniría en un mismo vector al propio Unamuno y a sucesores como Bergamín y Zambrano.

## 2. Avatares del laberinto: de Bergamín a Zambrano

Fecha en 1925, *Los filólogos* es una farsa de Bergamín que deja al descubierto la sostenida polémica entre la erudición y la filosofía de herencia unamuniana. Si bien no se menciona en la pieza a Menéndez y Pelayo, el conflicto se ubica nuevamente en la distancia que existiría entre los filólogos —ligados a la biblioteca inerte— y una nueva crítica que vendría a ocuparse de los libros ya no como “fósiles”, sino como emanación de una nueva filosofía subjetivista. En este sentido, resulta elocuente el primer acto de la pieza de Bergamín: por un lado, aparecen los personajes paródicos del Doctor Américus, del Profesor Tomás Doble y del Neófito, trabajando inmersos en una biblioteca de proporciones sobrenaturales, “ridículamente encaramados en sus trípodes, y ocultas las cabezas entre libros y papeles” (Bergamín, 2004b, p. 269). Hasta ese entorno llegará, vapuleado por un temporal, el Joven Desconocido, quien será testigo de los ridículos ritos que el coro de filólogos lleva a cabo. En plena peripecia, los filólogos se entregan a una solemne ceremonia por medio de la cual abren un cofre, de cuyo interior extraen “una especie de momia” (Bergamín, 2004b, p. 273), la cual termina por ser el Maestro Inefable Don Ramón Menéndez. Dentro de la burlesca alusión, es factible reconocer la continuidad de la filología con los proyectos monumentales de la erudición decimonónica. El ámbito ironizado que describe Bergamín, llamado curiosamente *el Centro* (en referencia al Centro de Estudios Históricos), recibirá rápidamente la visita fantástica de un murciélago “que tiene las barbas y las gafas de Valle-Inclán” (Bergamín, 2004b, p. 274), y que declara: “Miguel me envía para protestar. No hay más centro que el de uno mismo” (p. 274)<sup>6</sup>. El Desconocido, a merced de las sutilezas lingüísticas de los sabios, sufre hambre y sed sin recibir ayuda; en esa instancia llega, “como un Rey Lear, Don Miguel de Unamuno” (Bergamín, 2004b, p. 275), que exclama:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía, ¿qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los auríspices, en las entrañas palpitantes del idioma! (p. 275).

Más allá de la deriva posterior, el primer acto de la obra termina con un Coro de Fichas que, huyendo despavoridas por la aparición unamuniana, se queman en la chimenea “formando una hoguera que se desborda y lo quema todo en un súbito incendio grandioso que ilumina la noche en medio de la tormenta” (Bergamín, 2004b, p. 276), el cual pone en fuga a los filólogos. Es decir, en el marco de lo que viene planteándose aquí, la imagen de Bergamín no puede ser más elocuente: la furibunda intervención de Unamuno contra la superficialidad de la filología termina por provocar un incendio que pone fin a la biblioteca, entendida en ese contexto como mero depósito de libros consagrados a retroalimentar la autocomplacencia erudita.

No es azarosa la mención de las *entrañas* en el parlamento de Unamuno. Frente a “las estanterías cargadas de libros y ficheros” (Bergamín, 2004b, p. 269), Unamuno evoca las entrañas de la lengua. El contraste parece remitir a dos sentidos diversos del laberinto que han gravitado siempre sobre su poder metafórico: por un lado, el laberinto “borgeano” de la Biblioteca Absoluta; por otro, el laberinto del interior subjetivo. Como se ha mencionado ya, Bergamín parece alinearse con la postura anti-erudita, por lo cual no es menor que en su farsesca diatriba contra los filólogos coloque en voz del personaje Unamuno justamente la imagen de las entrañas, ligada tantas veces a la metáfora del laberinto. De hecho, en su estudio sobre el derrotero histórico del laberinto, Karl Kerényi (2006) menciona que intrincados dibujos hallados en antiguas tablillas mesopotámicas representan probablemente vísceras de animales sacrificados que se conservaban como ejemplos para el futuro. Hay algo que desde tiempos arcaicos parece haber vinculado lo laberíntico y las entrañas, entendidas incluso a veces en relación con el inframundo. No parece errado, entonces, reconocer en las entrañas de la pieza bergaminiana una alusión al “laberinto interior” de la lengua como contraste asiduo del laberinto superficial de la biblioteca. Y así, una vez más, conviene recuperar la apuesta de Blumenberg por reconocer en los sucesivos avatares de las metáforas absolutas la matización histórica que van sufriendo ciertos conceptos y reglas del pensar. El laberinto, en esta línea, no sería una imagen más: en la dinámica que sus usos van exhibiendo, se aprecia el pasaje entre un saber legitimado y otro más bien emergente, entre la “palabra muerta” capaz de perder en su intrincada biblioteca al erudito que la custodia y una interioridad cuyo valor reside en la “palabra viva”, entrañada en el alma.

En esta dirección, cabe mencionar que imágenes semejantes resuenan con familiar función en “La importancia del demonio”, artículo publicado en *Cruz y Raya*, en 1933. La relación del demonio con la erudición es explícita en el encuadre de Bergamín: recuerda a tal efecto la definición que del diablo da Calderón cuando lo llama “angélica criatura capaz de todas las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ciencias” (2005, p. 33). Con su muerte inmortal, consumida en un afán siempre renovado y siempre precedero, el demonio tentaría al hombre para hacerlo como él hubiera querido: como Dios mismo o, en su defecto, como nada. Así, Bergamín afirma: “nos trae y nos lleva, herméticamente, guiándonos, para perdernos mejor, por el laberinto espiritual de las sombras: para hacernos perder, para quitarnos el sentido divino de la vida” (2005, p. 34). Bergamín explica que en esta empresa el demonio busca arrebatarnos la fe del hombre inmiscuyéndose en sus entrañas, lo cual vuelve a actualizar la imagen del laberinto interior como contracara de la vasta Biblioteca científica de la cual el diablo sería nada menos que su emisario:

La palabra de Dios, que es la vida, la luz y la verdad, es la que, por el oído, viene a robarnos el Demonio. Por el laberinto del oído, que es como el laberinto del vientre, un entrañable laberinto de asimilación espiritual. El laberinto del oído son las entrañas del aire en las que se hace sangre espiritual nuestra fe como quería el apóstol. Por eso tenemos los creyentes el alma en un hilo: de aire o de sangre; porque en el fondo de ese sutilísimo laberinto vivo radica, como todos sabemos, no solamente el sentido del oír, que es lo más profundo del hombre, sino ese otro sentido por el que se sostiene y se mantiene en pie. (2005, p. 35).

Es indisociable, entonces, desde la mirada bergaminiana, la capacidad del demonio para todas las ciencias y su habilidad de asediar por el oído la laberíntica entraña del hombre, es decir, su interior. La imagen del laberinto actualiza así su capacidad como *metáfora absoluta*, resultando ahora criterio de reflexión sobre la contienda inefable entre la fe y la razón. Porque el Demonio constituye por fuera de la fe entrañada del sujeto un laberinto de perdición: “aunque no lo queramos”, señala Bergamín, “aún por la puerta misma de la ciencia, o de las ciencias positivas, entraremos en el laberinto de sus redes” (Bergamín, 2005, p. 42). Y es en el marco de estos postulados que llega a sostener que “todas las metafísicas intelectuales o racionales que se han inventado, todos los sistemas metafísicos, desde el Aristóteles hasta el de Hegel, no son otra cosa, en definitiva, más que unas lógicas del Demonio” (Bergamín, 2005, p. 36).

Su consolidación de un pensamiento filosófico irracionalista, cimentado en la fe cristiana y por fuera de las “lógicas del Demonio”, lo lleva a apelar otra vez a la imagen del laberinto en su volumen *España en su laberinto teatral del siglo XVII. Mangas y capirotos*, también de 1933. Allí insiste:

*Y ojos que no ven, corazón que no siente: que no siente porque presiente. Los ojos cegados por la fe ahondan por su misma oscuridad la percepción auditiva, afinándola, agudizándola. Se hace todo oídos el cristiano: como San Pablo al caer herido por la luz divina... porque la fe es por el oído y el oído es por la palabra de Dios, según el apóstol. Se hace todo oídos, por la fe, que le entraña y le desentraña,*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

laberínticamente, de ese modo, por el oído, la palabra divina... (Bergamín, 1950, p. 40).

En la misma línea, este libro le permite a Bergamín describir al teatro español del siglo XVII como vehículo privilegiado de la fe y de la identidad hispana. La idea de que Lope de Vega hizo a España y no al revés le permite a Bergamín retornar a la metáfora del laberinto y situar en su centro mismo el sentido de la nación. Lo mismo que ha indicado Nácher con respecto a la poesía bergaminiana, se señala aquí en relación con el teatro áureo:

Nos encontramos hoy, ante el conjunto arquitectónico de ese teatro, como ante un laberinto cerrado del que no podemos salir porque no hemos podido entrar; ante el cual lo primero que necesitamos es conocer la entrada para poder saber, después, si de lo que se trata es de que encontremos la salida. (Bergamín, 1950, p. 48).

Otra vez la persistencia de lo laberíntico evoca la función de las metáforas absolutas según Blumenberg: dar estructura al mundo, ya que “representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad” (2003, p. 63). Si a juicio de Bergamín España se cifra en su teatro áureo, y si este teatro es a su vez un laberinto, entonces España no podría ser otra cosa que un laberinto. Este recorrido, en la obra del autor, consolida a la metáfora en cuestión como capaz de abordar la definición tentativa de un todo esquivo.

Por otra parte, la invitación de Bergamín es similar al mandato unamuniano de retorno al yo. Es decir, el laberinto —sea lengua, sea España, sea pura interioridad— no es un espacio del cual deba salirse, sino una excusa para aprender a perderse. “Porque un laberinto no es un lío: es precisamente lo contrario; es muy fácil hacerse un lío: lo difícil es hacerse un laberinto. Lo difícil es intrincarse”, señala Bergamín (1950, p. 49), y agrega: “Si España se intrinca en su laberinto teatral, en el XVII, lo hace para enterarse de sí misma, y para enterarse de sí misma y para entenderse” (p. 49). La crítica bergaminiana se torna filosófica y aquel teatro que la erudición había ubicado *científicamente* en el centro del canon nacional (baste recordar los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* de Menéndez y Pelayo) pasa ahora a constituir para España un *simbólico* “laberinto poético en el que la intrinca su pensamiento” (Bergamín, 1950, p. 49).

Bergamín concluye que, por medio del teatro de Lope de Vega y de Calderón, España no solo “se entera de su ser, naciendo” (p. 77), y así se nacionaliza, sino que finalmente se “nociónaliza” (p. 77). Es decir, se torna *noción* refleja en ese laberinto de espejos que sería el teatro áureo. Vale recuperar aquí, entonces, la pregunta que desvelaba a Blumenberg: “¿bajo qué presupuestos pueden tener legitimidad las metáforas en el lenguaje filosófico?” (Blumenberg, 2003, p. 22). La respuesta es clara para ciertos casos del campo irracionalista español de mediados del siglo XX: lo metafórico habilita un espacio de reflexión sobre la contienda entre fe y razón, redimiendo así el declive histórico nacional por medio de una crítica simbólica capaz de revalorizar el sustrato



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

simbólico de su capital literario. Incluso en un artículo tardío como “Cervantes” (en *Fronteras infernales de la poesía*, de 1959), Bergamín insistirá en que la clave significativa del autor del *Quijote*, como también la de Shakespeare, es esa

afirmación de la locura, de una razón que tan expresamente se quiere perder en esos infernales laberintos, para salvar la verdad humana de sí misma; como si en el mundo que les rodeaba, como en el Infierno dantesco, los hombres hubiesen perdido, no solamente la razón, sino el entendimiento. (2008, p. 162).

También a través del *Quijote* Bergamín recoge la posibilidad de diseñar una metafísica renovada, opuesta a las “lógicas del Demonio” que había señalado dos décadas antes. Apoyándose en *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, vuelve a encontrar en un hito del canon nacional la expresión de una filosofía que revierta los excesos racionales de la historia; es decir, una filosofía “que no es otra que la del cristianismo, la de su fe cristiana” (Bergamín, 2008, p. 174).

Ahora bien, con respecto a María Zambrano llama la atención el detalle de que el propio Bergamín le envíe en carta desde París, el 30 de junio de 1969, uno de sus poemas más elocuentes a partir del sentido metafórico del laberinto. “Beatrice” se llama la composición donde el yo lírico recuerda la escena infantil en que una niña le cubría los ojos con sus manos para recorrer los pasillos de la casa: “Ponme tus manos en los ojos / para guiarme como a un ciego / por el fantasmal laberinto / de mi oscuridad y mi silencio” (Bergamín, 2004a, p. 130). Insertarse a ciegas en el laberinto propio se torna aquí propuesta explícita. Desde luego que el contexto del exilio potencia los significados comunes de ese laberinto tanto en Bergamín como en Zambrano. De hecho, puede afirmarse que —con distintos presupuestos— el sentido metafórico del laberinto resuena de manera semejante en la obra de esta autora, quien también parece alinearse con la emergencia de una filosofía irracionalista de raigambre unamuniana. Si bien su categoría de *razón poética* se relaciona además con la valoración de una razón íntegra propugnada por José Ortega y Gasset, Zambrano consolida, en palabras de José Luis Abellán:

la necesidad de un saber del alma y de un orden interior que resulta inapresable por la filosofía racionalista y la razón científica, nos remite a un saber más amplio y radical dentro del cual pueda florecer este delicado saber de las cosas del alma. (1998, p. 261).

Al respecto, en su libro sobre Unamuno —publicado tardíamente, pero escrito hacia 1940— Zambrano analiza *Vida de don Quijote y Sancho* como guía espiritual, género acorde a una idea muy propia de su autor: “forma del pensamiento paternal en que alguien, acuciado por la pasión, quiere conducir a un pueblo a través del laberinto de su destino” (2017). Esta idea de que España



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



se encuentra inmersa en el propio laberinto de su historia emerge entonces nuevamente en el uso zambrano de la metáfora tal como aparece en *El sueño creador*, volumen de 1966. Allí, en su sección “La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust”, la autora insiste:

El tiempo es laberíntico, porque posee plurales dimensiones, y no sólo las del tiempo sucesivo, que no son sino una de las modalidades del tiempo. El tiempo, si cabe la expresión, es esencialmente múltiple. Y por ello puede ser camino del humano trascender que ha de cumplirse en la realidad. Revelar la realidad, salvarla, exige un tiempo múltiple. (Zambrano, 1986, p. 86).

Tal como puede notarse, la metáfora del laberinto resulta fundamental para el concepto del tiempo zambrano. Y el tiempo, en este sentido, se torna pilar necesario de su aspiración a otro tipo de historia, ya no trágica. Tal como había dejado claro en 1958 dentro de *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Zambrano considera que el tiempo histórico depende de la tensión que provoca el futuro. Como si se tratara de un hilo de Ariadna, el porvenir tensa cierta dirección provisoria que mitiga el natural padecer del laberinto del tiempo. “No podríamos vivir sin esta presión del futuro que viene a nuestro encuentro”, afirma Zambrano (1988, p. 18). Ahora bien, a partir de esta idea la autora consigue pensar el tiempo histórico desde un retorno a la conciencia subjetiva. A su juicio, “individuo humano lo ha habido siempre, mas no ha existido, no ha vivido, ni actuado como tal hasta que haya gozado de un tiempo suyo, de un tiempo propio” (Zambrano, 1988, p. 20). ¿Pero qué entiende Zambrano como tiempo propio del individuo? Aparentemente, su planteo contiene la necesidad de una nueva percepción del “laberíntico” tiempo histórico o, mejor aún, de una nueva conciencia subjetiva frente al enigma de la historia. Nuevamente, en términos de Blumenberg, si la metáfora absoluta contiene una verdad pragmática capaz de orientar la reflexión según los intereses de una época (2003, p. 63), puede opinarse que el laberinto habilita en Zambrano —como antes en Bergamín— la apertura hacia una nueva filosofía capaz de evitar la historia cristalizada (¿erudita?) y de reorientar al sujeto hacia su propia interioridad.

En este sentido, como forma de salir de la “estructura sacrificial de la historia humana” (p. 7), Zambrano propone entrever “la realidad que acecha y gime dentro de la Esfinge” (p. 13), monstruo mítico que en su planteo representa a la propia historia. La autora piensa la imagen del monstruo como metáfora de lo histórico y a la vez como reflejo del propio individuo. Y es ese individuo quien solo podrá adquirir renovada conciencia enfrentándose con el enigma que late dentro de la Esfinge y que no es otro que el del hombre atrapado entre el pasado y el porvenir.

Zambrano considera que la historia verdadera solo puede nacer a través de la conciencia perpleja frente a ese enigma. La clave para sortear el laberinto del tiempo será, entonces, poder habitarlo desde un encuadre contencioso. Enfrentar la historia sacrificial cuestionando su ciclo trágico implica experimentar el tiempo laberíntico (es decir, *salir de su perímetro*) y evidenciar su mascarada impuesta. “La historia trágica se mueve a través de personajes que son máscaras, que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

han de aceptar la máscara para actuar en ella como hacían los actores en la tragedia poética” (1988, p. 44), señala Zambrano. Para hacer nacer una nueva conciencia, se necesita, entonces, desenmascarar el aspecto trágico de lo histórico y constituir una nueva filosofía cuya función movilizadora resulte contraria a la erudición. Comenta Zambrano: “Es extraño y creo que poco observado, el que las personas que gozan de eso que se llama ‘sabiduría’, reducen la historia, la disuelven, y en ocasiones, hasta llegan a anularla” (1988, p. 48). Y añade:

Esa parece haber sido siempre su función en las comunidades donde habitan; se va a ellos con el cuento de aquello que pasa para que lo reduzcan a razón, para que hagan que no siga pasando, o que sea como si hubiera pasado. El sabio a estilo antiguo, ha tenido la función no declarada de neutralizar las historias. (Zambrano, 1988, p. 48).

Si la erudición es entonces un saber que ha servido para “neutralizar” la historia, la filosofía emergente implicará otro tipo de saber, uno capaz de despertar la conciencia histórica de forma renovada. En otra sección de *El sueño creador*, Zambrano analiza la idea de personaje-autor desde la propia Antígona, y allí sostiene:

El despertar, cada despertar, es un sacrificio a la luz, del que nace, ante todo, un tiempo; un presente en que la realidad entra en orden. El fruto de la tragedia no es un conocimiento, tal como el conocimiento es entendido, un saber adquirido. Se aparece más bien como el medio que se necesita para que el hombre siga naciendo. (1986, p. 69).

Si la erudición —neutralizadora de la historia sacrificial— había normalizado lo trágico en el cauce de lo real, según Zambrano la tragedia poética podía permitir ahora la emergencia de un saber nuevo. Presenta a Antígona, en este sentido, como ejemplo primario de una función liberadora. Al respecto, explica:

Toda tragedia poética lleva en su centro un sueño que viene arrastrando desde lejos, desde la noche de los tiempos y que al fin se hace visible. La visibilidad es la acción propia del autor trágico y del sueño mismo trágico. Todo en principio está ahí, entre el abismo infernal del ser humano, donde yace aprisionado, en sus propias entrañas. El primer conato del ser, dentro del laberinto de las entrañas. (Zambrano, 1986, p. 60).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Así, en Zambrano el tiempo *laberíntico* se vuelve múltiple. Al tiempo “naturalizado” de la historia sacrificial se suma el del individuo cuya tragedia poética puede permitirle finalmente sondear el instante desplegado por el cual haga nacer la conciencia de otra historia posible. Una historia factible de ser encontrada, ahora sí, en el laberinto interior de sus entrañas. Porque, si la tragedia poética muestra al hombre aprisionado en el laberinto de sus entrañas, desentrañarlo dependerá de un nacimiento nuevo, de un despertar a la historia ya no cíclica ni sacrificial. Y esta postulación compleja, fundamental en la cosmovisión zambraniana, debe mucho a la articulación de lo *laberíntico* como metáfora absoluta, como índice de una nueva certeza sobre las aspiraciones de la filosofía hispánica de posguerra, entre la tragedia y el retorno al yo.

Para concluir, conviene enfatizar que el nexo comparativo entre Zambrano y Bergamín reside exactamente en ese núcleo de anti-erudición que porta la metáfora del laberinto y en cuyos diversos usos ha podido señalarse la resistencia contra el saber libresco y superficial. Muchas fueron las divergencias entre ambos autores, pero el laberinto los aúna en su recurrencia metafórica, mostrando siempre la primacía de lo subjetivo. Como se ha demostrado ya, el laberinto aparece en estos autores según la definición de metáfora absoluta que dio Blumenberg: es decir, como una imagen capaz de sustentar ciertas certezas de su contexto, que en el caso de Bergamín y de Zambrano pasaban en buena parte por la posibilidad múltiple del irracionalismo. De la ironía bergaminiana contra los filólogos a su expresión de España como laberinto que se “entraña” a sí mismo para comprenderse; así como también de la expresión de un tiempo “laberíntico” en Zambrano hasta su evasión de la historia sacrificial, el laberinto asiste con sus expresiones a una renovación del pensamiento filosófico de la modernidad hispánica. La borgeana melancolía de una totalidad imposible quedaba relegada a la erudición decimonónica: reorientarse al laberinto personal de la propia interioridad emergía como alternativa.

Tal como ha señalado Sánchez-Gey Venegas (1999), estas ideas contienen resonancias claras del sentimiento trágico unamuniano. Y es desde el encuadre aglutinante que provee una metáfora tan recurrente como la del laberinto que puede reconstruirse, entonces —de forma cada vez más detallada—, la cohesión de un pensamiento irracionalista originado en Unamuno y presente luego en las obras de Bergamín y de Zambrano. Pensamiento que acerca sus intentos en torno a una filosofía “que se aventura por temas fronterizos” (Sánchez-Gey Venegas, 1999, p. 882) y que buscará incansablemente fundar un nuevo saber, un saber replegado sobre lo subjetivo y capaz de imaginar una nueva historia para España, liberada ya de los laberínticos condicionamientos de la erudición científica.

## Referencias bibliográficas

- Abellán, J. L. (1998). *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bergamín, J. (1950). *España en su laberinto teatral del siglo xvii. Mangas y capirotos*. Buenos Aires: Argos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Bergamín, J. (2004a). *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Sevilla: Renacimiento.
- Bergamín, J. (2004b). Los filólogos. En Autor, *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)* (pp. 261-295). Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (2005). La importancia del demonio. En Autor, *Obra esencial* (pp. 31- 48). Madrid: Turner.
- Bergamín, J. (2008). Cervantes. En Autor, *Claro y difícil. Antología* (pp. 161-176). Madrid: Fundación Banco Santander.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Bogotá: Destino.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.
- Borges, J. L. (1998a). La Biblioteca de Babel. En Autor, *Ficciones* (pp. 86-99). Barcelona: Alianza.
- Borges, J. L. (1998b). Los dos reyes y los dos laberintos. En Autor, *El Aleph* (pp. 157-158). Barcelona: Alianza.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kerényi, K. (2006). *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- Menéndez y Pelayo, M. (1982-1991). *Epistolario* (Vols. II y VII). Madrid: Fundación Universitaria Española. Recuperado de <http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=1002>
- Nácher, M. H. (2013). Laberintos de José Bergamín. (Un laberinto de poesía en los laberintos de la Historia). *Laberintos*, (15), 17-34.
- Sánchez-Gey Venegas, J. (1999). Bergamín y María Zambrano. *Religión y cultura*, XLV(211), 875-884.
- Santa María Fernández, M. T. (2016). El santo oficio de Unamuno en el teatro de José Bergamín. *Lectura y signo*, 11, 27-42.
- Suances Marcos, M. y Villar Ezcurra, A. (1999). *El irracionalismo. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*. Madrid: Síntesis.
- Unamuno, M. de (1951). Sobre la erudición y la crítica. En Autor, *Ensayos* (Tomo I; pp. 711-734). Madrid: Aguilar.
- Unamuno, M. de (1952). Don Marcelino y la Esfinge. En Autor, *Obras completas* (Tomo V; pp. 402-405). Madrid: Afrodisio Aguado.
- Zambrano, M. (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.
- Zambrano, M. (1988). *Persona y democracia: la historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos.
- Zambrano, M. (2017). *Unamuno*. Barcelona: Penguin Random House/Debate. Kindle e-book.

## Notas

<sup>1</sup> En carta a Francisco Rodríguez Marín el 6 de noviembre de 1900, Menéndez y Pelayo se queja de manera ferviente contra el intento del Marqués de Jerez de deshacerse de su biblioteca: “Y para colmo de aflicción, llegan a mi oído rumores, que no creo y que enérgicamente he desmentido, de que nuestro amigo el Marqués de Jerez trata de enajenar o ha enajenado ya su singular y maravillosa colección de libros de literatura española. Mayor desastre y más irremediable sería éste que los de Cavite y Santiago de Cuba, y pido a Dios que no se confirme; aunque voy pensando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

que Dios nos ha dejado de su mano” (Menéndez y Pelayo, 1982-1991). Es sorprendente en este marco la identificación entre ambas “tragedias”: perder Cuba y “enajenar” una importante colección de libros de literatura española se plantean como *desastres* paralelos.

<sup>2</sup> En su ensayo “Sobre la erudición y la crítica” (de 1905), Unamuno arremete contra lo erudito, distanciándose de su preferencia por lo muerto. Señala que “es Don Quijote mismo, el hombre, el que me atrae, y no el *Quijote*, no el libro” (Unamuno, 1951, pp. 720-721). Desde esta frase que parece cifrar toda una reformulación de la crítica literaria ortodoxa, golpea nuevamente la cercanía entre historia literaria y ciencias naturales: “Todo ello, como se ve, está a la mayor distancia posible de los trabajos de erudición, para los que me siento con poca aptitud y menor deseo. Teniendo como tengo seres vivos en torno mío, me interesan poco los fósiles y me noto con poquísimas aficiones a la paleontología” (Unamuno, 1951, p. 721).

<sup>3</sup> De hecho, este grado de conciencia queda claro en la intimidad de sus ironías sobre la propia erudición del santanderino: la figura de Menéndez y Pelayo no quedó fuera de ese obsesivo registro que Adolfo Bioy Casares llevó durante casi cuarenta años de las conversaciones que solía mantener con Borges en cenas, sobremesas e incluso en charlas telefónicas. Ese es el caso de la anotación del martes 12 de junio de 1956, cuando Bioy le comenta a su amigo que el tema de la *Historia de las ideas estéticas en España* le parece interesante: “un inventario de ideas estéticas”, dice, “aunque a veces el tratamiento es superficial” (Bioy Casares, 2006, p. 168). Borges, con una ironía devastadora, duda de los mitos hiperbólicos que corrieron sobre el santanderino y relativiza los dichos de Miguel Artigas en la edición del programa de cátedra menéndezpelayano. Ante la fama de que recordaba todo lo que había leído, de que sabía dónde estaba cada uno de los libros de la Biblioteca Nacional de Madrid, de que leía una página con cada ojo, Borges se pregunta: “¿Tenía también dos mentes? ¿Sugiere, acaso, que era esquizofrénico? Parece que no tuvo vida privada. Mucha salud, mucha facilidad para trabajar, para escribir, para leer. Emprendía sin pereza obras en varios tomos. Murió por agotamiento y falta de ejercicio, a los cincuenta y tantos años, lamentando no poder seguir con sus libros” (p. 169).

<sup>4</sup> Tal como lo han explicado Manuel Suances Marcos y Alicia Villar Ezcurra en su detallado trabajo al respecto, el irracionalismo ha sido equiparado muchas veces con el antirracionalismo. Y, sin embargo, ambas serían opciones radicalmente distintas: “los irracionalistas abogan por la lucidez y se enfrentan no tanto a la razón, como a un modo de entenderla, a una razón abstracta, intelectualista y ajena a la vida” (Suances Marcos y Villar Ezcurra, 1999, p. 14). En este sentido es indudable que en España la línea de pensamiento irracionalista cohesionó buena parte de la genealogía anti-erudita.

<sup>5</sup> Con respecto a esta contienda, la detracción unamuniana de Menéndez y Pelayo fue recurrente. Incluso mucho después de la muerte del santanderino, el 10 de mayo de 1932 publica “Don Marcelino y la Esfinge”, en *El Sol* de Madrid. Alude allí al antiguo maestro definiendo su obra de erudición histórica como superficie carente de filosofía (en las antípodas de su propuesta personal de una crítica *intrahistórica*, escudriñadora de la verdad “profunda” de los textos): “Y yo, que fui su discípulo directo —y hasta oficial—, que le quería y le admiraba, tengo motivos para creer que la honda filosofía, la contemplación del misterio del destino humano, le amedrentó y que buscó en la erudita investigación, un anestésico, un nepente, que le distrajera. No se atrevió a mirarle ojos a ojos humanos a la Esfinge, y se puso a examinarle las garras leoninas y las alas aguiñeñas, hasta contarle las cerdas de la cola bovina con que se sacude las moscas de Belzebú. Le aterraba el misterio” (Unamuno, 1952, p. 403).

<sup>6</sup> María Teresa Santa María Fernández opina acertadamente que la caracterización de Valle resulta positiva “en esta obra que satiriza de todas las formas posibles la labor filológica de intentar medir, explicar y constreñir las palabras a meros sonidos sin significado real alguno” (2016, p. 30).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



## **Reseñas**

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37783>

## Sembrar una huerta para que crezca la literatura

Falco, F. (2020). *Los llanos* (234 pp.). Buenos Aires: Anagrama.



**Carlos Hernán Sosa**

Universidad Nacional de Salta, Argentina

[chersosa@hotmail.com](mailto:chersosa@hotmail.com)

ORCID: 0000-0001-7251-8093

Recibido 23/01/2022 Aceptado 10/02/2022

*“el poema  
como una casa  
donde se pueda sufrir  
donde me duela  
en lo que dura la memoria  
tu rostro en este espejo  
en lo que dura la memoria  
donde me duela  
donde se pueda sufrir  
como una casa*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Siempre genera mucha intriga acercarse a la primera novela de un escritor que había transitado hasta ese momento solo la narrativa breve, como es el caso de Federico Falco, firmemente asentado como cuentista a través de *222 patitos* (2004), *00* (2004), *La hora de los monos* (2010), y *Un cementerio perfecto* (2016). La imposición morosa del relato novelesco, exigiendo una pericia que el cuento rechaza, alcanza una modulación general más que gratificante en esta primera novela del autor —si consideramos su relato anterior más extenso *Cielos de Córdoba* (2011) como una *nouvelle*—. De hecho, el relato no hace más que tranquilizar los temores algo neuróticos del mismo protagonista de *Los llanos*, tan preocupado por acreditar su *métier*, pues estamos ante un texto que no defrauda ni en el encantamiento de serpiente que sostiene la intriga (con cálculo de oficio), ni en el minucioso hojaldre de significaciones que ese embrión temático —tan engañosamente decible, como es el tránsito del duelo amoroso del protagonista— va desplegando por el itinerario vegetal de la huerta que el personaje se propone cultivar. Los desplazamientos solapados entre sí que organizan la historia (de la ciudad al campo, del interior a la capital, del presente al pasado, de la intimidad a la memoria familiar, de la vida en pareja a la soledad, del trabajo intelectual de la escritura al ejercicio manual de la vida rural) conforman el escenario para estos *remedia amoris* donde el narrador cuenta —a lo largo del ciclo estacional de casi un año— su renacer personal (y el de todo el mundo circundante), en el refugio solitario de una casa que alquila en la llanura pampeana. Esta casa, un mundo entero en sí misma, es una metáfora infinita que en el libro parece decantarse como útero gestante. El nuevo alumbramiento al que asistimos a lo largo del relato, además, se interpreta con la gracia de la cinta de Möebius, porque va de la vida a la literatura casi de manera indiscernible, sin que nos demos cuenta del traspaso de fronteras, como en el poema palíndromo de Nacho Jura que cito de epígrafe, un umbral tan ajustado en más de un sentido a la trama de la novela.

Es que justamente hay en esa elección central, la del narrador escritor protagonista, una apuesta fuerte del relato, porque se decide con sinceridad hacerse cargo de los enmarañados cruces entre experiencia y escritura, entre biografía y relato. Demasiadas coincidencias y guiños cómplices hacen que prácticamente no haya lugar a dudas sobre las proximidades de estas esferas, cercanías que, sin embargo, la obra va horadando, puliendo, ocultando. Si un sesgo catártico pudiera identificarse en *Los llanos*, sería esa huella, la del esfuerzo constante por empañar lo suficiente el espejo en el que nos miramos, para lograr que, con las palabras, la apelación a la vida misma se diluya en esa otredad autosuficiente que es la literatura.

¿Cómo contar el dolor de una pérdida, el proceso de duelo de una relación amorosa que fracasó? Este es uno de los asuntos más espinosos —a un paso del *cliché*— que Falco resuelve con una elegancia narrativa y una ternura compensatoria notables, amparándose en el tono menudo y cómplice del relato íntimo, donde resuena la notación de un diario personal, el registro verbal y gráfico de la poesía, el emotivo anecdotario familiar, el relato de los orígenes en que uno se hizo lector y escritor, la narración sedimentada para contar(se) la propia homosexualidad. Más allá de cualquier inquietud identificatoria con estas facetas, lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que conmueve del protagonista es la tenacidad por la vida, enormemente cifrada en la construcción de una huerta, empeñosa y obstinada hasta lo inverosímil. Si algo impulsa sin dobleces esta narración es su afán vitalista, porque el enmudecimiento de la no escritura, donde el personaje en un principio se estanca mientras sufre por su separación de Ciro, se irá superando con la fascinación por el instante. Ser un espectador atento a la naturaleza cura, porque allí —más allá del egoísmo de nuestro dolor— sigue pulsando, viviente, todo aquello que conmueve: los brotes promisorios de las plantas, la paleta de colores de los amaneceres pampeanos, la inminencia de los cambios estacionales soportados en el cuerpo, las ritualidades ancestrales de los animales. El relato logra escapar a la trampa obvia de dejarse ganar como lectores por las penas del abandonado porque “la víctima” aquí muestra con suficiente franqueza sus costuras afectivas, sus torpezas recurrentes: la incompreensión ante el abrupto “dejar de ser dos”, la lucha vana por el regreso, la miopía de la ruptura preanunciada. Esa candidez casi adolescente del narrador es eficaz para el proceso de aprendizaje que persigue la historia y, sin dudas, se recuesta en la vindicación de la naturaleza como fuerza pulsional y su exploración más idónea a través de la escritura para poder superar los duelos (el amoroso y el del enmudecimiento del escritor).

Otro de los aspectos seductores que acerca esta novela es su propuesta de un mapa actualizado de los imaginarios sobre la pampa que, como dijo Esteban Echeverría con gesto fundacional a mediados del siglo XIX fue “nuestro más pingüe patrimonio nacional”, y sigue siendo, actualmente, un lugar de revisión crítica en algunas líneas de las narrativas argentinas recientes. Lo interesante de Falco es cómo sutilmente retoma y descentra la mirada metropolitana —porteñocéntrica— sobre el paisaje de la Argentina, retaceado metonímicamente en la representación de la inmensidad de la pampa. La estrategia de relectura no podría ser más idónea, reitera el gesto del mirar estrábico que también ya ha sido señalado para Echeverría; en este caso, con un ojo clavado en el tiempo de la enunciación del relato (el páramo voluntario en la llanura bonaerense) y otro en el recuerdo de la historia familiar y la infancia en otros llanos (los de la pampa gringa en el sur de Córdoba). Por eso también las resonancias de las tradiciones literarias argentinas se reduplican y, a veces, empalman en esta novela con sus vetas más canónicas. Es imposible no identificar —en su vena existencialista— el instante condenatorio sobre la pampa que preanunciaba el *Facundo* como el mal de la nación —con su imagen complementaria de la barbarie en los llanos riojanos—, en la desazón individual del duelo amoroso que atraviesa el narrador. La planicie perdura como un ámbito contradictorio y, por lo mismo, siempre inquieta en algún punto por ser inaprehensible; es expulsiva, como en el caso del ámbito cordobés, del orden patriarcal familiar y pueblerino que obliga al personaje a buscar otros rumbos y, a la vez, es la destinataria de una entrega volitiva en la reclusión rural bonaerense donde se persigue un bálsamo reparador para el duelo. Aquí también la demanda de un *locus amoenus* no logra disimular los relieves gravosos de una experiencia que, de a ratos, se percibe tan ingrata, tan irreconciliable con la sencillez del gesto contenedor que la pesadumbre parece reclamar.

Por otra parte, si bien el tratamiento del espacio puede tener sus correlatos y discontinuidades con otras versiones bonaerenses más ominosas o enrarecidas, por ejemplo, con la trilogía pampeana de Hernán Ronsino que arranca con *La descomposición* (2007),



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pienso que es con las vertientes de la literatura cordobesa contemporánea con las que es posible pensar intersecciones con paisajes donde se apuesta por otros modos de contar la llanura, de decir las vidas en esos lugares y bajo las circunstancias con que allí aparecen perfiladas. En este sentido, resuenan numerosas figuras con las cuales ir tramando redes, por ejemplo, con María Teresa Andruetto, con su propuesta en *Tama* (1993) y en otras novelas — de *Stefano* (1997) a *Lengua madre* (2010) y *Los manchados* (2015)— que problematizan la inserción de los inmigrantes en estos lares; hay allí un detritus común que también produce relato en *Los llanos*, con la historia del bisabuelo piamontés del protagonista. Por supuesto, la veta indisimuladamente poética que atraviesa la novela, una circunstancia casi inevitable por cierto en cualquier texto que intente adentrarse con hondura en la ontología de un paisaje, se infiltra con algunos tratamientos del pasado familiar inmigrante italiano y la infancia en un pueblo cordobés de llanura que recuerdan tonalidades de *La casa de la niebla* (2015) y *Curva de remanso* (2017), de Elena Anníbali. La poeta incluso aparece recuperada en la parva de citas autorreferenciales que van zurciendo el relato en Falco, al igual que Osvaldo Aguirre, otra voz donde se desafía la fascinación invariable de la llanura santafecina. Un último punto de contacto productivo que me gustaría señalar es el modo en que en este texto se inscribe la voz de una sexualidad disidente, focalizada desde la brutalidad casera de los pequeños pueblos del interior; un aspecto que despunta en el derrotero de menosprecio y sufrimiento de algunas secciones del libro donde hacen eco otros discursos que también ensayaron el planteo de las identidades disidentes en espacios periferizados y bajo el mismo amparo tutelar, eminentemente salvador, que ofrece la lectura y la escritura literarias, como ocurre en *El viaje inútil* (2018), de Camila Sosa Villada. En esta mínima urdimbre de posibles intertextualidades contemporáneas con *Los llanos*, que aquí rápidamente bosquejo, es posible reconocer cómo el mismo ámbito de la llanura deviene generador de imaginarios diferentes, propiciatorios o asfixiantes, cargados de matices particulares más o menos solidarios entre sí, que confrontan con la naturalizada lectura que sobre la pampa ha esclerosado nuestra tradición literaria nacional portuaria.

Por otra parte, toda la novela de Falco viene atravesada por la falta de ingenuidad ante el celoso proceso de su propia estrategia compositiva. La visible profesionalidad en el empleo de los procedimientos (el uso atemperado de la voz narradora, el manejo verosímil de la oralidad, la apelación precisa a registros y géneros discursivos puntuales, el manejo especular del tiempo, entre otros muchos) viene acompañada de la exhibición de torciones metadiscursivas propias de la escritura novelesca. Abundan entonces las referencias sobre cómo narrar algún aspecto o las dificultades al momento de cerrar una historia (tomadas de una biblioteca abarrotada y variopinta, modélicamente citada), se incorporan listas de palabras (como aquella que de “oídas” se recuerda del piamontés) o de frases usadas en Córdoba para señalar el paso del tiempo, que funcionan como lúdicos ensayos palpables con el léxico, gestos autorreflexivos que develan un surtidor de recursos disponibles según la urgencia del decir. El texto nos muestra así, a manos llenas, los ingredientes con los que va preparando su amalgama y, frente a ello, contra todo pronóstico efectista o emotivo confesional, en el relato gana la contienda la eficacia artificial de lo literario.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



En esa estricta ecuación de pérdida y germinación compensatoria que todo duelo presupone, porque de los restos siempre algo renace, lo que termina despuntando en este libro es, sin dudas, la confianza plena en la literatura como garante para comprender mejor el mundo. Sembrar, regar, tutorar, desmalezar, cuidar de las plagas, son alegorías bastante claras —así nos alecciona sin moralejas esta novela— sobre cómo la literatura y sus sedimentos discursivos ancestrales permiten redimir cualquier flaqueza para aliviarnos de ese otro orden más falible y prescindente que es la vida.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## **Tras la huella de Macedonio**

Bracamonte, J. (2021). *Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980* (367 pp.). Córdoba: Editorial de la UNC.

**Juan Ezequiel Rogna**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[jerogna@ffyh.unc.edu.ar](mailto:jerogna@ffyh.unc.edu.ar)

ORCID: 0000-0002-2006-2538

Recibido: 16/02/2022. Aceptado: 10/03/2022.



[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Juan Ezequiel Rogna, Tras la huella de Macedonio, pp. 286-295.

La efigie de Macedonio Fernández nos otea desde la portada. A ella se le superponen algunos apellidos ilustres de la mejor narrativa argentina publicada durante el siglo pasado. Se observa, asimismo, un conato de palabras cruzadas que establece conexiones entre “Saer”, “Cortázar” y “Di Benedetto”. Hete aquí, en síntesis gráfica, el esquema analítico planteado por Jorge Bracamonte en su nuevo libro, a partir de una ensayística que, como señala María Teresa Andruetto desde la contratapa, “nunca deja de funcionar como escritura en sí misma”. Atravesado este primer umbral, se presentan epígrafes del propio Fernández, de Philippe Lacoue-Labarthe con Jean-Luc Nancy y de Ricardo Piglia que apuntan conjuntamente a la posible y necesaria retroalimentación entre literatura y teoría. De manera coherente y a la vez original, la siguiente puerta cancel reproduce un hipotético primer encuentro entre Adán Buenosayres (protagonista de la primera novela de Leopoldo Marechal) y un Macedonio devenido personaje literario. A esa altura del recorrido, aun con trescientas páginas por delante, queda claro que la obra macedoniana —pasión teórica de Bracamonte— se erigirá como epicentro del estudio y que este autor será el “astro rey” de la constelación por desplegar.

Sin embargo, como paso previo al examen de la novela experimental argentina propiamente dicha, Bracamonte propone auscultar en una primera parte —compuesta por dos capítulos— elaboraciones teóricas provenientes de distintas latitudes. El primer planteo referido es el de Georg Lukács. En la estela de Hegel y Marx, Lukács enarboló la necesidad de un nuevo realismo crítico que se correspondiera con el ascenso de la clase proletaria, así como la novela realista europea del siglo XIX lo había hecho respecto del ascenso de la burguesía. A su vez, la novela expresaría la pérdida del sentido de totalidad contenido en la épica y la tragedia, motivo por el cual la heterogeneidad y la discontinuidad serían características constitutivas de este género. A renglón seguido, Bracamonte introduce la concepción dialógica del lenguaje de Mijaíl Bajtín como “otro camino” o, quizás mejor, como otro punto de partida para una posible teorización sobre la novela experimental. Desde esta perspectiva, lo social y lo histórico pueden ser leídos desde el plurilingüismo y el pluriestilismo, al tiempo que la “carnavalización” de las voces presentes en la superficie de los textos novelísticos viene a manifestar el carácter subversivo de un género de por sí complejo y heterogéneo. Completan este primer capítulo referencias a las propuestas de Edward Morgan Forster, Roger Caillois, José Ortega y Gasset, las/os “escritoras/es filósofas/os” (Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre), Alain Robbe-Grillet, Ítalo Calvino, Umberto Eco, Marthe Robert, las/os autoras/es de la revista *Tel Quel* (Gérard Genette, Julia Kristeva, Roland Barthes, Tzvetan Todorov), Fredric Jameson y Jacques Rancière. Este recorrido, al tiempo que anota de manera cabal distintos aportes realizados al estudio de las novelas experimentales estableciendo correspondencias entre tales aportes y las/os narradoras/es de vanguardia de la primera mitad del siglo XX (James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka), anticipa algunas “asincronías y sincronías” frente a las

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

propuestas teóricas latinoamericanas que se abordarán en el segundo capítulo. En este sentido, Bracamonte adopta la operación pigliana consistente en detectar puntos de confluencia entre autoras/es que compartieron similares búsquedas teóricas o estéticas en un mismo momento, más allá de sus respectivas adscripciones geoculturales. Al mismo tiempo, también de la mano de Piglia, se adelanta aquí un eje rector del libro: Macedonio Fernández, “estricto contemporáneo” de Lukács, Bajtín o Erich Auerbach, fue el hacedor de una teoría original, ya que, mientras aquellos coincidieron en buscar la realidad en la novela, Macedonio quiso buscar la novela en la realidad. Entonces comenzamos a comprender el verdadero significado del epígrafe que abría este primer capítulo: una cita de Jorge Luis Borges —extraída de “El arte narrativo y la magia” (1932)— según la cual “el problema central de la novelística es la causalidad” (Bracamonte, 2021, p. 21).

El segundo apartado está dedicado a repasar algunas reflexiones y teorizaciones sobre la novela desde América Latina. La herencia crítica pigliana se traduce aquí en el establecimiento de dos grandes momentos para la novela experimental en Argentina, cuya bisagra fue la publicación póstuma de *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, en 1967. Parafraseando a Rodolfo Walsh, Macedonio fue el “espejo oculto” donde se reflejaron las obras de escritores como Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar. Después de 1967 (siempre siguiendo a Piglia), las búsquedas narrativas vanguardistas se habrían ramificado en la tríada compuesta por Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh, cuyas propuestas estéticas también sincronizaron con otros debates sobre la novela provenientes de remotas latitudes. Bracamonte alude asimismo al *boom latinoamericano* y, junto con Ángel Rama, al “más allá del Boom” y sus alrededores. El uso renovador de lenguajes es identificado como una marca específica de la narrativa latinoamericana (o, más específicamente, hispanoamericana) que halló en las postulaciones de Alejo Carpentier, José María Arguedas y Macedonio Fernández las cifras de tres áreas culturales autónomas. El trabajo teórico de Rama encuentra asidero en estas páginas: sus oposiciones entre “novelas de lenguaje” y “novela primitiva”, o entre “novela de contenidos” y “novelas de renovación formal”; la noción de “transculturación” (recogida de Fernando Ortiz) y su fructífera combinación con la “tecnificación” para generar “narrativas transculturadoras”; el valor “diferencial” de lo nuevo encarnado en América Latina. A su vez, Héctor Libertella ingresa para seguir estableciendo sincronías entre las narrativas experimentales de diferentes latitudes, dado que, en la línea bajtiniana, “relee lo novelístico vanguardista como un trabajo contra la representación en literatura —lo mimético—, a lo cual como forma-contenido ve como equivalente a lo represivo, siendo el trabajo de escritura como subvertidor” (Bracamonte, 2021, pp. 73-74). Así, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig emergen en consonancia con Severo Sarduy, Reinaldo Arenas o Enrique Lihn. Posteriormente, Bracamonte anota algunos “hitos” en los desarrollos teóricos sobre la novela experimental que se dan

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en el periodo signado por el “Dios Padre Fundador” (Piglia *dixit*) Macedonio: el debate entre Arlt y Roger Pla sobre la “novela moderna” (1941); el “Prólogo” de Borges a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940); textos ensayísticos de Julio Cortázar, como *Teoría del túnel* (1947), “Notas sobre la novela contemporánea” (1948) o “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*” (1949); el rol cumplido por la revista *Sur* (1931-1970), sobre todo a partir de las traducciones de André Gide, Aldous Huxley, Virginia Woolf o William Faulkner, y el señalamiento de un dato curioso: las narrativas argentinas de ruptura aparecidas entre 1930 y 1960 fueron soslayadas dentro de la publicación dirigida por Victoria Ocampo, siendo el propio Macedonio un escritor marginal; el número 5-6 de *Contorno* de septiembre de 1955 “Dedicado a la novela argentina”, donde se subrayan las relaciones con lo histórico a partir de la dicotomía peronismo/antiperonismo y se adoptan las perspectivas de teóricos marxistas (Lukács a partir de Sartre, Merleau Ponty) desde la situación argentina; el libro *Poderío de la novela* (1964), de Eduardo Mallea, y su solapada polémica con Cortázar; el único número de *Literatura/Sociedad* (1965), de Piglia y Sergio Camarda; las conferencias radiales de Pla sobre “la novela nueva: hacia una nueva forma”, publicadas como *Proposiciones (Novela nueva y narrativa argentina)* (1969); *El escritor y sus fantasmas* (1963), de Ernesto Sábato; “Claves de *Adán Buenosayres*” (1968) y “Novela y método” (1968), de Leopoldo Marechal; las revistas *Los libros* (1969-1976), *Literal* (1973-1977), *Macedonio* (1968-1972) y *Crisis* (1973-1976), que mantuvieron vigentes las discusiones y polémicas sobre “lo nuevo”. Estos hitos serán desarrollados *a posteriori* por Bracamonte, pero baste de momento con consignarlos y decir que, en el cierre de esta primera parte del libro, la ruptura y la reorganización de las causalidades del relato y la alteración de la tendencia a la linealidad de tiempo-espacio empiezan a perfilarse como dos características fundamentales de las novelas vanguardistas o experimentales.

El comienzo de la segunda parte se adentra en la poética macedoniana, previo paso por dos antecedentes interesantes: *Mis memorias* (1904), de Lucio Victorio Mansilla, y *Aguas debajo* (1914), de Eduardo Wilde. Las citas de ambos libros repuestas por Bracamonte nos permiten constatar que estos textos anticipan algunos rasgos de la obra de Macedonio, como la ironía frente a lo mimético, una fuerte conciencia autoral que deconstruye lo histórico y la relativización del tiempo-espacio a partir de los nuevos paradigmas científicos y filosóficos. Sin embargo, aquellas obras todavía no ponían en discusión al texto como género discursivo y literario, a la institución “novela” o a “literatura” como tal, ni teorizaban de manera simultánea sobre sus propias búsquedas artísticas. Estas son, en efecto, las operaciones inauguradas por la Belarte macedoniana, que minimiza el “asunto” y exhibe el manejo de la técnica para, paradójicamente, relativizar la autoridad enunciativa del autor y de los personajes al tiempo que realza el rol del lector como coautor. El artificio macedoniano *simultaneiza* el acto de enunciación con el propio enunciado, de modo tal que la

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



escritura parezca hacerse de manera permanente. A la vez, esa problematización de la relación entre arte y vida desde un presupuesto antirrealista, el sentimiento de inexistencia del yo y el humor conceptual funcionan tanto puertas adentro como puertas afuera de la obra de Macedonio, ya que la incidencia de su original propuesta (pergeñada desde 1904, enunciada públicamente entre 1928-1929 y recién materializada en *Museo...*) también atenta contra toda cronología. De allí que el título del libro de Bracamonte marque un punto de arribo temporal, pero se abstenga de hacerlo respecto de algún difuso año inaugural. En tal sentido, la poética experimental macedoniana, en su teoría y en su praxis, nos impele a percibir la coexistencia de múltiples tiempos y espacios (“Todoposibilidad”) no solo en la superficie de los textos, ya que las causalidades pueden ser repensadas desde el espacio literario, pero también desde la propia experiencia vital. Ambos espacios son regulados por una “estética de lo inconcluso”; ambos son el marco circunstancial de una eterna “obra abierta”.

En segundo capítulo de esta segunda parte está dedicado a las teorizaciones de la novela en Borges, los fantasmas de Arlt y Juan Filloy y las herencias macedonianas. Para ello, Bracamonte revisa cómo resultó trabajada la causalidad en el género o plurigénero novelesco entre las décadas de 1930 y 1960. Retomando ideas de Borges, la década de 1930 habría marcado la agonía del género novelístico tras el agotamiento de la novela realista y de la “esplendorosa agonía” constituida por el *Ulises* de Joyce. Sin embargo, este estado de situación (que llevó al propio Borges a optar por los géneros breves) dio lugar en Argentina a diferentes búsquedas estéticas, entre las que se cuentan las efectuadas por Arlt y Filloy. Bracamonte adopta la caracterización del estilo de Arlt hecha por Piglia, según la cual es “mezclado... hecho con restos, con desechos de la lengua” (Bracamonte, 2021, p. 121). Por este motivo, el pluriestilismo y el plurilingüismo derivarían, en su caso, de “los ruidos de un edificio social que se desmorona” (Bracamonte, 2021, p. 121). Esta renovación del lenguaje, junto con la elección de tópicos escabrosos y la ponderación de lo propio, contrasta con la defensa que Borges hace en el Prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares (1940), desde el cual brega por una renovación novelística que no abrevie ni en la vía experimental ni en la vía realista. Juan Filloy se incorpora, por su parte, como un “necesario espectro” (Bracamonte, 2021, p. 126) que, al tiempo que explora problemáticas provenientes de lo real, hace emerger lo ideológico desde el propio lenguaje. La novela fue concebida por Filloy como una *summa literaria* que contiene la pluridimensionalidad, la interdiscursividad, la variedad de registros y la mezcla idiomática. No llegó al antirrealismo de Macedonio, pero efectuó un tratamiento original de la realidad. En un sentido similar, Bracamonte incorpora las “parciales herencias macedonianas transgredidas por Marechal” (Bracamonte, 2021, p. 132) en *Adán Buenosayres*, ya que, si bien existen diferencias sustanciales entre ambos autores (en el papel del autor y de los personajes, por ejemplo), el humor, la interrogación sobre la realidad, incluyendo el plano metafísico, la intertextualidad, la parodia o el juego con un lenguaje que exige la

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

participación activa del lector son puntos de contacto entre sus búsquedas. Cortázar se introduce aquí como un agudo lector de esa intensidad del idioma puesta de manifiesto en la obra de Marechal, al tiempo que teoriza (frente al “modelo Mallea”, que reivindicaba la mimesis y la organización jerárquica del discurso) en torno a la novela como un espacio donde conviven el lenguaje descriptivo o científico y el lenguaje poético, cuya suma daría lugar al llamado “poetismo” (Bracamonte, 2021, p. 143).

A partir del *boom latinoamericano*, se produce un hecho novedoso: la narrativa experimental es, a la vez, comercial. Cortázar emerge, en ese contexto, como el autor que mejor demarca los momentos de la novela experimental argentina desde la década de 1960. Él es quien caracteriza a la literatura como “una empresa de conquista verbal de la realidad” (Bracamonte, 2021, p.154) y da un giro de tuerca a la propuesta de Marechal: lo literario se las ve con lo real, pero el sujeto transforma y a la vez es transformado en esa tarea de comprensión de la realidad. El lenguaje entonces no solo ayuda a dicha comprensión, sino que a la vez expande los órdenes de lo sensible y lo pensable. Por otro lado, a diferencia del cuento, Cortázar concibe a la novela como “ese cobayo”, es decir, como cuerpo o campo de experimentaciones. Bracamonte anota que el cobayo es un roedor originario de América y que con este mote Cortázar propuso la relación sinérgica entre cierta dinámica interna de la cultura y corrientes externas asimiladas, como el surrealismo o el existencialismo. Desde *Los premios* (1960), la obra que mejor expresa el modelo marechaliano de realismo dialógico abierto a lo experimental, hasta *Libro de Manuel* (1973), haciendo foco en *Rayuela* (1963) y pasando por *62/Modelo para armar* (1968), se demarcan las coordenadas de una búsqueda estética y a la vez política de carácter lúdico que combina lo sensorial con lo conceptual, evidencia los pasajes entre lo real y el lenguaje (lo simbólico y lo imaginario), complejiza las voces narrativas, rompe la linealidad y brega por la revolución concebida como una transformación de la realidad que principia por el lenguaje. Todas estas operaciones demandan, al modo macedoniano, una coparticipación cada vez más creciente por parte del lector. Por último, el capítulo presenta una breve referencia a la revista *Literal* y su visión antihistoricista que buscaba evitar el “populismo literario”, frente a las posiciones de las revistas *Crisis* o *El escarabajo de oro*, más cercanas al modelo cortazariano.

El cuarto capítulo recupera el programa de la novelística experimental de Roger Pla. Bracamonte pondera la tarea teórico-literaria de Pla, enmarcada conscientemente en una cultura argentina integrada a Latinoamérica, y señala que desde sus inicios buscó superar antinomias conjugando las tradiciones del realismo crítico y las tradiciones de la experimentación. Esta posición se observa tanto en el temprano debate con Arlt como en su propia obra narrativa, que combina el realismo con las vanguardias narrativas a los fines de “desrealizar”/redescubrir lo real “indagando los estados subjetivos en interacción con los estados objetivos” (Bracamonte, 2021, p. 172). Desde *Los*

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*robinsones* (1946) o *Las brújulas muertas* (1960) hasta *Intemperie* (1973), el dialogismo en la mimesis, las microhistorias dentro de tramas corales, el sentido de desorientación a partir del relativismo dado por diferentes subjetividades que perciben una realidad fragmentada y los cruces con las artes visuales, según Bracamonte, son los mojones en el camino de Pla hacia la obra como proceso, como experiencia, como devenir.

El quinto y último capítulo de esta segunda parte aborda el realismo subjetivo, la experimentación y lo filosófico en la escritura de Antonio Di Benedetto, así como también las herencias y las diferencias con Juan José Saer. Allí se marca la operación de ruptura explicitada por Di Benedetto frente al “balzacianismo” aún imperante en las décadas de 1940 y 1950. Con *Zama* (1956) adoptó la narrativa histórica de manera paradójal y heterodoxa, en un intento de aprovechar las posibilidades y trascender las limitaciones de las diversas tradiciones realistas (incluyendo el realismo subjetivista) y desarrollar un trabajo experimental con un lenguaje a la vez arcaico y contemporáneo y con las diferentes perspectivas del relato. En esta novela lo biográfico es autobiográfico y ontobiográfico, y lo simbólico remite a ciertos tipos psicoanalíticos y filosóficos que ofrecen una doble apertura hacia el pasado histórico y ciertas problemáticas contemporáneas. En este punto, Bracamonte encuentra coincidencias con otras obras como *De milagros y melancolías*, de Manuel Mujica Láinez (1968), o *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos (1981). Al mismo tiempo, señala algunos nexos entre Di Benedetto y Saer en el sentido de que ambos apelaron a “una diversidad de estéticas realistas” y abrevaron en una “multiplicidad de experiencias espaciales y temporales que definen imaginariamente una zona o región o área cultural” (Bracamonte, 2021, p. 211). Teniendo a Faulkner como común antecedente, Di Benedetto y Saer conjugaron lo regional con la tecnificación. A la vez, ambos apuntaron a una realidad transhistórica que no se agotara en la coyuntura inmediata y propusieron un diálogo entre literatura y filosofía sin sucumbir a la narrativa de tesis. Bracamonte examina, a modo de ejemplo, los puntos de contacto entre *El silenciero* (1964), de Di Benedetto, y los postulados filosóficos de Arthur Schopenhauer, y a modo de cierre afirma que la experimentación, en ambas novelísticas, no niega la mimesis, pero propone un particular trabajo con ella.

La tercera parte del libro avanza en el estudio de la pluriforma y la novela vanguardista transculturadora argentina entre los años 60 y 80, fundamentalmente, a partir de la tensión entre lo subjetivo y lo sociohistórico. Aquí Bracamonte vuelve sobre la teoría de Rama para señalar que Macedonio se escapa de su andamiaje clasificatorio y la división entre vanguardias narrativas tecnificadas y transculturadoras. En efecto, *Museo...* implica una tecnificación alejada de las fuentes vanguardistas europeas, pero no es una novela transculturadora, es decir, no hay en ella (como sí aparecen en *Los ríos profundos*, *Pedro Páramo* o *Cien años de soledad*) marcas que manifiesten “de

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

una manera compleja y novedosa un área o región cultural latinoamericana desde su lengua (o sus lenguas), estructuras compositivas y cosmovisiones que la conforman” (Bracamonte, 2021, pp. 230-231). De este modo, Bracamonte se sumerge nuevamente en la “solución macedoniana”, sus derivas filosóficas y la recuperación de cierta tradición que —podríamos añadir— demarcan desde Cervantes un estado de autoconciencia por parte de la literatura. Asimismo, identifica a Saer como el autor más cercano a la búsqueda de Macedonio (en comparación con Puig o Walsh) y afirma que con *Museo...* el sistema literario argentino completa esa sincronización de problemáticas y debates con los sistemas literarios extranjeros. Sobre este punto cabe preguntarse si, más que sincronizar, la propuesta macedoniana no se posicionó a la vanguardia. Bracamonte parece sugerirlo al remarcar en reiteradas ocasiones no solo su originalidad, sino también su radicalidad, pero no da el paso hacia su explícita formulación. Lo que sí explícita es el objetivo de ampliar la tríada aportada por Piglia. Para ello, recorre la temprana obra narrativa del propio Piglia (cuya singularidad se da sobre todo en el uso más deliberado de la teoría y la historia de la literatura dentro de la ficción), relaciona a Saer con Pla (especialmente en el aspecto transculturador de sus obras), menciona a Hugo Foguet y su *Pretérito imperfecto* (1982), analiza *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo (a partir de su base documental, su extraño ritmo oral y la asunción discursiva de otredades populares que dan lugar a una pluriforma inventiva transculturadora), y se detiene en Héctor Tizón y su *Fuego en Casabindo* (1969) (en cuanto su “narración subjetivada otorga nueva intensidad y complejidad a —un— hecho histórico poco conocido pero significativo en la historia de los vencidos en el Noroeste argentino” [Bracamonte, 2021, p. 256]).

El segundo capítulo de esta tercera parte indaga en las innovaciones planteadas por el grupo de escritores nucleados alrededor de la revista *Literal*, especialmente en sus primeras obras. Desfilan entonces *El fiord* (1969), de Osvaldo Lamborghini, *Nanina* (1968), de Germán García, *El frasquito* (1973), de Luis Gusmán, los trabajos críticos de Oscar Massotta, las perspectivas semióticas y psicoanalíticas compartidas por el grupo (en su enfrentamiento con los “populismos artísticos” de Eduardo Galeano, Jorge Asís o el propio Walsh) y el debate sostenido con Andrés Avellaneda, donde asumen al psicoanálisis como un intertexto, cotexto o paratexto que interviene en sus trabajos escriturales sin constituirse, por ello, en “un metalenguaje para pensar una poética” (Bracamonte, 2021, p. 268). Por otra parte, estos autores plantearon un circuito de circulación alternativo para sus textos y una “estética de la transgresión” que ampliara el espacio literario desde una escritura múltiple, barroca y a la vez cifrada que exigiera la participación del lector. La reivindicación de Witold Gombrowicz y la influencia de escritores como Henry Miller, Ferdinand Céline, Jerome David Salinger o el mismo Arlt son destacadas por Bracamonte, así como las coincidencias con la propuesta estética de Héctor Libertella dentro del magma contracultural de los años 60. César Aira se

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

integra sobre el final de este apartado a partir de sus primeras obras (*Moreira* [1975-], *Ema, la cautiva* [1981], *Una luz argentina* [1982]), dado que ellas presentan una “distorsión radical de lo mimético ya sea por la ruptura total de la coherencia temporos espacial, de la configuración coherente de la figura de ‘personaje’ y una apelación extrema del texto a inéditas conformaciones y mezclas anacrónicas” (Bracamonte, 2021, p. 278), a la vez que ciertos “procedimientos de ruptura de tradiciones singulares de la literatura, como la gauchesca” (Bracamonte, 2021, p. 279).

La contracultura y el legado de los escritores de la *beat generation* son retomados en el tercer capítulo para abordar la pluriforma *invencional* y contracultural límite en Néstor Sánchez. Bracamonte recupera la breve e intensa producción novelística de Sánchez para advertir el paso desde estéticas ligadas a la reformulación del realismo (*Nosotros dos* [1965]) hasta la postrera ruptura radical (*Cómico de la lengua* [1973]). El lenguaje “musical”, la creación de neologismos y la sintaxis original son elementos que aproximan su búsqueda al “poetismo” cortazariano, es decir, a un “género algo inexistente” (Sánchez *dixit*), donde lo poético modifique sustancialmente lo novelístico. Por otra parte, el espíritu contracultural se revela en los estados alterados de la conciencia y en la comprensión de “la novela como proceso o ciclo de vida” (Bracamonte, 2021, p. 283); y, si bien Sánchez no reivindicaba el legado de Macedonio, Bracamonte anota importantes coincidencias, como la ausencia de fábulas narrativas consistentes, el cuestionamiento de la noción de personaje o la puesta en práctica de una “estética de lo inconcluso”. Entre fines de los 60 y principios de los 70, Sánchez gozó del éxito comercial que por entonces tenían las novelas experimentales y contó con una considerable proyección latinoamericanista. Sin embargo, consecuente con el vitalismo que alimentaba su escritura, desapareció subrepticamente siguiendo la estela de los preceptos contraculturales de la época.

La cuarta y última parte del libro trabaja lo histórico desde lo textual y se inicia interrogando si las pluriformas han implicado una apertura de lo que se entiende por literario. En procura de una posible respuesta, Bracamonte sostiene que entre 1960 y 1970 se produjo efectivamente dicha apertura, hecho que derivó en frondosos debates sobre el futuro de la literatura bajo los giros lingüístico, subjetivo, antropológico e histórico. De este debate participó activamente Piglia, quien, según Bracamonte, con *Nombre falso* (1975) y *Respiración artificial* (1980) encontró un punto de consolidación de las pluriformas experimentales a partir de la equivalencia entre teorización crítica y ficción y la apertura hacia los códigos de lo popular, lo masivo y lo culto en el intento por resistir frente a un contexto político adverso.

Por otra parte, la nueva narrativa histórica puso en crisis lo mimético, las causalidades, las temporalidades y las espacialidades. Esto se manifiesta en el análisis de *Río de las congojas* (1981), de Libertad Demitropulos, obra que, en palabras de Bracamonte, “apela a un lector que a partir de

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



releer —desde la ficción— de modo cuestionador el pasado lejano, devenga crítico del presente” (2021, p. 308). En la trama entretejida por Demitrópulos, se presentan ópticas contrapuestas, cobran relevancia personajes marginados por la historiografía oficial, se re-imagina lo histórico desde el lenguaje, se combinan diferentes géneros y se explora, fundamentalmente, la percepción subjetiva de lo histórico. Por todo ello, la nueva novela histórica propone una arqueología de los sujetos que subvierte los pilares de la Historia escrita con mayúscula, a través de narraciones que se construyen como relatos de la memoria de identidades subalternas, oprimidas o vencidas. Aparece aquí, como en varios pasajes del libro de Bracamonte, la guía de Paul Ricoeur para conceptualizar la “rememoración” en cuanto forma de recuperar a los muertos del olvido y problematizar cómo, desde dónde y quiénes reconstruyen las memorias y sus vínculos con los vivos, los muertos y los sobrevivientes, lo cual constituye un problema siempre contemporáneo.

A modo de conclusión, Bracamonte sintetiza las metamorfosis producidas en la “nueva novela”, “novela nueva”, novela experimental, novela de vanguardia, novela de ruptura o —como acaba prefiriendo— pluriformas o plurigéneros, repasa el camino trazado a lo largo del libro y ensaya la hipótesis de que el mundo virtual tal vez haya sido anticipado por las pluriformas. Desde luego, al constituirse como un tema tan vasto y con tantos flancos por explorar, faltarán obras y autores significativos. No están *Los dos indios alegres* (1973), de Rodolfo Wilcock, ni las últimas novelas de Héctor Murena, por dar un par de ejemplos; y, más allá de algunas menciones, tampoco se analizan las novelas de Witold Gombrowicz (Bracamonte se desmarca en esto de la cuasi omnímoda herencia pigliana). Sin embargo, la exhaustividad del corpus abordado y el desarrollo de análisis en sintonía plena con los objetivos planteados son méritos innegables de un libro que permite comprender con mayor profundidad la narrativa argentina del siglo pasado y será de referencia obligada para quien quiera adentrarse en sus vetas experimentales. Finalmente, antes de dar con la salida, seremos testigos de una breve despedida entre Adán Buenosayres y Macedonio Fernández. Traspasada esta última puerta, permaneceremos en el rescoldo del pensamiento, rumiando lo leído y aguardando el próximo libro prometido por Bracamonte, que reunirá sus estudios sobre la novelística experimental argentina desde 1980 hasta un futuro presente.

[Escriba aquí]



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37806>

## Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina

Colombi, B. (Coord.). (2022). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (556 pp.). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. (CLACSO).

**María José Sabo**

Universidad Nacional de Córdoba. CONICET

[merisabo@gmail.com](mailto:merisabo@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7808-2873>

Recibido 18/05/2022 Aceptado 29/05/2022



El *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*<sup>1</sup> se propone, como enuncia en la introducción Beatriz Colombi, su coordinadora, “elaborar un vocabulario de conceptos y palabras clave frecuentes en nuestra práctica docente, crítica y de investigación, desde una perspectiva situada en América Latina” (p. 11). En este sentido, el volumen ofrece un acervo bien nutrido de términos cuidadosamente seleccionados, ordenados por orden alfabético, tal como indica el formato del diccionario, pero convocando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

permanentemente la potencia dialógica que cada uno de estos conceptos provee y dando lugar protagónico a los reenvíos entrecruzados entre ellos que complejizan sus alcances reflexivos. De este modo se conforma un panorama muy completo de las discusiones críticas, pensamientos y elaboraciones teóricas sobre el Latinoamericanismo de extraordinario valor crítico.

El *Diccionario* nos interpela desde una primera postura metacrítica: la apelación a la idea de “términos críticos” en detrimento de la de “conceptos”, inscribiéndose de esta manera en un modo latinoamericanista de concebir las formalizaciones epistemológicas dentro del campo de estudios, y que bien podría remontarse hasta el pensamiento de Andrés Bello: la apuesta por escurrirse estratégicamente de las zonas de reflexión fuertemente estructuradas o unificadas, para ubicarse más bien dentro de una modalidad de producción del saber atravesada por la contingencia y el ejercicio permanente de la revisión. Nos enmarca así en el ámbito de lo procesual y lo arborescente. La idea de “términos críticos”, que intitula el volumen, se sustrae a las pretensiones abstractas de los saberes, y ello se pone de manifiesto en las formas en que cada término es trabajado, siendo cada uno enraizado a su contexto histórico, discursivo y cultural de emergencia para poder dar cuenta de las políticas culturales que los permean y que modelizan formas de lectura y escritura crítica.

El volumen abreva de una tradición de trabajos críticos de peso en el área de los estudios latinoamericanos destinados a la especificación y puesta al día de herramientas conceptuales. Entre estos antecedentes se encuentran el *Léxico de lingüística y semiología* de Nicolás Rosa, de 1978, el volumen *Términos críticos de la sociología de la cultura*, coordinado en 2002 por Carlos Altamirano, y el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, publicado en 2009 y coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, entre otros. Hay un fructífero diálogo con estas producciones, que se ve reflejado, por ejemplo, en el diseño sumamente eficaz que adquiere el diccionario, en el cual las entradas lexicales y conceptuales —aquello que Szurmuk e Irwin llamaban “el empeño taxonómico” (2009)— estarán cada una a cargo de un investigador/a especializado/a que lleva a cabo tareas fundamentales para el proceso de delimitación conceptual, por un lado ordenando las diversas aristas críticas que se suscitan bajo un mismo término teórico-crítico, como también historizando las condiciones de su emergencia en el campo y, finalmente, ofreciendo una proyección del mismo dentro de la agenda latinoamericanista. De esta manera, cada una de las entradas condensa debates neurálgicos de la literatura y la cultura de la región que se interrelacionan a su vez, de forma variable pero sostenida, con el resto, enriqueciendo cada aporte y expandiendo sus alcances. Es de destacar que cada uno de los investigadores/as que escriben en el volumen tiene una trayectoria de producción de pensamiento vinculada particularmente al término que desarrollan, lo cual redundará en un espesor reflexivo notable.

Esta polifonía de voces pone en evidencia un mapa geocultural de producción de saber que es también una apuesta por abrir el diálogo a investigaciones provenientes de espacios académicos diversos, y que por ello mismo da necesaria cuenta de los circuitos actuales de la praxis crítica latinoamericana. Si bien hay una presencia prominente de investigadores/as argentinos/as que se desempeñan ya sea en espacios céntricos del país —en tanto que el volumen nace vinculado estrechamente a proyectos de investigación radicados en la Universidad de Buenos Aires—, como en universidades nacionales de distintas provincias argentinas, las voces provenientes de espacios académicos norteamericanos (José Antonio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Mazzoti, Robert McKee Irwin, Graciela Montaldo, Rocío Quispe-Agnoli) y de otros países latinoamericanos (Raúl Antelo, Liliana Weinberg, Mario Rufer, Carlos García-Bedoya, Sarissa Carneiro) construyen una trama de intercambios intelectuales que en buena medida conjura la “disglosia” que Antonio Cornejo Polar veía cernirse sobre la crítica latinoamericana hacia mediados de los años 90. Vinculado a ello, no debe pasarse por alto la apuesta del libro y de la editorial por el acceso libre al conocimiento, dando la posibilidad de descargarlo gratuitamente de la página web de Clacso. Y son, asimismo, los propios términos propuestos como léxico especializado los que dan cuenta de estos vasos comunicantes de los que se nutren, emergiendo muchos de ellos en *locus* de enunciación intersticiales, dislocados y signados por las operaciones de reapropiación y reformulación crítica (“ojos imperiales”, “borderlands”, “flexión de género”, “la isla que se repite”). Los trasvasamientos entre áreas disciplinares y entre las geolocalizaciones de las agendas de debate establecen la dinámica fluida de construcción de saberes en la región. Y en este sentido, también ponen de relieve las condiciones específicas actuales en las que se lleva adelante la praxis crítica del Latinoamericanismo, dentro de las que es dable observar el decisivo peso de las universidades con sus propias políticas de investigación como espacio formador de especialistas en el área y así, impulsor clave en la transmisión del Latinoamericanismo en tanto legado de pensamiento, un rol que hasta hace unas décadas estaba ocupado especialmente por las revistas. Una universidad que se halla atravesada por los activismos de base; los feminismos, los negrismos, las indigenidades contemporáneas, el movimiento chicano, los anticolonialismos, derechos humanos, entre otros, y que interpelan así la producción de saber en el área, dinamizando los constructos conceptuales que la literatura y cultura de América Latina se da a sí misma para pensarse.

La “Introducción” al *Diccionario*, a cargo de Beatriz Colombi, establece valiosas coordenadas generales de lectura. En primer lugar se deja establecido que los términos críticos incorporados son de procedencia múltiple, excediendo el repertorio específico de temas y problemáticas fijado medianamente por las agendas de mayor peso en el Latinoamericanismo, como la de los Estudios Culturales o el Poscolonialismo. Lo que se busca mapear son las sinuosidades del Latinoamericanismo crítico *a través* y más allá de los sucesivos recambios de agenda y, como señala Colombi, en el “deslizamiento de las fronteras disciplinarias” (p. 11).

Por otro lado, Colombi propone también algunas posibles interconexiones entre los conceptos, cada una de ellas fundamentadas en hipótesis críticas de peso, y que funcionan como microcircuitos de lectura al interior del *Diccionario*. El entramado que se señala entre *colonialidad*, *sujeto colonial*, *semiosis colonial*, *crónica mestiza*, *visión de los vencidos*, *ojos imperiales*, *la invención de América*, pone en evidencia el punto de partida crítico para la conformación del volumen, este es que la condición colonial de América Latina se vuelve “una trama central y de insoslayable consideración” (p. 18). La necesaria puesta en juego de la persistencia de la condición colonial en las consideraciones actuales de la cultura y la literatura de la región constituye un planteo que viene a romper con ciertas tendencias de repliegue y separación en el área a partir del formato curricular académico en una Literatura Latinoamericana I y otra Literatura Latinoamericana II, muy asiduo en nuestras universidades argentinas, donde una se enfoca en el recorrido por el período colonial y sus problemáticas, llegando al modernismo, y la otra, en los fenómenos culturales del siglo XX y XXI, algo que culmina por dificultar las conexiones profundas entre sendos espacios de pensamiento e



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

investigación. Otro microcircuito conceptual lo constituyen los términos *antropofagia*, *contrapunteo*, *transculturación*, *heterogeneidad*, *culturas híbridas*, entre otros, que Colombi señala obedecen a la pregunta por los instrumentos de análisis necesarios para las producciones culturales latinoamericanas regidas por la heterogeneidad. Los términos de *entre-lugar*, *dialéctica del malandraje*, *barroco de indias*, *neobarroco*, *los raros*, *expresión americana*, *ideas fuera de lugar*, entre otros, dan cuenta, propone la coordinadora, de las diversas modalidades de respuesta cultural latinoamericana ante los modelos metropolitanos, relacionados a su vez con otro segmento de interconexiones terminológicas que ponen de manifiesto “el particular modo de situarse respecto del parteaguas de la modernidad” (p. 20), estos son: *colonialidad*, *modernidad literaria latinoamericana*, *los raros*, *cosmopolitismo*. El concepto de *archivo americano*, sostiene Colombi, pone de manifiesto la “lectura de los repertorios del pasado desde las huellas del presente... [invitando] a la ponderación de lo faltante, silenciado y marginado” (p. 18), en este sentido puede ser vinculado con los conceptos de *política de la pose* y *flexión de género*. Otro conjunto de términos reflexiona sobre una zona de la crítica latinoamericana particular, que ha problematizado los modos en que se construyeron las discursividades nacionales: *ficciones fundacionales*, *mestizaje*, *ideas fuera de lugar*, *criollo/criollismo*, *borderlands*. El Caribe como zona cultural atravesada por especificidades y por una tradición de lecturas críticas particular, es abordado en los términos *contrapunteo*, *isla que se repite*, *negritud/créolité*, *Calibán*, *expresión americana*. El ensayismo americano en tanto uno de los lenguajes más relevantes de la crítica latinoamericana, se nutre del entramado entre los conceptos de *nuestra expresión*, *la utopía de América*, *sensibilidad americana*, *contrapunteo*, *expresión americana* y *las eras imaginarias*, *tradición de la ruptura*, *culturas híbridas*, *neobarroco*, entre otros. La reflexión crítica sostenida acerca de la conformación de los letrados coloniales es abordado a través del diálogo entre los conceptos de *ciudad letrada*, *letrado americano*, *religación*, *máscaras democráticas del modernismo*, *política de la pose*, *modernidad literaria latinoamericana*, entre otros. Por último, términos como *tretas del débil*, *borderlands*, *colonialidad*, *política de la pose*, *flexión de género* iluminan conceptualizaciones sobre el género que, proviniendo de agendas europeas o norteamericanas “tienen una elaboración diferenciada y desplazada en los estudios latinoamericanos” (p. 20).

Destaco para finalizar una operación metacrítica sumamente interesante y productiva, que tiene que ver con la formalización conceptual de términos que en principio no fueron gestados con dicho propósito o que durante bastante tiempo circularon por la crítica y las investigaciones sin ese carácter. Es el caso de, por ejemplo, *los raros*, devenido del libro homónimo de Rubén Darío, o de *políticas de pose*, término que fuera acuñado por Silvia Molloy en sus estudios llevados a cabo entre la década del '80 y los 2000, o *las tretas del débil*, título de un ensayo de Josefina Ludmer de 1982 —ambos convergiendo en otro término también medianamente inédito en nuestro ámbito crítico que es el de *flexión de género*—, como asimismo el de *borderlands*, término retomado por la escritora chicana Gloria Anzaldúa en su libro de 1987. Todos ellos, exceptuando *los raros*, ponen de manifiesto una producción teórico-crítica que se ubica temporalmente entre fines los años 70 y fines de los 90, pero que, hasta el momento, si bien por supuesto no eran desconocidos, no habían sido jerarquizados dentro de la praxis crítica latinoamericanista como pertenecientes a su léxico especializado. Comparten el mismo horizonte temporal con el proyecto de la modernidad crítica latinoamericana, definida



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



por los aportes decisivos de Cornejo Polar, Rama, Pizarro, Retamar, Losada, con la elaboración de categorías raigales y amplias como las de *heterogeneidad* o *ciudad letrada*, y por ello, podríamos aventurar que han quedado rezagados detrás de ellas. Por otra parte, podríamos pensar que sus contextos académicos de elaboración, como los núcleos problemáticos que abordan y los materiales teóricos con que entraron en diálogo también resultaron en cierta medida problemáticos dentro de una discursividad crítica fuertemente identificada con la elaboración de categorías “propias”. Pero su requerimiento en este *diccionario* pone de relieve el recambio de agendas que, atentas a las demandas de las luchas feministas o de lxs chicanxs, entre otras, conminan a revisar hacia el seno mismo de la crítica sus propias políticas del archivo.

El *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* constituye un trabajo colectivo de extraordinario valor, abordando con rigurosidad y profundidad los términos clave del Latinoamericanismo, actualizando su bibliografía, y dando una visión amplia de este a través de sus debates troncales.

---

<sup>1</sup> Disponible en

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20211115020734/Diccionario-terminos-criticos.pdf>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## **Críticas y ficciones latinoamericanas: nuevas reflexiones sobre la experiencia territorial**

Calomarde, N. (2021). *Territorialidades latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura*. (304 pp.). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).



**Melisa Belén Avaca**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[melisaavaca@gmail.com](mailto:melisaavaca@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7521-8229>

Recibido 15/02/2022 Aceptado 13/03/2022

Los últimos dos años han estado atravesados mundialmente por un hecho que resultó crucial en la vida de todos los habitantes de planeta: la llegada de la covid-19. Este se ha presentado al mundo no solo como una amenaza biológica para la especie, sino que también su papel ha sido significativo de manera positiva en el campo de las discusiones intelectuales. Las disciplinas emparentadas con las humanidades han entablado nuevos diálogos que han hecho foco en la relectura de las posibilidades de existencia mismas. Es dentro de este



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contexto de renovación y de apertura que aparece el libro *Territorialidades latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura* como un aporte a estas problemáticas que la crítica ha suscitado. En sus páginas, se puede acceder a conocer una constelación de artículos individualizados que debaten en torno a diferentes categorías predeterminadas, pero abriéndose a presentar en dichas investigaciones nuevos modos de cartografiar los caminos explorados. Considerando estas perspectivas de análisis los estudios dentro del libro se reúnen bajo la siguiente premisa: “¿En qué consiste la práctica de territorializar nuestros corpus/cuerpos?” (p. 20).

Este libro es fruto de años de investigación y trabajo que de manera conjunta han realizado sus autores formando parte del equipo de investigación coordinado por Nancy Calomarde en la Universidad Nacional de Córdoba. Llevan adelante su labor como un “laboratorio de ficciones críticas” (p. 19), ya que permean las fronteras impuestas entre la crítica y la ficción abriendo los horizontes a nuevos modos de pensar y reflexionar sobre las territorialidades latinoamericanas. Por lo tanto, el hecho de eludir categorías que son comunes dentro de los estudios críticos o pensadas desde una rigurosidad científica determinada, no significa que las investigaciones allí presentes carezcan de interés o sean desestimadas, todo lo contrario. Ello implica un importante aporte a la constitución de enfoques novedosos para realizar las exploraciones críticas desde nuevas perspectivas.

Dicha compilación comienza con un prólogo de Nancy Calomarde titulado “Hacia la construcción de un dispositivo “trans” para leer territorialidades latinoamericanas” en el cual la autora insiste sobre la necesidad de estudiar nuevos corpus transdisciplinarios frente a la coyuntura social actual que ha permitido abrir los campos de investigación a discusiones que se consideraban estancadas “en torno a lo viviente y lo no-viviente, lo humano y lo inhumano, la vitalidad y la materialidad” (p. 18). Por lo tanto, se parte de la construcción de nuevos vínculos de estudios ya existentes sobre feminismos, pensamientos poscolonialistas y posestructuralismos que permiten cuestionar el mundo en el que vivimos y las implicancias de un posible fin del mundo. No solo destaca la importancia del ensamble disciplinar, sino también del trabajo de subjetividades en conjunto, ya que, retomando a Deleuze y Guattari (2004), para pensar en los procesos desterritorializadores es necesario considerarlos como procesos heterogéneos que se producen aparecen a partir de las multiplicidades.

Una vez realizado este aporte con respecto al entrecruzamiento transdisciplinar el libro se divide en dos partes. La primera de ellas se denomina “Materialidades (archivos, cuerpos, imágenes, fronteras, ciudades, fugas)” y el primer artículo también corresponde a Calomarde. En esta investigación denominada “Gris de archivo. Reterritorialización y modernidad en los álbumes de Gertrudis Gómez de Avellaneda” se rescata el proceso de revisión y archivo que Gómez de Avellaneda realizó con la correspondencia que ella mantenía con diferentes personalidades de la época y una de las novelas por ella escrita *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio* (1870). Puntualmente, se detiene a analizar la constelación de escrituras del retorno a partir de la experiencia de Gertrudis de estar entre mundos, ella vuelve de un mundo que comienza a experimentar lo colonial con incipientes formas de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

modernidad, y las operaciones de autoconfiguración “atravesada por paradigmas contradictorios en un arco que va de la subjetividad colonial a la moderna y de la mimesis de modelos metropolitanos al deseo de americanidad” (p. 40).

María Florencia Donadi continúa con “Territorialidades oníricas, Amazonía y miragens”. En este artículo se postula que los escritores brasileiros contemporáneos atraviesan una experiencia de territorialidad con respecto a la Amazonia: la materializan desde otros lugares o entre-lugares como una ciudad, un barco, un sueño, una alucinación. Puntualmente se centra en el análisis del cuento-crónica de Milton Hatoum “Una carta de Bancroft”. Se destaca fundamentalmente el uso de la metáfora del *miragem* aludiendo al desorden interno que no solo expresa el lenguaje, sino también las imágenes. La Amazonía, según Donadi, es ese territorio de ensueños, sueños, imágenes que conectan con tiempos y situaciones que repiten los destinos trágicos de la humanidad: “de las migraciones forzadas, de los exilios, los abandonos” (p. 84).

El tercer artículo de dicho apartado se titula “La Habana como *entre-lugar*: Dazra Novak en la ciudad”. Allí Katia Viera se pregunta cómo los escritores cubanos de la llamada Generación Año Cero configuran a la ciudad de La Habana como una multiplicidad, y a su vez cómo se articulan y segmentan recorridos posibles dentro de las narrativas recientes. Retoma en este análisis la obra de Dazra Novak y realiza una lectura interesante con respecto a la noción de *entre-lugar* propuesta por Homi Bhabha que le permite leer el modo en que los espacios intermedios presentes en las narrativas analizadas comprenden modos nuevos de crear y definir la identidad y la sociedad misma.

Continúa Marcelo Silva Cantoni con su texto “Estrategias discursivas y territorios fronterizos: los ensayos de Guillermo Gómez Peña y La Pocha Nostra” en donde realiza un minucioso trabajo de indagación sobre los ensayos y manifiestos producidos por Gómez Peña y el colectivo de artistas La Pocha Nostra. Puntualmente realiza un recorrido de lectura sobre “Wacha esa border, son”, *Fracturas de la memoria*, *La línea quebrada* (1987) y “El paradigma multicultural” y a partir de ellos, Silva Cantoni aborda las dinámicas que intervienen en la construcción en dichas publicaciones sobre un territorio fronterizo que permite interrumpir los ordenamientos de imaginarios dominantes que responden a regímenes (pos) coloniales.

El último artículo de esta primera parte es “Cuerpos en fuga: *improductividad y erotismo en la corporalidad indígena*” de María Fernanda Libro. Allí la autora realiza un análisis de algunos poemas de *Mapurbe, venganza a raíz* (2009) y *Guilitranalwe* (2014) de David Aniñir y del poemario *Shumpall* (2011) de Roxana Miranda Rupailaf. A partir de las nociones de *arreo* y *reducción* que se encuentran ligadas al pueblo mapuche y su relación con los estados nacionales, Libro lee en los poemas seleccionados la relación cuerpo-territorio a partir de los modos en que los cuerpos de los indígenas se alejan de los mandatos propios de los sistemas de dominio. La corporalidad de estos sujetos busca una línea de fuga y, al mismo tiempo, se configura como un territorio de disputa.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En un segundo momento, el libro contiene a otra serie de artículos bajo el título “Vitalidades (cuerpos, ontologías, tránsitos)”, el cual comienza con el texto de María Elena Legaz llamado “El último regreso a la zona saeriana”. Allí se analiza la última novela escrita por Juan José Saer denominada *La Grande* (2005) que queda inconclusa debido a la muerte del escritor. Legaz realiza un recorrido por la obra completa del autor para poder dar cuenta del proceso de escritura que él llevaba a cabo y sostener que ese final abrupto de la novela resonaría a una estrategia de escritura saeriana, ya que su incompletud puede leerse como parte de su propio proyecto de escritura. Tanto el protagonista como el mismo autor son viajeros en un bucle que elude un cierre para continuar narrando eternamente.

Continúa Gabriela Cornet con su artículo “Poder decir, poder vivir. *Tramas de insurgencia contemporáneas*”. Allí la autora trabaja con el montaje audiovisual *O levante* (2012-2014) de Jonathas de Andrade, el documental *Bixa travesty* (2019) dirigido por Claudia Priscilla y Kiko Goifman y la novela *Desesterro* (2015) de Sheyla Smanioto. A partir de este corpus heterogéneo realiza un abordaje sobre los modos en que dichas prácticas literarias y estéticas plantean discusiones en torno a los modos de habitar el mundo, ya que se realiza una indagación sobre nuevos ordenamientos de lógicas estables que permiten cuestionar los reclamos sobre el “poder-decir” y el “poder-vivir”.

En “Cuerpos y territorios en trance: *notas sobre la literatura latinoamericana contemporánea*” Cristian Cardozo reflexiona sobre las concepciones del cuerpo desde la espacialidad de lo indiscernible entre lo humano y lo no humano, considerando no solo la relación cuerpo/territorio, sino también la dimensión patémica por la que atraviesan. Destaca la importancia de las relaciones de poder y dominación que se manifiestan en las corporalidades y cómo ellas devienen, a través de diferentes procesos, en “cosas” situadas en el limbo entre lo humano y lo animal. Hablará aquí sobre un corpus de cuentos de los siguientes escritores: Virgilio Piñera, Néstor Perlongher, Mariana Enríquez, Oscar Fariña y Washington Cucurto.

En el artículo siguiente, “Itinerario dilemático en Abelardo Castillo: *un estudio hermenéutico*”, Nicolás Jozami también realiza un abordaje sobre un corpus conformado por cuentos, pero en este caso corresponden al autor Abelardo Castillo. En esta oportunidad Jozami considera que en las ficciones del escritor nombrado existe una “elusión de la plenitud” (p. 256), es decir, la pretensión de poder abrazar aquello que no ha podido ser, pero que se ofrece como posibilidad. En este caso, se utiliza el recurso de la figura de los tres círculos que permite comprender la relación entre las nociones de territorialidad, mal, amalgama acontecimental y canal presentido para abordar la serie de cuentos de Castillo.

Finalmente, Julieta Kabalin Campos escribe “Disputando la nación: *Cuti y su literatura negro-brasilera*” realizando allí un abordaje sobre la trayectoria artística e intelectual del escritor Cuti, los modos de abordar la literatura negro-brasilera y el análisis de algunos de sus cuentos correspondientes al libro *Contos Crespos* (2008). Se presenta un acercamiento teórico desde diferentes enfoques que permiten comprender las lógicas raciales en las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



configuraciones del presente y el pasado reciente, no solo en la vida de Cuti, sino también en el contexto brasileiro.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658 Melisa Belén Avaca, Críticas y ficciones latinoamericanas: nuevas reflexiones sobre la experiencia territorial X. pp. 301-305.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37787>

## **Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte**

Giuffré, M. (2020). *Las voces del olvido: relatos testimoniales concentracionarios del exilio republicano español en África del Norte (1939 – 1945)* (206 pp). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diez Aguas Editores.

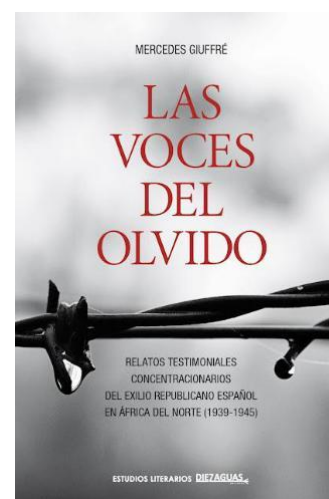
**Ayleen Julio Díaz**

Universidad de Cartagena, Colombia - Universidad de Buenos Aires, Argentina.

[harkerland@gmail.com](mailto:harkerland@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-2200-3889

Recibido 18/03/2022. Aceptado 20/04/2022



En 1939, poco antes del final de la guerra civil española, miles de civiles, militares e intelectuales que lucharon y estuvieron a favor de la causa republicana se vieron obligados a emigrar al norte de África para huir de las represalias de los vencedores. Impulsados por el temor y la prisa, viajaron en lo primero que pudieron abordar: balsas improvisadas, barcos de carga y, en el mejor de los casos, barcos de pasajeros y avionetas.

No obstante, la esperanza de encontrar un lugar en el que empezar de nuevo duró poco, pues las autoridades del gobierno colonial francés de Argelia, Túnez y Marruecos lejos de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Ayleen Julio Díaz, Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte, pp. 306-310.

ofrecer un exilio con garantías para la vida digna, confinó a la mayoría de las personas en centros de refugiados y campos de concentración cuyas condiciones no hicieron más que empeorar con el paso del tiempo. En medio de esta situación, varias de estas personas se abocaron a la escritura como un espacio desde el cual no solo registrar la experiencia del exilio y el paso por los campos de concentración, sino también como un lugar posible desde el cual sobrevivir a una cotidianidad incierta.

*Las voces del olvido* (2020) —libro que parte de una investigación de tesis de maestría— toma por objeto de estudio relatos testimoniales (diarios y memorias) producidos por los exiliados republicanos en el norte de África, especialmente aquellos que vivieron la experiencia del campo de concentración, siendo este:

El lugar de la vivencia más extrema, el núcleo simbólico de unión para la construcción identitaria de la comunidad de exiliados, y el ámbito por el que en algún momento pasaron todos, ya fueran blandos o duros, convertido luego en un lugar de evocación. (p.14).

Se abre, de este modo, un nuevo campo de estudio no solo por develar en este lado del mundo textos cuya existencia nos resultaba hasta ahora desconocida, sino también por ofrecer una reflexión sobre el valor del relato testimonial como elemento que interpela tanto a la historia oficial como a un presente que parece repetirse.

Para cumplir dicho objetivo, Mercedes Giuffré divide su investigación en cuatro capítulos que, a efectos temáticos podemos agrupar en dos partes, siendo la primera aquella dedicada a las coordenadas teóricas y la delimitación y caracterización del corpus; y la segunda, un análisis exhaustivo de los textos que lo conforman (diarios y memorias, respectivamente).

Siguiendo este orden, encontramos en el primer capítulo titulado “Campos, memoria e identidad” una puerta de entrada al análisis de los textos, en la que se nos ofrecen por lo menos dos cuestiones: la explicación de los conceptos y términos necesarios para poder aproximarnos a los relatos testimoniales, y por otro, un recorrido por las diversas investigaciones relacionadas con la suya. Se destaca la precisión con el que trata los conceptos de memoria, cuyo objetivo principal es según Giuffré, posibilitar la «intención de perpetuar la identidad colectiva en la diáspora posterior a la liberación» (p. 31). Este término se enlaza de forma directa con el de memoria colectiva propuesto por Halbwachs, que es la que nos va a permitir reconocer cómo los sujetos representan la otredad y a sí mismos, elemento que sin duda alguna funciona como un hilo conductor de los textos del *corpus*. Otros conceptos centrales son los de testimonio (que en este caso remite a la recepción de los textos como el producto de vivencias reales construidas ya sea en el momento de la vivencia o mediante un proceso de recuerdo) y el de identidad, que se ramifica a lo largo de los textos ya sea en la representación del sujeto en su contexto o en su narración. Complementa este capítulo la presentación del estado de la cuestión, donde la investigadora, si bien reconoce trabajos académicos relacionados con la literatura española y los campos de concentración franceses —entre los que sobresalen los trabajos de Bernard Sicot (2008), Paula Simón (2011) Francie Catie-Arries (2012) y Manuel Sánchez Zapatero (2014)—, aclara que hasta el momento de corrección final de su tesis, los textos testimoniales y concentracionarios del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Ayleen Julio Díaz, Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte, pp. 306-310.

exilio español en el norte de África no han recibido una debida atención de la crítica académica, a excepción de la producción de Max Aub, también parte del corpus.

El segundo capítulo del libro, por su parte, está dedicado a la caracterización del corpus. Aquí, la autora se fija en varios elementos que sirven para organizar el conjunto de las obras con las que trabaja: el contexto de producción —obras escritas en la inmediatez o posteriores a la experiencia concentracionaria—, los posibles motivos para la escritura de estos relatos y sobre todo, las representaciones presentes en el corpus, de los que rescatamos de forma muy puntual la insistente autorrepresentación de los autores como resistentes de un régimen opresivo que a pesar de su inhumanidad, los insufla de fuerzas para continuar y transformar en lo posible su realidad inmediata.

Asimismo, encontramos aquí los tópicos recurrentes en estas producciones: la fuga de los campos de concentración, la subsistencia diaria y la formulación de una identidad colectiva manifiesta tanto en los desplazamientos de las voces narrativas que pasan de la primera persona del singular al plural desde el punto de vista formal; como la vivencia del hambre, que se establece como un factor común y, en muchos casos, la creación de códigos lingüísticos compartidos por los exiliados para poder expresar su experiencia o poder nombrar lo indecible.

Tras ofrecernos un ambiente propicio para conocer el corpus, llegamos al corazón de la investigación en los capítulos 3 y 4, en los que Mercedes Giuffré nos presenta en detalle el corpus, al que clasifica teniendo en cuenta

dos instancias o momentos de escritura: los textos compuestos en la inmediatez de la experiencia (los diarios y las notas) y los escritos *a posteriori* de la misma, mediados por el tiempo, a veces con varias décadas de distancia (las memorias). (p. 60).

Con esta propuesta, en el capítulo tercero, escoge tres diarios. *El diario de Gaskin*, de Antonio Gassó, cuya particularidad es la de no tener ninguna corrección por parte del autor, lo que nos presenta la experiencia concentracionaria de una forma inmediata, no mediada por la memoria. Asimismo, cabe resaltar que en este diario ya empieza a esbozarse el forjamiento de una identidad colectiva, cuyas representaciones de la otredad va a reiterarse a lo largo de otros textos del corpus. Por su parte, *Horas de angustia y esperanza* de Antonio Ros nos muestra la experiencia individual de su autor que, a diferencia del de Gassó, lleva el relato de su exilio de un modo frívolo, lo que causó el rechazo de muchos compatriotas —incluido el del mismo Max Aub— debido a que lejos de narrar la violencia padecida por la comunidad exiliada, se detiene en describir de forma exhaustiva «la opulencia de cafés, casas, hoteles y hasta la propiedad de un rico árabe nacionalista» (p. 114). Pero acaso, ¿no podemos creer, en consonancia con Giuffré que esta narración frívola y enfocada en lo social, no puede ser acaso un mecanismo para sobrevivir al aislamiento?

Por último en este capítulo, tenemos el *Diario de Djelfa* de Max Aub, escrito en verso y cuyo valor, según el autor es el de narrar

La epopeya del ejército español destrozado en los campos de concentración franceses y el hecho singular de sobrevivir en éstos la única esperanza de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Ayleen Julio Díaz, Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte, pp. 306-310.

victoria que nuestros cómitres, con los medios que nos negaron, no supieron lograr. (p. 120).

En este diario confluyen además, los tópicos propios de dicha experiencia, como lo son el hambre, la muerte de los compañeros, la violencia padecida y una reflexión sobre la injusticia que el autor realiza continuamente mediante el uso de la ironía.

El cuarto capítulo se detiene en las memorias, escritas por sus autores muchos años después de haber vivido el flagelo de la violencia en los campos de concentración y la inhospitalidad propia de vivir bajo el dominio francés. Como sucede con los diarios, en todos se evidencia la formulación de una identidad colectiva, manifiesta en el uso de la primera persona del plural a la hora de representarse a sí mismos como resistentes y sujetos que a pesar del hambre, la soledad y la persecución política están dispuestos a seguir adelante; del mismo modo que tienen como objetivo común el ser un objeto de denuncia social para con quienes ejercieron la violencia. Encontramos aquí entonces *El nombre de la libertad, páginas de mi diario de guerra y exilio (1936 -1945)*, de Victoriano Barroso; *Guerra, exilio y cárcel de un anarcosindicalista*, de Cipriano Mera, cuya motivación principal es la de retratarse para la posteridad sin perder de vista lo colectivo; *Internamiento y resistencia de los españoles en África del Norte*, de Lucio Santiago, Gerónimo Lloris y Rafael Barrera, una suerte de compendio que le da voz a otros españoles republicanos en el exilio; *Yo estuve en Kenadza*, de Deseado Mercadal Bagur, en el que la identidad de la comunidad exiliada se desgaja en diversos grupos de pertenencia; *Por tierras de Moros*, de José Muñoz Congost, cuyo volumen recupera notas y testimonios de sus compañeros y *Stanbrook. Vivencias de un exilio*, de Isabel Beltrán, una narración que detalla las penurias también padecidas fuera de los campos de concentración con un tono optimista y esperanzador.

Cierran este capítulo *Guerra, revolución y exilio de un anarcosindicalista*, de Antonio Vargas Rivas, del que se toma la segunda sección, donde el autor cuenta todos los hechos vividos durante su exilio, que incluyen su paso por los campos de concentración, su fuga y la vida en la clandestinidad en Oran; *Memorias de un refugiado español en África del Norte*, de Carlos Jiménez Margalejo, que sobresale por la exhaustividad de sus descripciones de la travesía que inicia con el viaje en el Stanbrook, el viaje en tren y la vida en el desierto; y por último, *La odisea del Stanbrook*, de Antonio Marco Botella, cuyas primeras noventa páginas resultan de gran interés para conocer la vida del autor durante su viaje en el mítico barco, los años transcurridos en Argelia y los campos de concentración.

Algo que vale la pena no dejar olvidado de este libro es la inclusión de un anexo fotográfico que, amén de dar un mayor peso a los relatos testimoniales, nos permiten abordar de otro modo la experiencia de los sujetos y lugares que se materializan a través de la imagen de sí mismos, documentos, dibujos y planos.

Amén de presentar una investigación que se distingue por su precisión teórica y una prosa ágil que sabe llevar el hilo del objetivo que se propone en cada capítulo, la lectura de *Las voces del olvido*, trae consigo no solo una aproximación de textos que hasta este momento, eran desconocidos para gran parte de la academia argentina, sino también –como ya hemos señalado anteriormente– abre un nuevo campo de investigación cuyos frutos habrán de traducirse en nuevas investigaciones, la ampliación del corpus de relatos testimoniales del exilio republicano español, trabajos interdisciplinarios que aborden las diversas relaciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Ayleen Julio Díaz, Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte, pp. 306-310.



entre texto y archivo, texto e imagen y las diversas formas que puede tomar el testimonio; e inclusive, en creaciones literarias cuyo trasfondo, tema o personajes se relacionen con este momento histórico.

Asimismo, su lectura abre el campo a una reflexión más profunda sobre otros modos de pensar la literatura testimonial; o yendo más allá, propone otra forma de organizar el corpus de la literatura del exilio español, espacio del que estos textos han quedado al margen.

Por último, pero no menos importante, *Las voces del olvido* es un libro que busca a través de la lectura de los diarios y testimonios, ponernos a pensar cómo el pasado, lejos de ser algo para archivar y dejar en el olvido, es un elemento que siempre vuelve para interpelarnos sobre lo que ocurre en nuestra actualidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Ayleen Julio Díaz, Una resistencia que no cesa: relatos testimoniales del exilio republicano español en África del Norte, pp. 306-310.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37805>

### **El fin de la insumisión de las cosas: del orden terreno al orden digital**

Han, B. C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy* (144 pp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus.

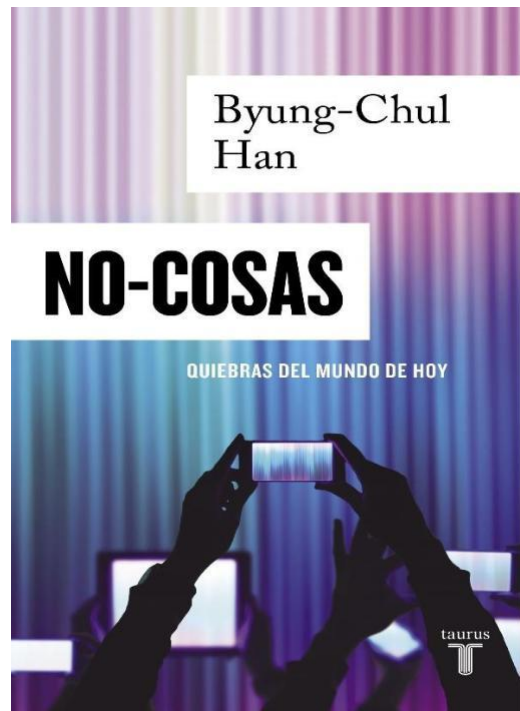
**Anaclara Pugliese**

Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina.

[anaclarapugliese@gmail.com](mailto:anaclarapugliese@gmail.com).

ORCID: 0000-0001-8327-9446.

Recibido 22/03/2022 Aceptado 12/04/2022



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Anaclara Pugliese, El fin de la insumisión de las cosas: del orden terreno al orden digital, pp. 311-314.

Byung-Chul Han, el filósofo y ensayista surcoreano especializado en estudios culturales, publica *No-cosas* en el mismo año en que Mark Zuckerberg anuncia su proyecto de “metaverso”, es decir, su propósito de crear una red, un universo paralelo totalmente virtual, en el que los usuarios puedan interactuar entre sí y con objetos digitales a partir de avatares de sí mismos, en un contexto de digitalización acelerada del mundo, intensificado por la pandemia de COVID-19.

Han parte de una pregunta por el orden terrenal, por el orden de las cosas, para analizar la actual desmaterialización y descorporización de un mundo informatizado, esto es, estudia el pasaje del mundo de las posesiones al mundo de las experiencias, del mundo de los recuerdos al de los datos siempre proliferantes.

¿Qué es una no-cosa? Según Han, es información que “se coloca delante de las cosas y las hace palidecer” (Han, 2021, p. 10). Así, en el primer capítulo, “De la cosa a la no-cosa”, analiza el pasaje de lo que sería el orden terreno o de la tierra –compuesto por cosas que alcanzan una duración y, de ese modo, constituyen un ambiente sólido, constante, donde vivir– al orden digital, que “*desnaturaliza las cosas del mundo informatizándolas*” (Han, 2021, p. 13), lo que definiría a nuestra época como la de la transformación de la era de las cosas en la era de las no-cosas. Si la Revolución Industrial fortificó y propagó el mundo de los objetos, alejándonos de la naturaleza y de las artesanías, la digitalización ultima con la era de las cosas. “Ya no habitamos la tierra y el cielo, sino Google Earth y la nube. El mundo se torna cada vez más intangible, nublado y espectral. Nada *es sólido y tangible*” (Han, 2021, p. 13). El problema es que, si las cosas otorgan reposo y un ambiente estable a la vida, la información, con su fugacidad, la desestabiliza.

Alejarse del mundo de las cosas, a su vez, convertiría al humano en un *Phono sapiens*, que ya no quiere actuar en el orden terrenal. Pero ¿qué es actuar para Han? Fisurar lo que existe y colocar en el mundo algo inexistente, distinto. El *Phono sapiens* elige entre caminos preestablecidos, es decir, juega. Así, el humano jugador no actúa, y en ese sentido representaría para Han el final de la historia.

La vida de este jugador ya no tiene como fin poseer, sino experimentar o, en otras palabras, consumir información. Precisamente, en el capítulo segundo, “De la posesión a las experiencias”, realiza una relectura de *¿Tener o ser?*, de Erich Fromm. Han propone que la crítica de Fromm a la sociedad moderna no es hoy pertinente. Si para Fromm la sociedad moderna estaba más orientada a *tener* que a *ser*, hoy preferimos la experiencia y la comunicación, esto es, el ser al tener. “La antigua máxima del ‘Yo soy tanto más cuanto más tengo’ ya no tiene aplicación. La nueva máxima del experimentar es: ‘Yo soy tanto más cuanto más *experimento*’” (Han, 2021, p. 25). En este paradigma en el que ser es experimentar, las cosas y las personas se tornan limitantes, inoportunas, por restar posibilidades a las nuevas experiencias, en una nueva percepción de la libertad ligada al consumo de vivencias.

Ahora bien, ¿qué nos dice de nuestra percepción de las cosas el smartphone en tanto objeto? En el capítulo tercero, titulado “Smartphone”, Han afirma que este, al reducir las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cosas a mera información, las hurta del mundo. Incluso hasta lo cósmico del propio teléfono “se retira a un segundo plano en favor de la información. No lo percibimos en lo que específicamente es. En su apariencia, los smartphones apenas se diferencian unos de otros” (Han, 2021, p. 37). Así, si un reloj analógico era casi un adorno para el cuerpo, una alhaja, nuestra sociedad dominada por la información carece de adornos: los aparatos actuales están desnudos, son llanos, de líneas rectas, suaves, uniformes. En una sociedad dominada por la información, los aparatos carecen de la decoración, de la ornamentación que es característica típica del mundo de las cosas. ¿Y qué pasa con las selfis? Si las fotos analógicas eran cosas, las selfis son información, es decir, no-cosas. En el mundo de la fotografía también las cosas son reemplazadas por no-cosas, desapareciendo asimismo todo lo que las fotos analógicas tenían de recuerdo y de historia. De este modo, en el cuarto capítulo, “Selfis”, Han lee las fotografías de la madre de Barthes en *La cámara lúcida* como cosas, como cosas queridas que materializan la presencia de una madre.

Ella *es* la madre. En ella, la madre está presente en una *cosa*. Ella *materializa* su presencia. Como cosa querida, se sustrae totalmente a la comunicación. La exhibición la destruiría. Precisamente por eso, Barthes no la reproduce en su libro, aunque hable de ella incesantemente. El *secreto* es su esencia (...). Su dueño la guarda solo *para él*. Este *para sí* es esencialmente ajeno a las selfis y a las fotos digitales. Estas son una comunicación visual, una *información*. (...) Su esencia es la *exhibición*, mientras que el *secreto* caracteriza a la Fotografía. (Han, 2021, pp. 49-50).

En el quinto capítulo, “Inteligencia artificial”, propone al pensamiento humano como un proceso analógico, en donde lo afectivo es el primer paso esencial antes de llegar al mundo de los conceptos. Así, como la inteligencia artificial no tiene una dimensión afectiva, no puede pensar porque “el *pathos* es el comienzo del pensamiento. La inteligencia artificial es *apática*, es decir, sin *pathos*, sin pasión. Solo *calcula*” (Han, 2021, p. 56), limitándose a correlaciones y hallazgos de patrones donde no hay comprensión alguna, dado que solo los conceptos forman conclusiones, totalidades capaces de incluir y comprender cada una de sus partes.

En “Vistas de las cosas” Han se pregunta si alguien, en la actualidad, se siente mirado o, incluso, interpelado por las cosas, si alguien puede ver un rostro en ellas. Si alguien, como en los primeros episodios de la serie de dibujos animados de Mickey Mouse, reconoce una amenaza, una fisonomía viva en las cosas, si, como Charlie Chaplin en sus primeras películas, alguien puede sentir la perfidia de los objetos, es decir, que las cosas sean obstinadas o se interpongan en el propio camino. Según las observaciones de Han, la perfidia de las cosas es un hecho del pasado. Las cosas ya no se nos resisten, ya no son *otras*, ya no son extrañas, no son contrarias.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Esta pérdida de la magia de las cosas lo lleva a retomar los conceptos de Barthes, *punctum* y *studium*, para proponer que la teoría fotográfica de Barthes puede aplicarse a nuestra realidad. Si el *studium* es el campo de información clara y simple que observamos cuando vemos fotografías, y el *punctum* es el elemento que irrumpe en el *studium* como una flecha que punza al observador por su intensidad y condensación, entonces

El *punctum de la realidad* penetra en el campo de la representación y deja que la *presencia* irrumpe. Produce momentos epifánicos. La digitalización totaliza el *studium* al reducir la realidad a información. Nada sale disparado de la pantalla digital como una flecha que ponce al espectador. (Han, 2021, p. 79).

Incluso, para Han, el problema actual del arte es que transmite información, comunica opiniones, esto es, que “El *olvido de las cosas* se apodera del arte. Este se deja llevar por la comunicación. Se carga de *información y discurso*. Quiere *instruir* en vez de *seducir*” (Han, 2021, p. 84).

Si una atención, una apertura a las cosas nos haría olvidar del ego, de nosotros mismos, a la vez que nos dejaría en un aura de silencio, hoy el imperativo de las redes es producirnos a nosotros mismos, es decir, opinar, hablar, generar contenido. En su capítulo “Silencio” afirmará que si el silencio está ligado a lo sagrado, el nuestro es un tiempo donde no hay consagración, puesto que al capitalismo no le gusta el silencio por ser improductivo, y en cambio, nos obliga a comunicarnos, a llenar todos los espacios con mensajes.

Así, en “Una digresión sobre la gramola”, es su gramola la que habla más allá de la música que produce, la que se hace presente ante el silencio de su dueño, la que produce ruido mientras trabaja queriendo comunicar su coseidad, la que provoca la sensación de que el tiempo es tangible, en contraposición a los modernos aparatos de reproducción de música digitales, completamente silenciosos ante su realidad material.

Podríamos preguntarnos qué hacer ante este diagnóstico apocalíptico donde todas las opciones posibles parecen estar ya prefiguradas por una *matrix* que nos convierte en jugadores pasivos haciéndonos creer que estamos eligiendo. Han, en sus libros rodeados de un aura siempre algo nostálgica, no propone salidas, no logra ver más allá de la jaula de un mundo digital del que ya no parece ser posible escapar.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional