

Revista de

# LITERATURAS MODERNAS

VOL. 47 · Nº 2

Instituto de  
Literaturas  
Modernas  
**ilim**

EDIFYL

FL



DOSSIER:  
LITERATURA  
Y CONFLICTO  
EN EL SIGLO XXI

ISSN 0556-6134

**Revista  
de  
Literaturas Modernas  
Vol. 47  
Nº 2**

**Literatura y conflicto en el siglo XXI**

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas  
Mendoza, República Argentina  
Julio-Diciembre  
2017

Datos de la Revista - Journal's information  
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 47, Nº2, 2017, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



© 2017 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas  
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras  
Domicilio y correspondencia postal  
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina  
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212  
e-mail: [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)

Suscripciones y canje  
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.  
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina  
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256  
e-mail: [editorial@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:editorial@ffyl.uncu.edu.ar)  
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz  
Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad Nacional de Cuyo. Impreso en Argentina – Printed in Argentina  
Mendoza, 2017

QUEDA HECHO EL DEPÓSITO QUE PREVIENE LA LEY 11723

Revista  
Revista de Literaturas Modernas / Instituto de  
Lenguas y Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) -  
Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de  
Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de  
Literaturas Modernas.  
Vol. 47, Nº 2 (2017). 21 cm.  
145 pp.

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)). Está indizada en el Catálogo de Latindex.

*Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)). Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

## **Comité editorial de la Revista de Literaturas Modernas**

*Directora:* Susana Tarantuviez

### **Comité de redacción**

Claudio Maiz (UNCuyo)

Elena Calderón (UNCuyo)

Marta Castellino (UNCuyo)

### **Consejo asesor**

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)

Alfredo Luzi (U. di Macerata)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

Jorge Dubatti (UBA – Lomas de Zamora)

Edson Faundez (U. Concepción)

Beatriz Trastoy (UBA)

Gustavo Zonana (UNCuyo)

### **Comité académico-científico (referato)**

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)

Raquel Macciucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U.)

Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)

Claudia Bertona (UNCuyo)

Fabiana Varela (UNCuyo)

Marcela Raggio (UNCuyo)

### **Comité de redacción**

Luis Emilio Abraham

María Eugenia Avena

Marta Marín

Lorena Gauna

Luz Gómez

Pablo Colombi

Juan Barocchi

# Índice

ARTÍCULOS	9
MÁS ALLÁ DEL OBJETIVISMO: RELECTURAS DE LA HISTORIZACIÓN DE LA POESÍA DE LOS '90. <i>Beyond Objectivism: re-reading of the historization of 90's Poetry</i> . Fernando Emmanuel BOGADO	11
CIENCIA, TRANSMEDIA Y (POST)POESÍA: INTERACCIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA POÉTICA DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO. <i>Science, transmedia and (post)poetry: interactions in the construction of Agustín Fernández Mallo's poetic theory</i> . Maximiliano BRINA	27
MANADAS SOBREVIVENTES: EL RUIDO DE LA POESÍA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA FRENTE AL SILENCIO DE LA MEMORIA. <i>Surviving herds: the noise of contemporary colombian poetry in front of the silence of memory</i> . Angélica HOYOS GUZMÁN	41
IMPORTANT ARTIFACTS, DE LEANNE SHAPTON: CUANDO EL CATÁLOGO SE VUELVE NOVELA. <i>Leanne Shapton's Important Artifacts: When the Catalog Becomes a Novel</i> . Mariana MUSSETTA	65
NOVELAS ANTICIPATORIAS DEL SIGLO XXI: UNA APROXIMACIÓN A UN GÉNERO QUE CRECE EN LA ARGENTINA EN CRISIS. <i>Anticipatory novels in the 21<sup>st</sup> century: An approach to a genre that grows in Argentina in crisis</i> . María Laura PÉREZ GRAS	87
LA IDENTIDAD DEL SUJETO EMIGRANTE EN LA NOVELÍSTICA ECUATORIANA. <i>Identity of subject emigrante in the ecuadorian novel</i> . Yovany SALAZAR ESTRADA	109
TUS EXCESOS Y MI CORAZÓN ATRAPADO EN LA NOCHE: INTERTEXTUALIDAD, POLÍTICA Y TRAGEDIA. <i>Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche: Intertextuality, politics and tragedy</i> . Marina SARALE	131
RESEÑA. Agustina GARAY	153



## Nota editorial

Este nuevo número de la *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* recoge los artículos recibidos (y aceptados para su publicación) como respuesta a nuestra convocatoria "*Poéticas del siglo XXI: literatura y conflicto*", lanzada para el segundo semestre de 2017.

La convocatoria surgió a partir del interés por las nuevas poéticas del siglo XXI, relacionadas con contextos socio-políticos de producción complejos, con fenómenos como la expansión de la información digital, la masificación de Internet y de las redes sociales, la intensificación de la globalización, el activismo contra el cambio climático y otras problemáticas medioambientales, la guerra contra el terrorismo a partir del ataque del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, la crisis financiera comenzada en 2008, el horror de los refugiados provenientes de África en el Mediterráneo, la "globalización" de la trata de mujeres (si bien el cuerpo de las mujeres ha sido un bien de consumo, de uso y de abuso, mucho antes del siglo XXI, la difusión a nivel global del sexo y el cuerpo de las personas como mercadería es más reciente), las nuevas formas de violencia que se perciben a través de abusos y asesinatos transmitidos en línea en el momento de cometerlos, entre otros fenómenos mundiales por todos conocidos, pero de difícil comprensión.

Este número de nuestra *Revista* nos invita, con la lectura de sus siete artículos, a comenzar a explorar nuevas textualidades. Específicamente, a indagar de qué modo los escritores y las escritoras cuyos textos comienzan a circular en estas últimas décadas dialogan con su contexto de producción, al dar cuenta de los fenómenos arriba mencionados, al cuestionarlos o intentar explicarlos, y qué modos de ficcionalización determinan novedades en el plano de las elecciones estilísticas de las nuevas narrativas, líricas y dramaturgias, así como de otros géneros literarios menos ortodoxos (como la literatura de blog, el microrrelato actual, las textualidades híbridas, etc.).

NOTA EDITORIAL

Con este número se pretende también comenzar a obtener un panorama universal de la literatura de los autores y autoras de las nuevas generaciones con el fin de comprender de qué manera la Literatura contribuye a conocer nuestro mundo actual.

***Prof. Dra. Susana Tarantuviez***

Directora

# ARTÍCULOS



## MÁS ALLÁ DEL OBJETIVISMO: RELECTURAS DE LA HISTORIZACIÓN DE LA POESÍA DE LOS '90

*Beyond Objectivism:  
re-reading of the historization of 90's Poetry*

**Fernando Emmanuel BOGADO**

U. de Buenos Aires – Conicet  
fernandobogado@outlook.com

### **Resumen**

El presente trabajo se propone revisar los modos de periodización de la producción poética Argentina de la década del '90 en función del antagonismo neo-barrocos/objetivistas. Sostendremos que esa periodización se encuentra sujeta a revisión por parte de Martín Prieto en artículos como "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", así como también lo están ciertos presupuestos de lectura de la tradición de los '90 en la poesía contemporánea y en los modos en que la crítica la toma como objeto. Para esto último, analizaremos en detalle el reciente artículo de Matías Moscardi, "El ojo parpadeante del poema", y la publicación de Alelí Jait, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*. Finalmente, frente a este horizonte de análisis e interpretación, presentaremos como posible reformulación y reubicación de la dicotomía interpretativa e historicista neo-barrocos/objetivistas la actual recuperación crítica de la producción de colectivos artísticos como el de "Los verbonautas", poetas y músicos aparecidos en la segunda mitad de la década en

cuestión cuyas obras conforman una posible vía de escape frente a la imagen estática de los artículos y libros mencionados.

**Palabras claves:** Poesía argentina de los '90, objetivismo, historia de la literatura argentina, neo-barroco

**Abstract**

This paper proposes to revise the modes of periodization of the Argentinean poetic production of the decade of 1990s depending on the Neo-Baroque/Objectivism antagonism. We will suggest that this periodization is reviewed by Martín Prieto in articles such as "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", as well as the re-consideration of certain assumptions in the reading of the tradition of that period in contemporary poetry and in the ways in which literary criticism takes it as an object. For the latter, we will discuss in detail the recent article by Matías Moscardi, "El ojo parpadeante del poema", and the publication of the book by Alelí Jait, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*. Finally, considering this horizon of analysis and interpretation, we will present as possible reformulation and relocation of the dichotomy Neo-Baroque/Objectivism the current critical recovery of the production of artistic groups such as "Los Verbonautas", poets and musicians appeared in the second half of the decade whose works form a possible way of escape of the static image of the articles and books mentioned.

**Key words:** Argentinean poetry of the 90's, objectivism, history of the argentinean literature, neo-baroque

## Introducción

Forma.  
Reforma.  
Contrarreforma.  
El cielo no es lo que parece.  
Y no es cuestión de formas.  
O vos me formas  
o yo te formo.-  
[Luy: 115]

El artículo recientemente aparecido de Matías Moscardi, “El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea”, se propone realizar una caracterización de la corriente objetivista de la poesía argentina desarrollada, estrictamente, a lo largo de la década del '90. Desde el punto de vista de Moscardi, a partir de la recuperación del imagismo de Ezra Pound, los poetas de la década del '90 reunidos bajo esta categoría proponen menos una recuperación de la percepción inmediata de un objeto antes que una obligada demora entre escritura y percepción: la entrada de la temporalidad como un tipo de “retardo” de la imagen –frente a la posibilidad de que el objeto referido puede llegar a aparecer de manera concreta, efectiva, dando la sensación de un “está ahí”- es lo que se presenta en el poema. Digamos, no tenemos en el texto el objeto, sino la presentación de un modo de la ausencia que está mediado por la temporalidad, el objeto “tarda” en aparecer en los versos.

Frente a la centralidad de la imagen para pensar la poesía de la década del '90, Moscardi construye un triple cruce (no del todo desarrollado en el artículo) entre un modo de la mirada omnipotente, otro modo tautológico y otro referido a la ceguera a partir de la recuperación del “modo de mirar” planteado en el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. De una u otra manera, lo que aparece en ese aparato crítico es la centralidad de la metafórica visual para poder hablar de la captación conceptual de un objeto presumiblemente referido o, tal como termina argumentando Moscardi, perdido en esa referencia. Salvo por la puntual mención de Santiago Perednik en relación a la diferencia entre el “*lenguaje verbal del poema*” y el

“*lenguaje visual de la fotografía*” [68], el nombre del principal impulsor de la revista de poesía experimental *Xul. Signo viejo y nuevo* casi no está presente en la medida en que se presupone la centralidad de la poesía objetivista en el período retomado, centralidad que sólo pudo ser construida críticamente y desde las disputas dadas entre diversas publicaciones a partir de la oposición entre neobarroco/neobarroso y objetivismo. Moscardi da por sentada, de esta manera, las periodizaciones realizadas por Martín Prieto en diversas intervenciones críticas que colocan al objetivismo como tendencia central del período, puesto en cruce con los así denominados “epifánicos” nucleados en torno a la revista *Hablar de poesía* (entre ellos, Osvaldo Bossi), opuesta, también, a finales de los '80, a la tradición neobarroca impulsada por figuras como Arturo Carrera y conservando como un momento de negación al más evidente sentido dialéctico (negado pero conservado) el sesenta-setentismo y su orientación “maximalista” a la referencia extra-estética, entendida como una disputa política. Moscardi y Prieto coinciden, por ejemplo, que lo interesante del objetivismo no es la recuperación de la referencia en tanto referencia, digamos, el objeto presentado en el poema, sino el límite, el borde en donde la referencia pierde impulso y se convierte en un señalamiento lateral de algo que no se puede decir. Fabián Casas, en poemas como “Sin llaves y a oscuras”, o Martín Gambarotta en algunos versos de *Seudo* proponen, así, antes que un poema, un meta-poema, una suerte de “ars poética” condensada en apenas algunas líneas. Leemos en Prieto:

Y es en *Seudo* donde Gambarotta escribe una estrofa que tiene el valor de un arte poética retroactiva, que sirve tanto para leer *Seudo* como para leer *Punctum* y, sobre todo, despejar malos entendidos en cuanto a una posible adscripción de su obra a un realismo político o a un objetivismo elementales, puramente referenciales: “*No es lo que quiero / decir es casi lo que / quiero decir es / lo que está al costado / de lo que quiero decir*” [resaltado propio] [40].

El presente trabajo tiene la intención de volver, brevemente, sobre el nudo central de esta disputa en torno a una aparente centralidad del objetivismo en la última década del siglo XX como un núcleo del cual se desprenden los movimientos de poesía desarrollados apenas

comenzado el siglo XXI. No es nuestra intención establecer un nuevo modo de periodización, porque la lectura que llevaremos adelante no proviene de la historia de la literatura, sino de la crítica en su sentido más potente, el cual es, claro está, de una abierta relación con el presente y de una puesta en suspenso (y sospecha) de todo historicismo. A partir de la recuperación de esa polémica en torno a neobarrosos y objetivistas, estableceremos un conjunto de características que pueden servir para pensar la producción poética contemporánea y religar esa escritura a los movimientos anteriores. El punto central es discutir, junto con Prieto, el problema de lo “nuevo”.

### **Neobarrocos y neobarrosos: el problema de los nombres**

El trabajo de Alelé Jait, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*, dedicado a analizar la producción poética de la revista *Xul. Signo viejo y nuevo* y del grupo poético Paralengua. La otra poesía, pone en evidencia en el capítulo 1, “En el comienzo ya estaba el nombre”, el entramado polémico del cual emerge esa organización dicotómica, sino bífida, de la poesía argentina (o, mejor, con sede en Buenos Aires) entre finales de los '80 y comienzos de los '90. El primer punto a recuperar es el artículo aparecido en el número 4 de la publicación *Diario de poesía*, con firma de Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”. Allí, a partir de una operación analítica, el autor establece las principales características de los neobarrocos locales para poder, estratégicamente, ir debatiendo con cada punto e iluminando, por contraste, la nueva estética que tomaría el nombre de “objetivismo”, y que tendría en García Helder y los escritores nucleados en *Diario de poesía* a sus infaltables mandarines. Jait retoma los puntos principales de García Helder: el neobarroco (o “*en palabras de Perlongher, neobarroso*”, leemos en las primeras líneas, evitando una distinción efectiva entre estas dos tendencias) estaría constituido por la “relación de superficie”, “la cosmética” y “el ensimismamiento como procedimiento del poema” [Jait: 45-46]. Por lo primero debemos entender una primacía del orden sintagmático por sobre el paradigmático, entendiendo al primero como causa del

segundo: la aparición de nuevos sentidos, de derivas de sentido, se dan como un segundo momento de las conexiones en el nivel horizontal de la palabra. La “cosmética” estaría referida a su gusto relativamente temático por concentrarse en figuras que evocan lo superficial, la exuberancia o el exotismo –lo cual, en tanto definición, es necesariamente relativo: ¿exuberante con respecto a qué?-. Y, finalmente, el “ensimismamiento” sería la capacidad tautológica del poema de referirse siempre a sí mismo, a la manera en que está hecho, a la falta de conexión con un posible “más allá de la letra”: parecería, como efecto de lectura, que no hay un afuera.

El polémico artículo de García Helder tiene su réplica en la revista *Xul. Signo viejo y nuevo*, en el número 11, con la respuesta de Santiago Perednik a las acusaciones de *Diario de poesía*. Ese intercambio ha sido también tema de trabajo de Jorge Panesi a la hora de hablar de la poesía de Néstor Perlongher y su impacto evidente en la crítica literaria argentina (“Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”); y en varios artículos de Ana Porrúa, sobre todo, en “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*”. Perednik argumenta (casi diez años después) algo que a esa altura es evidente: el uso del término “neobarroco” por parte de *Diario de poesía* forma parte de una estrategia de construcción del antagonista antes que el nombre de un conjunto racionalmente organizado que exhibe sus diferencias y las convierte en “rasgos distintivos”. Leemos allí:

Quinta proposición: El (neo)barroquismo tampoco sirve para señalar las coincidencias internas dentro del supuesto grupo (neo)barroco, para unificar, homogeneizar o agrupar a ciertos autores en esta tendencia. Y esto es así porque la particular característica barroca que se puede endilgar a un autor suele ser, precisamente, la que diferencia a sus poemas de los de otros autores atribuidos con igual denominación y dificulta o impide agruparlos juntos. Si lo que se denomina neobarroco, que sería lo común a todos los autores, es peculiarmente diferente y propio en cada autor, no es lo común. [52]

Lo “neobarroco” resulta aquí más un título que permite un agrupamiento circunstancial antes que una característica determinante: casi no habría posibilidad de agrupamiento, debido a

que cada lectura de lo “(neo)barroco” es tan particular que habría que entender una escuela estética por cada poema. Por otro lado, la colocación del paréntesis en “neo” ya abre otro modo de leer una posible filiación con el movimiento barroco en toda la cultura occidental: la novedad misma es leída como especie de un género hartamente más importante, que sería el barroquismo, sin ningún tipo de prefijo. Hay algo que subsiste de la escritura de Góngora, de las valoraciones del modernismo, que permite entender las variaciones, no de escuela, sino de estilo –entendiéndolo como un rasgo absolutamente particular- de los diversos poetas neobarrocos. Quizás, en ese sentido, el “neobarroso” de Perlongher también tenga que ser concebido como género de una única especie, o, para decirlo con términos más apropiados, una escritura *sui generis* que sólo existe en la obra de Perlongher, en un gesto tautológico que bien nos recuerdan los modos del neobarroco fustigados por García Helder.

¿Qué elemento, entonces, distingue a la escritura de Perlongher de toda la otra tradición (neo)barroca? El neobarroso podría llegar a ser un tímido intento de construcción de interioridad que, si seguimos a las afirmaciones de Prieto, parece ser el mismo que subsiste en el objetivismo a partir de la asimilación del sesenta-setentismo. Dice Perlongher: “Yo hablaría del ‘neobarroso’ para la cosa rioplatense, porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad que chapotea en el borde de un río”. La diferencia sustantiva del estilo de Perlongher con respecto a ese “implante subjetivo” de interioridad –una lectura posible de esta definición de neobarroso- es que es, ante todo, una “ilusión de profundidad”, la cual no debería ser tomada como construcción de un “profundo” y lírico: la diferencia, quizás, con lo establecido por Prieto en su organización histórica es que, aquí, la ilusión se reconoce como ilusión y no oculta su naturaleza de artificio. No hay ningún implante subjetivo en una poética de implantes, no habría un suplemento agente en una poesía que parece pura acción liberada de toda causa. Por eso, Nicolás Rosa en *Tratados sobre Néstor Perlongher* dice con respecto al estilo: “Si escribir es insostenible pues es apoyarse en una ausencia, esa ausencia se llama sujeto. [...] La escritura finge el sujeto y se aliena en su propio campo” [23]. Lo “neobarroso” es “ilusión”, no sujeto; y, siguiendo la definición de Panesi, es también “contagio”

proveniente de lo bajo, de lo jerárquicamente inferior, que termina afectando a toda la escritura “perlongheriana”: “[...] toda la obra de Perlongher, la poética, la ensayística, la narrativa, la del investigador social, la del agitador, se halla afectada por la contaminación, no otra cosa es lo barroco del barroco” [16].

Ana Porrúa es clave en su título cuando admite la existencia de “neobarrocos” y no de una tradición organizada de “neobarroco”. La diferencia no es sólo geográfica y temporal –diferentes “neobarrocos” para cada territorio-, sino que, siguiendo a Perednik, es sobre todo de estilo: no hay forma de poder englobar escrituras tan disímiles en un solo título. Tal como agrega Perlongher en la entrevista con Dreizik, la organización en títulos de escuelas poéticas permite reconocer “filiaciones”, colocar figuras paternas que organicen los modos de escritura, haciendo inteligible la producción poética de un determinado momento, en una determinada coyuntura. Por eso el esfuerzo de Kamenzsain de reconocer, en *El texto silencioso*, la paternidad construida en Lamborghini a la manera de un gólem, una figura artificial instituida retrospectivamente: de él provendría todo el neobarroco, algo que le sienta muy bien a la lectura historicista de Prieto. El problema en este tipo de lecturas es el escándalo frente a lo nuevo: el reconocimiento de ausencias, de faltas, de operaciones “con lo que se tiene” (tal el subtítulo de *Una intimidad inofensiva*, último libro de la crítica y poeta) es parte de toda una operación que busca paternidades, filiaciones y lecturas históricas y que no puede pensar con un mínimo de distancia crítica la escritura del presente. Por eso, la poesía actual aparece como huérfana, desprovista, casi desnuda hasta en su más íntima genitalidad: el así llamado “hilito de pis” de la poesía contemporánea que invoca Kamenzsain en ese diálogo con Ludmer registrado (o inventado) en *Aquí América Latina*. De la caracterización polémica del neobarroco a la extrema individualidad del neobarroso, lo que nos queda por considerar es el tipo de auto-constitución del objetivismo a la luz de estas dos instancias, de estas dos oposiciones.

## Objetivismo: la “lateralidad”

Prieto determina que el objetivismo se impuso como una manera de entender la escritura poética radicalmente diferente al del (supuesto) programa neobarroco. Leemos en “Neobarrocos, objetivistas y epifánicos”:

El realismo especulativo y metafísico de Gianuzzi, de gran factura técnica, sostenida retóricamente por un sistema metafórico tan austero como imaginativo, llevado a cabo con un repertorio léxico ceñido, próximo al habla común, pero no mimético ni populista, fue usado por los objetivistas como un catalizador que les permitió ensayar una nueva poesía realista, desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico de la que practicaban en esos mismos años los seguidores de Gelman y, simultáneamente, aplicar un principio de restricción léxica al desbordado diccionario de los neobarrocos. [31]

Por un lado, la oposición al neobarroco se establece a partir de una “restricción léxica”, mientras que se incluye y reformula el sesenta-setentismo a partir de una recuperación del “habla común” no mimética ni populista, entendiendo por tal operación la que corresponde a la escritura de (los seguidores de) Gelman. Doble restricción, el objetivismo es una estética del recorte: parecería que sólo puede pensarse en espejo, casi a la manera de la doxa estructuralista, que construye entidades “positivizando” diferencias.

¿Qué hace el “objetivismo” para ser considerado como tal? La reciente antología de poetas de los '90, *La tendencia materialista*, recupera y condensa en una afirmación todo el conjunto de postulados dispersos en las páginas de *Diario de poesía*: “Como todo fenómeno, la poesía de los 90 tiene que ser comprendida por su base, es decir, por las relaciones sociales que la hicieron posible y que constituyen su historia” [11]. Sólo puede entenderse el objetivismo, según este punto de vista, a partir de los tiempos en los que prosperó, entendido como una relación casi sin mediación entre historia y literatura: bien podemos decir que la lectura cargada del léxico proveniente de la teoría estética del marxismo dogmático es un modo de reformular y mantener vigente el punto de vista historicista de Martín Prieto. Así, el nuevo campo de referencias

culturales de estos poetas (Casas, Cucurto, Gambarotta, Laguna, Raimondi, Rubio y Desiderio) es lo que marca su “novedad”, su distinción. La proclama imagista, ya aparecida en el artículo de García Helder de 1987 bajo la consigna de una poesía “sin heroísmos del lenguaje”, se cristaliza en esta suerte de referencia inmediata, no a un objeto empírico más allá de los límites del poema, sino a un campo de “consumo” cultural diferente al de cualquier otra época en la historia argentina. Pero esa palabra que se refiere a un elemento de la cultura de los '90 es compacta, concisa, no exige mayor desarrollo que la supuesta carga semántica que adquiere al no participar de una deriva semántica propia de la experimentación neobarroca. Dos características que Tinianov ya señalaba en el fundamental texto de 1924 *El problema de la lengua poética*: la poesía opera por compacidad (porque necesariamente es breve, si la comparamos con la prosa) y condensación (porque los diferentes índices semánticos registrados en una palabra se dan simultáneamente, y sólo un ejercicio analítico podría separarlo no sin poco esfuerzo). Resulta paradójico pero, desde este punto de vista, lo que determina a la palabra poética es su vínculo con la dimensión semántica del poema, diferenciándose así de la postulación de Tinianov que encontraba en el ritmo el principio constructivo que generaba una decisiva influencia en el orden de los significados de los términos. Ni siquiera el ritmo entendido como repetición entra en este esquema: los poemas “objetivistas” “dicen” lo que “tienen” que “decir” una sola vez.

Sin embargo, una somera caracterización dada tanto por Prieto y por Moscardi y recuperada al comienzo de este texto pone en duda esa capacidad referencial del poema objetivista. El “lo que está al costado” de Gambarotta en *Seudo*, verso que lo hace escapar de un “objetivismo elemental” y que transforma el modo de mirar en la “ceguera” (Moscardi) que trata de captar algo pero no puede y sólo se remite a la mención de lo que lo rodea, en lo que se deja ver, altera esta especie de condensación semántica para volver sobre un modo de la deriva. Una especie de “surplus” semántico que resulta inesperado si vamos a una definición “de manual” del objetivismo. En algún sentido, la definición de Panesi del gesto poético de Perlongher

pasa ahora a convertirse en un modo posible de definición de la operación semántica del objetivismo:

La proliferación barroca del sentido, la lateralidad manifiesta de los significados poéticos enloquecen deliberadamente mediante una profusión periférica que normalmente el discurso serio reprime y subsume en el establecimiento de jerarquías semánticas [13].

“Lateralidad” contra “literalidad”: la palabra no es más una referencia específica, sino que comparte con el neobarroco la urgencia por ponerse al costado, en una suerte de transformación de la estética simbolista del plano vertical (esa “correspondencia” con un mundo más allá de este) al plano horizontal: las cosas están aquí, al lado, pero no se las puede captar o mencionar de manera absoluta por la palabra. Re-emergencia del resto, gesto barroco en el corazón del objetivismo.

### **Conclusión: acerca del margen**

La lectura de coyuntura del objetivismo, doblemente atado por la historia, ya sea en la necesidad de darle valores propios a partir del entramado polémico en Prieto, o en la necesidad de encontrar situaciones de base que, por reflejo, permitan estudiar la poética de la década del '90, es también una operación de canonización, una disputa por el “resto” académico, que se dio y se sigue dando a lo largo de la escritura poética del siglo XXI en la Argentina, aunque, por esas cuestiones de difusión, habría que circunscribir algunas operaciones a la siempre insistente bio-geografía de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano. El riesgo de la lectura sociológica se hace evidente, pero la intención aquí es postular problemas de lectura inmanente y no incurrir en una mera consideración material-estadística, respuesta que suele darse en algunos trabajos recientes referidos a la escritura poética del período, como sucede en algún sentido en el libro de Moscardi *La máquina de hacer libritos*, sobre todo, frente a la postulación de editoriales “interdependientes” que marcan el ritmo de la circulación de poesía. Leemos en Moscardi, recuperando al artículo de Malena Botto “Desbordes de la literatura, las pequeñas editoriales y la noción de posautonomía” (2011):

[...] las llamadas editoriales 'independientes' aparecen en la década de los noventa, en el contexto de profundos cambios económicos y sociales producto de las políticas neoliberales del menemismo, en donde asistimos a una reforma estructural del estado que derivó en la privatización de los servicios públicos y, en lo tocante a la industria cultural del libro, confluyó en la transnacionalización de los conglomerados editoriales. [...] Que las editoriales independientes no tengan un carácter novedoso, no implica, me parece, que no podamos singularizar sus características distintivas en lugar de homologar sus coincidencias con otros proyectos precedentes como mera repetición [16-17]

La idea de la "interdependencia" en lugar del término más admitido "independencia" permite pensar a la circulación material de diversas publicaciones poéticas en una red, en un campo (término caro a la sociología de la cultura francesa) que se apoya sobre cierta idea de mutua colaboración, casi al estilo de una estrategia de complot por ocupar el centro del canon, estableciendo así qué y cómo se debe escribir en un determinado momento. Selci *et al.* apoyan la misma idea en su antología, cuando señalan que "[l]os poetas de los 90 tuvieron, en general, una fuerte conciencia de la lectura de los contemporáneos como la instancia definitiva de la valoración de los textos" [2012: 19].

Esa noción de "campo intelectual", sin embargo, sufre las mismas consideraciones que el título "neobarroso" de Perlongher: por más agrupamiento que se piense en torno a tal o cual poética, parece que es el estilo de un autor lo que se impone antes que un programa o un supuesto programa en conjunto. Casas y Gambarotta, agrupados bajo el título de objetivistas, presentan más diferencias entre sí que Perlongher y Gambarotta, por ejemplo. *Punctum* y *Seudo* están más cerca de "Cadáveres" que de *Horla City*. ¿No habrá, entonces, un tipo de novedad que se abrió a comienzos de la década del '80 y que no ha sido todavía alterada por ninguna otra escritura? Con el peligro de volver sobre la historiografía literaria, quizás la mención de un caso ejemplar nos permita entender la posibilidad de un "nuevo" rasgo distintivo en la poesía contemporánea ya presente a finales de los '90.

Tres casos puntuales, entonces, reunidos en un grupo, el de “Los verbonautas”, aparecido a finales de los ’90 y con incidencia en la escritura poética de autores contemporáneos que se encuentran editando sus primeros trabajos<sup>1</sup>. Hernán, Osvaldo Vigna y Vicente Luy proponen tres estilos que combinan de manera diferente la amplitud experimental y la deriva semántica del neobarroco con la compacidad y condensación del objetivismo, sin necesariamente ser posteriores. Ese posible “núcleo duro” abierto en los ’80 podría encontrarse con mayor facilidad en estas poéticas (relativamente) marginales que poco a poco comienzan a ocupar el centro de la escena, por no abundar en el término “canon”. La poesía de Hernán, concentrada en los problemas de subjetivación y proponiendo un yo poético siempre al borde del desvanecimiento, parece recuperar la tradición del haiku y la entrada del referente natural de Juan L. Ortiz en un tono que pone a prueba la “lateralidad” del objetivismo:

Parado frente al cielo  
 un bicho sin alas  
 salta y salta. [233]

Vigna, por otra parte, con su tratamiento de lo musical y lo performático en textos pensados para la puesta en palabra, casi a la manera de un guión, recupera el tono de los trabajos experimentales de la revista *Xul* y de proyectos como *Tura de Tex* o *Paralengua*, o inclusive el trabajo estrictamente oral de Carlos Estévez. Y, finalmente, Vicente Luy, con un fuerte trabajo sobre la condensación y una ubicación del campo de referencia en lo estrictamente político-coyuntural, pone a prueba todo tipo de determinación de la escritura literaria por la base. Fuera del contexto, más allá de tal o cual hecho,

---

<sup>1</sup> “Los verbonautas” fue un colectivo de músicos y poetas aparecidos en la Ciudad de Buenos Aires en 1995, cuya duración se dio hasta los primeros años de la década de 2000. Su formación más icónica incluye a los tres poetas mencionados más músicos como Palo Pandolfo, Ariel Minimal, Gabo Ferro y Karina Cohen. Su publicación, como grupo, de mayor renombre apareció por Eudeba en 1999: una antología homónima que reunía poemas de diversos miembros del colectivo. En la revista *La mano*, edición de febrero de 2008, hay una nota que reconstruye la historia de un grupo que, con el paso del tiempo, se está convirtiendo en clave para entender la producción poética del presente. Basta mencionar la fuerte influencia que tiene en poetas-performers vinculados a la poesía en formato *slam* en la Ciudad de Buenos Aires o a su recurrente aparición en antologías y nuevos libros que circulan en las así denominadas editoriales independientes.

¿por qué es posible seguir leyendo su poesía? Quizás, por la operación de “consigna” de una escritura que está en el borde de la proclama y el llamado a la acción, reconfigurando el sesenta-setentismo ya no a partir de la proclama maximalista de la “revolución”, sino a partir de la acción puntual, específica:

Si va a morir gente, votemos quiénes.- [81]

No hay espacio aquí para desarrollar un análisis profundo de estas tres escrituras, por sí vale su mención para pensar textos que aparecieron de manera casi contemporánea a estas discusiones pero que no han tenido, hasta el momento, el mismo tratamiento que la crítica sí le ha prestado a otro tipo de escrituras. Lo que aparece en estos estilos son modos diferentes de anudamiento de la relación entre la dimensión semántica (con los problemas de referencia antes aludidos), la dimensión fonético-fonémica y la dimensión gráfica del discurso poético, tres dimensiones o momentos que se dan de manera simultánea en el poema y que, deslindados, han permitido organizar historiografías literarias aparentemente coherentes. ¿No es el “resto” de la historia lo que relativiza esas diferencias específicas que antes aparecían con fuerza? La pregunta fundamental sería poder ahondar en estas escrituras marginales para poder alumbrar así eso que ha permanecido de manera constante y en bloque, quizás ya no teniendo su base en los '80 en la Argentina, sino en períodos más largos en una dimensión geográfica más amplia. Lo cual vuelve problemática la idea misma de caracterización, de segmentación: volver sobre el cuadro genealógico familiar es insistir en la colocación de padres rectores (Lamborghini, Perlongher, incluso Casas o Gambarotta) que vuelven legible una producción poética. La única forma de quedar atrapado con cierta elegancia –y las posibles derivas no científicas del término son, por demás, importantes- en estas paradojas es volver sobre una lectura inmanente que encuentra en las articulaciones mínimas de un modo de escritura la posibilidad que tiene la crítica de decir algo propio, “personal”, que nada tenga que ver con la lectura de grupo, historizante o sociologizante. ¿Podremos pensar este mismo tipo de operación para leer otras producciones contemporáneas de poesía en otros puntos del continente? ¿Vale la pena volver sobre el paradigma de las literaturas comparadas para poder generar un discurso crítico? Quizás, la meta-crítica como un

modo de análisis poético, cosa que hemos intentado llevar adelante aquí, sea la respuesta de la lectura inmanente a este llamado a la abusiva comparación. Mal que nos pese, cierta forma de individualismo se impone a la hora de analizar poesía: el asunto es como leer la huérfana voz de un poema suelto en el medio de la nominada muchedumbre.

## Bibliografía

- AAVV. *Verbonautas: acción poética*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- DAZA, JUAN MANUEL; ARÉVALO, NICOLÁS (2008). "Verbonautas" en: *La mano*, febrero. Buenos Aires: s/d. En línea: <http://gaboferro.com.ar/verbonautas-revista-la-mano-febrero-2008/>
- DELIA, CAMI (2015). "Militante del surrealismo" en: *Bardo*. núm. 1, abril. s/d. pp. 2-8
- DREIZIK, PABLO (1986). "Neobarroco y realismo alucinado" en: *Tiempo argentino*, s/d, 3 de agosto de 1986. En línea: [http://www.oocities.org/poetika\\_1/nestorpdreizik.htm](http://www.oocities.org/poetika_1/nestorpdreizik.htm).
- GARCÍA HELDER, Daniel (1987). "El neobarroco en la Argentina" en: *Diario de poesía*, núm. 4. Buenos Aires: s/d.
- HERNÁN (2014). *Veo Veo. Antología 1994-2014*. Buenos Aires: edición de autor.
- KESSELMAN, VIOLETA; MAZZONI, ANA; SELCI, DAMIÁN (comp.)(2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- LUY, VICENTE (2009). *Poesía popular argentina*. Buenos Aires: CILC.
- MOSCARDI, MATÍAS (2017). "El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea" en: *Badebec*, vol. VI, núm. 12, marzo. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. pp. 63-81
- PANESI, JORGE (2013). "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher" en: Cuadernos LI.RI.CO [en línea]. En línea: <http://lirico.revues.org/1139> ; DOI : 10.4000/lirico.1139. Saint-Denis: Université de Paris 8 Vincennes.
- PEREDNIK, SANTIAGO (1995). "Algunas proposiciones sobre el 'neobarroco', la crítica y el síntoma" en: *Xul. Signo viejo y nuevo*, núm. 11, diciembre de 1995. Buenos Aires: s/d.
- PORRUA, ANA (2003). "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de poesía" en: Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, núm. 11, diciembre de 2003. En línea: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/porrua\\_una\\_polemica\\_a\\_media\\_voz.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/porrua_una_polemica_a_media_voz.pdf). Rosario: Facultad de Filosofía y Letras de Rosario.
- PRIETO, MARTÍN (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina" en: DELGADO, Sergio y Julio PREMAT. *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata. Saint-Denis: Université de Paris 8 Vincennes. pp. 23-44
- ROSA, NICOLÁS (1997). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars.

TINIYANOV, IURI(2010). *El problema de la lengua poética*. Tr. Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus.

YUSTE, GUSTAVO. "¿Qué es la poesía? #5 Osvaldo Vigna: «la poesía es lo que permanentemente se va escapando cuando la queremos atrapar»". En línea: <http://www.laprimera Piedra.com.ar/2015/07/que-es-la-poesia-5-osvaldo-vigna-la-poesia-es-lo-que-permanentemente-se-va-escapando-cuando-la-queremos-atrapar/>. Revisado el 27 de agosto de 2015.

## CIENCIA, TRANSMEDIA Y (POST)POESÍA: INTERACCIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA POÉTICA DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

*Science, transmedia and (post)poetry: interactions in the construction of Agustín Fernández Mallo's poetic theory*

**Maximiliano BRINA**

Universidad de Buenos Aires  
mbrina@filo.uba.ar

### Resumen

El presente trabajo, parte de una investigación sobre las interacciones y tensiones de los discursos científicos y literarios en la literatura española del siglo XIX al XXI, propone un recorrido por la obra poética Agustín Fernández Mallo. Conocido por su trilogía narrativa *Proyecto Nocilla*, las poesías de este multifacético autor tensionan, expanden, desdibujan los límites del texto poético a partir de la incorporación del discurso científico y la tecnología multimedia no meramente en términos de referencialidad sino como principios constructivos y, a la vez, teóricos desde los cuales abordar la producción artística.

**Palabras claves:** Agustín Fernández Mallo, Postpoesía, Transmedia, Poesía, Ciencia.

### Abstract

This paper, which is part of a research on the interactions and tensions between science and literature in Spain from the 19th to the 21st centuries, is focused on Agustín Fernández Mallo's poetry. Besides his famous narrative trilogy *Proyecto Nocilla*, his poetry

expand and blur the limits of the poetic textuality by the incorporation of science and multimedia technology not just in a referential fashion but as both constructive and theoretical principles from which is possible a critical consideration of the poetic process.

**Keywords:** Agustín Fernández Mallo, Postpoesía, Transmedia, Poetry, Science.

## Introducción

El 19 de julio de 2007, la crítica literaria Nuria Azancot pedía, desde *El cultural*, paso para la *Generación Nocilla* (“La generación Nocilla y el afterpop piden paso”). Los autores nucleados bajo esa designación habían comenzado a ganar visibilidad unos años antes, publicando y creando alianzas a través de blogs todo lo cual culminó en la edición en ese mismo 2007 de la antología de Ortega y Ferré *Mutantes. Narrativa española de la última generación*. A los cambios que el nuevo siglo introdujo en el horizonte político y social peninsular se sumó la aparición de los denominados *Mileuristas* (término acuñado y desarrollado por María Laura Espido Freire para designar a aquellos jóvenes muy interesados en el ocio y la cultura de masas que a pesar de una formación académica de excelencia obtenían del mercado laboral trabajos por debajo de sus capacidades e ingresos mensuales que no superaban los 1.000 euros) y nuevas tecnologías de las que estos autores se apropiaron e hicieron buen uso: tanto de herramientas *virtuales* -programas de edición y procesamiento de texto, audio, video e imagen y, sobre todo los blogs y el entorno interactivo de la web 2.0-, como las herramientas *físicas* que permitían su uso -computadoras, videocámaras, samplers-. Los avances tecnológicos y la consiguiente simplificación y abaratamiento de procesos de edición y publicación posibilitaron la aparición de pequeñas editoriales que fueron las encargadas de dar a conocer a esta joven camada de autores cuya consolidación definitiva fue la aparición del exitoso *Proyecto Nocilla*, de Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967), compuesto por las novelas *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009). Este licenciado en Ciencias Físicas había publicado previamente los poemarios *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2001), *Creta*

*lateral Travelling* (I Premio Café Mon, 2004), *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]* (2005), *Antibiótico* (2006) a los que se sumarían *Carne de Pixel* (2008) y *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)* (2015). En 2009 publicó también el ensayo *Postpoesía* (finalista del XXXVII Premio Anagrama de Ensayo) cuyos presupuestos había empezado a delinear en su blog y artículos de revistas desde 2001. Este ensayo, junto con *La nueva luna*, de Vicente Luis Mora (2007) y, sobre todo, *Afterpop*, de Eloy Fernández Porta (2007), define el proyecto estético del grupo. Las distintas denominaciones coinciden en la presentación de un corte temporal claramente señalado por “nueva”, “after” y “post”; estos dos últimos, en inglés, marcan además la voluntad de alineamiento con una tradición “transnacional” [Carrión: 27]. La profusión ensayística, ejercida en libros, diarios, revistas y blogs, señala una característica propia de estos autores; en palabras de Nuria Azancot, no ver “la lengua literaria como una herramienta sino como un problema [lo que] ponía de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo recién caducado” [2007].

El cambio al que aludía Azancot se concentra en la incorporación de la tecnología a la praxis literaria. Si en la década de 1990 el problema era, como proponía Ray Loriga, que se escribía como si no existiera la televisión, en el nuevo siglo el problema es que se escribe como si no existiera internet. Más allá de uso de blogs como laboratorio de escritura, el cruce entre literatura y tecnología produjo tensiones a partir de la incorporación de la imagen al lenguaje literario la cual excedía la simple inclusión referencial de fotografías e ilustraciones o las alusiones a productos de la industria cultural (cine, TV). Las técnicas que aportaron las nuevas tecnologías y los textos producidos a través de ellas incorporan otros soportes como la fotografía, el video, la música o la performance conformando una producción “transmedia” (cfr. Mora, 2014); vale destacar que Fernández Mallo ha desarrollado en paralelo a su escritura el proyecto musical *Frida Laponia*, fotografías y cortometrajes; en 2015 participó en la performance fotográfica “El niño larva” y fue convocado por *Es Baluard*, Museo de arte moderno y contemporáneo de Palma de Mallorca, como curador de la muestra “Implosió (cel·lular)”. La omnipresencia de la imagen en la producción cultural novosecular da

cuenta, por una parte, de un cambio de paradigma, de una “forma de percepción o visión cultural que permite la lectura de las imágenes como si fueran textos y de los textos como si fueran imágenes. [...] en términos de Louis Marin, se basa en ‘relaciones de convertibilidad entre decir y ver’” [Gabrieloni: 101]. Del mismo modo, estas producciones abordan además el problema teórico/crítico de crear un marco desde el cual pensarlas. De esta forma se inscriben y reactualizan la tradición crítica en torno a la relación entre la palabra y la imagen a la vez que la introducción de la ciencia desestabiliza el lugar de *verdad*, de *saber científico*, de los estudios literarios en estos tiempos post-teóricos en los que la teoría literaria es vista como algo del pasado (cfr. Eagleton 2003; Ludmer 2010; Schaeffer 2013, entre otros).

En la obra literaria de Agustín Fernández Mallo confluyen las imágenes, la tecnología y la ciencia. El ensayo *Postpoesía* es precedido por la fotografía (realizada por el autor) de un huevo frito. Esa imagen se titula “Cartografía” ya que oficiará de mapa conceptual del ensayo. Esa fotografía condensa su poética, une imagen y ciencia, fiel a su *método*: “ir de lo particular, de lo doméstico, de un detalle aparentemente anodino a lo general” [Fernández Mallo 2015 a] y la actitud *hazlo tú mismo* (*Do IT Yourself* o *DIY*) que tomó del punk. El huevo, en tanto célula -y aquí está lo científico- a través de la mitosis o reproducción por duplicación concentra el concepto de copia como forma de evolución que “tanto en las artes como en las ciencias, se realiza mediante copias” [ibíd.]. Es una praxis que problematiza los límites de la literatura a través de la apropiación, copia y *remake*: “siempre son extraíbles fragmentos de cualquier ámbito para conectarlos poéticamente [...] no conocemos ni la cientificidad ni la ideología, sólo conocemos agenciamientos, apropiaciones de todos los campos y disciplinas para construir el poema” [Fernández Mallo 2009: 180-181]. En una entrevista de 2015 agrega:

En contra de lo que en la segunda mitad del siglo XX postuló el pop, sabemos que ya nada es absolutamente copiable (la copia actuó en el pop como utopía, como horizonte metafísico), y también en contra de lo que más de un siglo atrás había postulado el movimiento romántico, nada es absolutamente original (la originalidad absoluta actuó en el romanticismo como utopía,

horizonte metafísico) [...] No veo impedimento alguno en admitir la posibilidad de que nos movemos en el terreno medio, un terreno impuro [...] Hoy, de la mano del pensamiento complejo, se nos hace claro que la evolución, tanto en las artes como en las ciencias, se realiza mediante copias a las cuales les introducimos errores (copia + error). Si esos errores devienen en cambios positivos es cuando una sociedad consensua que la mutación efectuada es un paso adelante, digna de conservar [Fernández Mallo 2015 a]

Tras la fotografía del huevo frito, las primeras líneas del ensayo de 2009 proponen que “la Poesía Postpoética actúa por experimentación; es, en esencia, un laboratorio. Mejor dicho, dado que es una actitud, aspira a ser un laboratorio” [Fernández Mallo 2009: 11]. Esa actitud se aprecia en el proyecto poético-performativo *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]* (2005), la incorporación del lenguaje científico (símbolos, ecuaciones) en las poesías o los diversos experimentos de *El hacedor (de Borges), remake* (2011), mientras que en la novela *Limbo* (2014) la ciencia funciona como marco y principio constructivo, la referencia inicial al físico Werner Heisenberg y la física cuántica permite incorporar dos marcos para reformular la relación entre cuerpos y objetos: la escala nanoscópica y el principio de incertidumbre. A nivel molecular cuerpos y objetos aparecen fundidos, hebras que forman el entretejido de la existencia, cuerpos-objetos: el cuerpo es un tejido que, a su vez, interactúa con otros tejidos y en esa interacción excedería los límites de la vida y la muerte

La poesía de Agustín Fernández Mallo expresa una voluntad de proceder ensayísticamente, científicamente, partiendo de ese nivel mínimo, molecular o cuántico, fusionando el discurso científico-tecnológico con el literario: “Si a un verso considerado bien calibrado le quitas o añades una palabra, lo inutilizas. Si a una ecuación [...] le quitas o le añades un término, también la inutilizas. Esta es una de las muchas similitudes entre matemáticas y poesía” [Fernández Mallo citado en Malia: 167]. El título de su poemario *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (escrito en 1998, publicado en 2001 y reeditado *enriquecido* en 2012) remite a una búsqueda inacabada, en proceso, (“siempre regreso”) y personal (ese

significativo “Yo” que inaugura su obra). Al mismo tiempo confluyen dos elementos, el corporal (pezones) y el científico (el *Tractatus*):

El cuerpo rústico, aparatoso, concibe de un solo modo su huida del espacio y del tiempo: batiendo sus propias marcas, alimentando, en fin, esa extraña combinación de espacio y tiempo que llamamos velocidad. El cuerpo sabio concibe ese mismo sueño permaneciendo quieto y esférico como una gota de agua en ingravidez. [Fernández Mallo 2015 b: 271]

El proceso inacabado parece concretarse en *Carne de pixel* (2008) en el que esos dos elementos no están ya en relación de *igualdad* marcada por el coordinante “y” sino de *subordinación* marcada por la preposición “de”. Los epígrafes de ese texto reflejan la orientación hacia lo mínimo, hacia lo molecular, de esa búsqueda a través de un eje que va de la cita de Warhol, “mi mente divide sus espacios en espacios de espacios y su pensamiento en pensamientos”, a la definición del pixel, “mínimo elemento de imagen que contiene toda la información visual posible” [Fernández Mallo 2008: 9]. De esta forma, el pixel queda configurado por un lado como un astro extremadamente denso, como un agujero negro, o como una suerte de *aleph* digital; la ilustración de portada, una “C” pixelada color rojo, color “carne”, acentúa ese aspecto. El de Borges era letra, signo, y objeto físico a la vez; el de Fernández Mallo es letra y objeto digital y, simultáneamente, visual y corporal, orgánico. Esta combinación de la tecnología digital, el universo nanoscópico y el cuerpo da un paso más allá dentro del campo de la biopolítica; no es ya el *cyborg* sino el *biomedia*. El concepto, desarrollado por Eugene Thacker [2004], y abordado por Fernández Mallo en el *Proyecto Nocilla*, parte de la integración de la biología molecular y la informática considerando una doble paradoja: se piensa el mundo informático (Internet, lo digital) como una abstracción, algo intangible que existe en un espacio virtual, cuando en realidad requiere la existencia concreta de hardware (CPU, teclados, cables); al mismo tiempo lo biológico es considerado concreto, tangible (cuerpo, órganos) cuando en realidad la base de lo biológico es intangible (ADN, ARN). Los elementos biológicos e informáticos se interconectan y comunican formando redes, una paradójica materialidad corporal, la “carnalización” [Calles: 750] del pixel o la

“carnalidad” del texto [Fernández Mallo 2009: 13]. Pensar desde esa integración implica reconsiderar la noción de *cuerpo*, de la materialidad biológica de la vida y la muerte que, entonces, puede ser sintetizada matemáticamente: “¿Nacer? Una fecha, una cifra / ¿Vivir? Sus decimales” [Fernández Mallo 2005: 69].

Esta reconfiguración, mediada por la ciencia y la tecnología es una constante en la producción Fernández Mallo y muchos de sus contemporáneos: la relación entre cuerpos e identidad en *Los muertos*, de Jorge Carrión; el hermafrodita y las operaciones sobre los cuerpos victimados por el asesino serial en *Derrumbe* o la referencia al artista que realizaba instalaciones y pinturas con cadáveres en *La luz es más antigua que el amor*, ambas de Ricardo Menéndez Salmón; los neo-hombres y el diálogo que Manuel Vilas mantiene con sus huesos en *Los inmortales* o la exploración corporal a partir de la sexualidad en *El luminoso regalo*, del mismo autor. “hay algo más fuerte que la carne” dice Fernández Mallo en *Carne de pixel* (29) y en su última novela, *Limbo* (2014), redefine los límites entre los cuerpos y los objetos, la vida y la muerte a partir de un eje que, en forma análoga a un fractal, va de la realidad a escala 1:1 al nivel nanoscópico, operación que había sido anticipada en su primer poemario, *Creta, lateral travelling*:

“resulta absurdo pensar que la muerte se halla más cerca de un anciano que de un niño. La muerte es equidistante respecto de cualquier punto; su velocidad es infinita [...] En este sentido {en infinitud} la muerte se parece el nacimiento” (Fernández Mallo, 2015 b: 162).

El pixel, entonces, aparece definido como signo y condensación de toda la información posible en un objeto virtual y visual. Virtualidad y visibilidad nos instalan en el universo de las *pantallas*, sean las pantallas de dispositivos culturales (cine, televisión) o dispositivos tecnológicos (computadoras, teléfonos, cámaras, etc.) y, por extensión, todos los campos con los que estas interactúan. Este aspecto visual-cultural se une a la voluntad de experimentación en *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)* (2005), un “poemario-performance” resultado de un experimento literario y corporal: encerrarse durante un año para visualizar continuamente la película *Rebecca* de Alfred Hitchcock y escribir. La portada presenta un

retrato de la actriz del título (protagonista de la película) atravesada por una serie binaria (ceros y unos, lenguaje informático): el cuerpo transfigurado informáticamente. La performance sigue un procedimiento científico documentado mediante el acta notarial incluida al comienzo del texto, una reproducción facsimilar que detalla las características, objetivos, metodología y resultado de la experiencia. Los poemas que resultan de la misma son ordenados en apartados y subapartados numerados, a la manera de un documento académico. El texto dialoga con *Siempre regreso a los pezones...*: la ordenación y numeración es análoga a la del *Tractatus* de Wittgenstein a la vez que la mención al punto 7 del mismo, “sobre lo que no se puede nombrar hay que guardar silencio”, instala la dinámica entre lo que se dice y el silencio, “Ya había dejado de fijarme en las cosas porque huían cuando iba a cogerlas, como si ya no reclamaran su nombre” [Fernández Mallo 2015 b: 273]. Esta dinámica atraviesa *Rebecca* con el agregado del aspecto visual: en la película, en la pantalla, nunca se ve a Rebecca aunque se la nombra constantemente, mientras que el personaje interpretado por Joan Fontaine carece de nombre. Podemos extender esto a *Creta Lateral Travelling* por la referencia a la técnica cinematográfica (*Rebecca* se inicia con un travelling) y la presencia de Wittgenstein en la portada, un collage de fotografía, dibujo, álgebra y comic, posiblemente la reproducción que decora el departamento del experimento de *Joan Fontaine Odisea* según el inventario que precede a los poemas. Otro punto de contacto entre ambos textos es el pronombre en los títulos; el “Yo” del primero que aparece descompuesto, deconstruido, en el segundo (“mi deconstrucción”); el “yo” reaparecerá en su última publicación: “Ya nadie se llamará como yo”, volumen de 2015 que reúne toda su poesía. En esa línea, que ensaya los límites del cuerpo, de la vida, de la representación, habrá que pensar *Antibiótico*, el largo poema de 2005 -“La infancia es un átomo que emite / la partícula hasta que morimos” y también recuperar las reconfiguraciones de *Limbo*, el trayecto fractal que proponen los epígrafes de *Carne de pixel*, actualizado en *Joan Fontaine Odisea*:

Debajo de esta piel hay otra piel,  
y debajo de esa otra, y debajo otra, y otra,  
y así cuantas capas quieras hasta un  $n \rightarrow N \infty$

antecentro del centro que es finito  
Ese centro es la máscara. [Fernández Mallo 2005: 22]

La fórmula del tercer verso es un gesto común en la producción de Fernández Mallo, incorporar el lenguaje científico no solo a través del injerto de fórmulas sino también a través del uso de dicho lenguaje para sintetizar, por ejemplo, relaciones interpersonales:

en vez de decir te quiero decíamos  $x$ ,  
o  $x^2$ ,  $x^3$ ,  $x^4$ , ... según la intensidad del momento  
que precede al beso<sup>2</sup>.

$x^n$  lo reservábamos para,  
en el orgasmo,  
susurrar te quiero infinito... un montón [o algo así] [Fernández Mallo 2005: 89]

Estos gestos exhiben la voluntad de fusionar discursos o, quizás, la conciencia de que *todo* es discurso y las diferencias insustanciales:

[la estética era] lo único que nos unía. Lo único porque estética y ética son lo mismo, una pose ante el mundo [...] Quisimos interpretarlos, interrogar la honestidad de la naturaleza, sin saber que tal cosa no existe, que todo es artificio [Fernández Mallo 2008, 33]

El discurso científico es incorporado al poético no solo desde la *cita*, inclusión de fórmulas convencionales, diagramas o fragmentos de libros de texto con explicaciones, como las de la “Función Delta de Dirac” [cfr. Fernández Mallo 2005: 66-67] y la *praxis*, la *reelaboración*, el uso de símbolos, fórmulas o conceptos científicos para abordar cuestiones mundanas, como en los versos citados más arriba, que configuran un tipo de experimentación que condiciona las formas del poema. En *Carne de pixel* se suceden poemas en prosa, bloques cuadrados de texto justificado (como píxeles, *pixelados*), centrados en la página:

circunvalamos la ciudad. Aunque ya era mayo, hacía frío y llovía. *Que el mundo es un lugar horrible*, escribió Sábato en *El Túnel*, es una verdad que no necesita demostración. Entonces, me digo, por qué persistimos en demostrarlo. Lo llamaré pixelado n° 4 [Fernández Mallo 2008: 27]

Intercalados, en diálogo con, otros textos de corte *divulgativos* sobre galaxias y agujeros negros, *apropiados* de un artículo periodístico y reconfigurados a la manera de versos:

Hasta hace 5 años,  
los agujeros negros eran  
poco más que una construcción  
teórica,  
una hipótesis para observaciones que  
no se explicaba de otra manera.  
Pero ahora,  
por primera vez,  
vemos cómo el espacio-tiempo  
se curva y rota en torno a un agujero negro. [Fernández Mallo  
2008: 25]

Además de la diferente disposición en la página, estos poemas *divulgativos* están completamente en cursiva al igual que las citas que aparecen en los poemas *pixelados*. Cada uno de estos comienza en minúscula, in media res, a diferencia del primer verso de los divulgativos que siempre está en mayúscula, enunciados a partir de la tercera persona mientras que los pixelados alternan distintas enunciaciones incluyendo la primera persona, entre corchetes. A pesar de estas características, no hay separación, poesía y ciencia se inter-contaminan: verso y prosa, los poemas divulgativos aparecen versificados y en los poemas pixelados se introducen referencias científicas a modo de citas, imágenes o símiles: “el cielo no tiene horizonte, pensé, salvo ese gélido eco que nos llega del Big Bang llamado radiación de fondo” [Fernández Mallo 2008: 49]. El contenido del texto no es una sucesión desordenada de anécdotas y citas sino que hay *sistemas* que permiten conectarlos, linkearlos, a partir de elementos recurrentes que le dan cohesión y forman redes. Por ejemplo en los versos “Nos gustaba ver películas juntos [...] fingir que sabíamos suficiente de estética y vida” y “tú y yo nunca llegamos a discutir de estética, lo único que nos unía” [Fernández Mallo 2008: 59 y 33] se repite la idea de un *nosotros* en relación con la “estética”; de forma similar la mención a “una canción de The Smiths que ya entonces era vieja, *take me out tonight because I want to see people and I want to see lights*” y la referencia a “hay una fotografía que no se borra” [Fernández Mallo 2008: 49 y 38] donde la repetición está

en el título de la canción (no explicitado en el texto): “There is a light that never goes out” (“Hay una luz que nunca se apaga”).

Estas operaciones se extienden a la totalidad de la producción de Fernández Mallo donde además de la recurrencia de *procedimientos* (collage, apropiación, transmedialidad, etc.) se recupera la recurrencia de *elementos* que en esa repetición dan unidad al conjunto. Las citas y referencias a artistas, las apariciones (textuales y visuales) de Wittgenstein que mencionamos, las repeticiones textuales literales, como “Yo siempre regreso a los pezones: islas dóciles [...] donde manda el Punto 7 {en la página en blanco dos puntos atan silencios}: a donde yo siempre vuelvo: a las islas dóciles: mi única ortografía: a los pezones”, de *Creta Lateral Trevelling*, [Fernández Mallo 2015 b: 206], las repeticiones visuales literales (el fotograma de *L'Aventura* a partir del cual se hizo el collage de la portada de *Nocilla Lab* aparece reproducido en el texto “Mutaciones” de *El hacedor...*) y los elementos autoficcionales que enlazan con elementos exteriores al libro (*Frida Laponia*, el proyecto musical de Fernández Mallo y Joan Feliu Sastre, y el duo *Artwork* de uno de los narradores de *Limbo* con un personaje llamado “Juan Feliu”).

Esta recurrencia no es un capricho o una afectación postmoderna, conforma el concepto de *Red*, que Fernández Mallo desarrolla en *Postpoesía* [2009: 141] cimentado en una concepción Física (y Borgesiana) del tiempo: todo cuanto alguna vez ocurrió está condenado a repetirse. Es una concepción que rechaza la linealidad temporal y poética: “no hay adelante ni atrás, ni anterior ni posterior, sino un sistema de dos o más obras poéticas que intercambian flujos literarios mientras giran las unas en torno a las otras” [Fernández Mallo 2009: 90], en ese sentido, descrea del “fragmento” al que reemplaza con la idea de elementos interconectados en red. Finalmente, este concepto de red y el rechazo a la linealidad subyacente impregna las observaciones sobre el cuerpo, la vida y la muerte:

Hay quien cree que en cada cuerpo duermen todos los cuerpos, los que vinieron para dejarnos y los que vendrán, y que la noche es doble en cada cuerpo de los amantes, y que doble es esa pasión que concentra ahora en cada uno de sus cuerpos todas las vidas [muerte incluida] [Fernández Mallo 2012: 27]

## Consideraciones finales

La aparición hacia fines de la primera década del siglo XXI de un grupo de autores que la prensa cultural denominó “mutantes”, “afterpop” o “nocilla” marcó un punto de quiebre en el ecosistema literario peninsular. La voluntad de corte y de problematizar la literatura se evidencia en la temprana profusión de textos teóricos que acompañó la producción narrativa y poética de estos autores. Conceptos como “afterpop” o “postpoesía” explicitaban ese corte. De hecho, *Postpoesía* está construido a partir del contraste entre lo que Fernández Mallo denomina “poesía ortodoxa” y las nuevas formas (post)poéticas. La poesía ortodoxa constituye “un porcentaje muy alto de lo publicado [...] hace mucho tiempo que dejó de ser un laboratorio, un lugar de continua investigación, para mutar en un museo de naturalezas muertas, cuando no en un decadente meublé” [Fernández Mallo 2009: 12]. La propuesta postpoética intenta sacar a la poesía de su “letargo” [ibíd.], restituye ese carácter experimental, de investigación, que exige la interacción “con otras artes (incluidas las ciencias)” [ibíd.]. La tecnología digital actúa como catalizador; es el elemento que permite incorporar la imagen -fotografía, gráficos, videos- al texto literario no como una mera ilustración sino como parte de una nueva forma literaria. El recorrido que propusimos a partir de la producción poética de Agustín Fernández Mallo da cuenta de una producción que lejos de los remilgos y autocomplacencias postmodernas ejerce una fuerte voluntad crítica a partir de la incorporación multidisciplinar de recursos y discursos (ciencia, tecnología, artes). Una incorporación que no se conforma con la mera presencia referencial sino que busca expandir y problematizar los límites de la poesía reflexionando, simultáneamente, sobre su proceso de construcción y, de esa forma, creando un marco teórico desde el cual ejercer un abordaje posible a la producción literaria novosecular.

## Fuentes y Bibliografía

- AZANCOT, NURIA. 2007. "La generación Nocilla y el afterpop piden paso". *El Cultural*, Madrid, 19 jul. En línea: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/21006/La\\_generacion\\_Nocilla\\_y\\_el\\_afterpop\\_piden\\_paso/](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso/)>
- CALLES, JARA. 2011. Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011) Tesis doctoral Universidad Salamanca. En línea: <<http://hdl.handle.net/10366/110856>>
- CARRIÓN, JORGE. 2009. "Teoríafobia. Hipótesis sobre la literatura española estrictamente contemporánea". *Quimera: Revista de literatura*, Nº 313. 42-46.
- EAGLETON, TERRY. 2003. *After Theory*. New York, Basic Books.
- FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN. 2005. *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)*. Barcelona: La poesía, señor hidalgo.
- . 2008. *Carne de pixel*. Barcelona: DVD Ediciones.
- . 2009. Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma. Barcelona: Anagrama.
- . 2012. Yo siempre regreso a los pezones y el punto 7 del Tractatus. Madrid: Alfaguara.
- . 2015a. "El descrédito del arte es una mezcla de prepotencia e ignorancia". Entrevista. *El Cultural*, Madrid, 31 ene. En línea: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Agustin-Fernandez-Mallo/7323/>
- . 2015b. Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-20012). Barcelona: Seix Barral.
- GABRIELONI, ANA LÍA. 2008. "Écfrasis". *Eadem utraque Europa* nro. 6. 83-108.
- LUDMER, JOSEFINA. 2010. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MALIA, JESUS (ed.). 2011. *¶oetas*. Primera Antología de Poesía con Matemáticas. Madrid: Amargord.
- MORA, VICENTE LUIS. 2014. "Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia". *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Vol. 3 n. 1. 11-40.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. 2013. Pequeña ecología de los estudios literarios: ¿por qué y cómo estudiar la literatura? Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- THACKER, EUGENE. 2004. *Biomedía*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



## **MANADAS SOBREVIVENTES: EL RUIDO DE LA POESÍA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA FRENTE AL SILENCIO DE LA MEMORIA**

*Surviving herds: the noise of contemporary colombian  
poetry in front of the silence of memory*

**Angélica HOYOS GUZMÁN**

Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador)

Universidad del Magdalena

hoyosguzman@gmail.com

### **Resumen**

En este ensayo planteo la interpretación de la poesía testimonial contemporánea en Colombia como un sensorium alternativo frente a la memoria histórica y la política pública del discurso institucional, posesionados en el país como tecnología del olvido. En este sentido la poesía se convierte en memoria afectiva y manifiesta una estética de la sobrevivencia que se manifiesta en tres procesos de escritura: la poesía escrita por poetas asesinados durante el conflicto armado contemporáneo; la poesía del duelo; la poesía de los condolidos. La banalización de la violencia y de la memoria se transgrede a través de la aparición del ruido como categoría que tensiona la palabra y genera la posibilidad del testimonio, del cuerpo-texto herido y fragmentado de cargarse de afecto doloso para decir el trauma, para nombrar la comunidad del dolor. De este modo, la animalidad emerge como forma de resistencia a través del lenguaje poético, lo cual dignifica política y estéticamente a las víctimas y agencia el testimonio como género literario desde la sobrevivencia. Tres

manadas poéticas se hacen escuchar a través de la poesía como lenguaje ruidoso, que crea comunidad y duelo colectivo.

**Palabras claves:** violencia contemporánea, memoria histórica, memoria afectiva, poesía testimonial, poesía colombiana.

### **Abstract**

In this paper, I consider the interpretation of contemporary testimonial poetry in Colombia as an alternative sensorium in front of historical memory and public politics of the institutional discourse, established in the country as a technology of oblivion. In this sense, poetry becomes an affective memory and shows an aesthetic of survival composed by three categories, the first one related to poetry written by poets killed during the contemporary armed conflict, the second one to the mourning poetry and the third one to the condolence poetry. The trivialization of violence and memory is transgressed through the appearance of the noise as a category that stresses the word and generates the possibility of testimony, of the wounded and fragmented body-text, which is loaded of mourning affection to tell the trauma, to name the community of the sorrow. In this way, animality emerges as a form of resistance through poetic language, which politically and aesthetically dignifies the victims and becomes the testimony as a literary genre from survival. Three poetic herds are heard through poetry as noisy language, which creates community and collective mourning.

**Keywords:** Contemporary violence, historical memory, affective memory, testimonial poetry and Colombia poetry

## **Herencia y archivo de la violencia**

La generación del nuevo milenio en Colombia nació con el telón de fondo de la violencia en la cultura. Los medios culturales audiovisuales y las letras colombianas hablan sobre el espectáculo diario que ha constituido la violencia. La banalización [Pécaut 2001] de la misma es objeto y resultado de un proceso histórico alrededor de las luchas por el poder partidista en el país durante el siglo XX y por el territorio asociado a ideales políticos durante el surgimiento de las guerrillas, relacionados con los negocios del narcotráfico.

Quien nació en este siglo XXI en Colombia, tiene que vérselas con la herencia de las políticas de estado que quieren implementar los Acuerdos de Paz; los procesos irresueltos de desapariciones forzadas; tres actores de guerra: el paramilitarismo, los militares y las guerrillas. También una masa de cifras de sobrevivientes que en los registros se denominan víctimas y que desborda los informes, dadas las implicaciones de la violencia en la cultura y la sociedad.

Un abuelo cuenta a su familia cómo su madre, ya fallecida, tuvo que huir del pueblo donde vivía en el Norte de Santander, porque como el esposo a quien asesinaron tenía pensamiento liberal, creían que ella también era liberal y la estaban buscando para desaparecerla con todas sus semillas, como era la orden durante el gobierno que implantó el conservadurismo en el país con masacres, y que dejó 193.017 muertos entre los años 1948 y 1966<sup>1</sup>. Una versión de esta historia la cuenta la novela *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, que se vuelve un hito literario referente de la violencia, un testimonio del período que en la crítica literaria se ha desdeñado y se ha preferida leerla como documento histórico [Osorio 2016] antes que como novela, o el estudio de su dimensión estética.

El abuelo sobreviviente tiene que ver cómo sus nietos e hijos, viven en un barrio ubicado en los márgenes de una ciudad principal de Colombia<sup>2</sup>, a finales de los ochenta. Allí, los niños a los diez años reciben una moto y un arma para aprender el negocio del sicariato. Las niñas entre 10 y 16 años aprenden a conquistar paramilitares o narcos y deben pagar el derecho de pernada<sup>3</sup> al patrón. Es una

---

<sup>1</sup> Esta cifra la registra el Informe General del Centro Nacional de Memoria Histórica *¡Basta ya!*

<sup>2</sup> Aquí vale la pena recordar la hipótesis de Margarita Serje (Serje, 2012) sobre como el mito denominado “ausencia del Estado” hace de los territorios marginales (zona rural y urbana) los focos principales de la violencia instituyendo y materializando una presencia estatal a través de la violencia.

<sup>3</sup> Esta es una práctica medieval que consiste en que las niñas son entregadas para que pierdan la virginidad. Es conocido por este delito el caso del paramilitar Hernán Giraldo, quien en el territorio del Magdalena, en la Sierra Nevada, era llamado el Taladro, pues la violación y el cobro de derecho de pernada a la población civil era una de sus prácticas de intimidación y violencia sexual recurrente. El paramilitar está siendo procesado en Washington, extraditado por narcotráfico, se acogió al Acuerdo de Ralito, que permitió el desmantelamiento de grupos armados a cambio de procesos judiciales en Estados Unidos, en donde no han sido aún esclarecidos. La familia Henríquez Chacín, víctima de desaparición forzada, ha sido una de las principales acusadoras y demandantes de la justicia en este caso. La violencia sexual está

ciudad vigilada por los de las montañas. Hay un ejército barrial que garantiza que no haya crimen, injusticia por su cuenta al que se vea robando, al hippie, al izquierdoso. Una de las nietas del abuelo se ha enamorado de un joven que aparece en lista para “limpieza social”<sup>4</sup>.

La nieta sobreviviente vivió su primera relación con la muerte que, como en la novela de Jorge Franco, se le confundió con el amor. Digamos que tuvo dos posibles destinos: uno, educarse y salir del círculo de la pobreza y de la violencia al que estaba destinada, y otro, en convertirse en la encarnación del personaje del que incluso se hizo una telenovela. Muchas series de televisión colombiana aluden a los problemas sociales y la imagen femenina como objeto de consumo de la violencia y en la violencia. Como ella, muchos jóvenes adultos han estado marcados culturalmente por la huella del terror, por la pérdida de horizontes entre víctimas y victimarios. Dicen los informes que para este siglo las víctimas de conflicto armado sobrepasan las 200.000. Nadie las cuenta con exactitud, pero nadie suma las del periodo de la violencia bipartidista.

La herencia no se hace visible en las políticas de estado. Muchas leyes empiezan a circular en el nuevo milenio, algunas se formulan a partir de los acuerdos entre los gobiernos y grupos específicos como los llamados Acuerdos de Ralito<sup>5</sup> entre el paramilitarismo y el

---

documentada en el Centro de Memoria Histórica y en otros informes como el Sistematización Jornada de conmemoración del 25 de noviembre como Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer presentado al Departamento Administrativo de la Presidencia de la República-DAPRE, Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer-CPEM, ante la presidencia en diciembre de 2016.

<sup>4</sup> Según dice el Informe *¡Basta ya!: Memorias de guerra y dignidad* (2013) del Centro Nacional de Memoria Histórica, esta práctica es la derivada de un proceso de seguridad en dónde: “El Estado, en lugar de apostar por el fortalecimiento de las Fuerzas Militares en esos territorios, optó por un remedio cuyos efectos nocivos ya conocía de vieja data: privatizar la seguridad. Esta vez lo hizo a través de la figura de las Cooperativas de Seguridad Convivir, que se convirtieron en el gran catalizador de la expansión del paramilitarismo por toda la geografía del país, en un estrecho maridaje con miembros de la Fuerza Pública en las regiones e incluso con la anuencia de algunos gobernadores y alcaldes” [45].

<sup>5</sup> Acuerdo de desmovilización de grupos al margen de la ley vinculados al paramilitarismo en Colombia celebrado en la población de Santa Fe de Ralito, con este acuerdo, se organizan y legitiman procesos de amnistía y extradición. Aunque se contemplaba la reparación de las víctimas mediante la emisión de versiones libres, una de las críticas más fuertes que tiene el proceso es que no generó las garantías de reparación. A menudo se confunde con el llamado Pacto de Ralito firmado entre jefes paramilitares y cincuenta políticos de diferentes regiones

gobierno de Álvaro Uribe que implementó la política de Ley de Verdad Justicia y Reparación, la coyuntura de un primer paso hacia lo que hoy se denomina postconflicto.

En este marco también, como una obligación del Estado en el nuevo milenio, emerge la política pública de la memoria en Colombia que se encarga de recuperar los testimonios de las víctimas de la violencia, regulado mediante la denominada “Ley de víctimas y restitución de tierras” en donde desde el artículo 146 de la Ley 1448 de 2011 se crea y se regula el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). La misión de esta institución no es de naturaleza judicial ni sancionatoria, es decir, no incide en la tramitación de procesos judiciales a los posibles victimarios de los procesos. La definición de la memoria es la de ser “histórica” acumulativa. Podría leerse que se pretende un registro histórico oficial, el archivo de la violencia heredada que dice ese tipo de memoria. Es necesario atender a las posibles interpretaciones y sensibilidades de esta historia a contrapelo.

Del mismo modo, la emergencia de instituciones alrededor del llamado período del posconflicto, que buscan la verdad y la reparación de las víctimas, establecen lenguajes banalizados alrededor de la memoria, acumulan los testimonios, las cifras de los informes, mientras esto sucede, podría decirse que, a la par que una política de acuerdos para el fin de la guerra, se establece en Colombia un discurso que organiza el olvido por acumulación, según se puede considerar desde lo anotado por Andreas Huyssen (Huyssen, 2002). Es decir que así como la banalización de la violencia, existe también una banalización de la memoria. Por su parte, la poesía se vislumbra como un lenguaje emergente que resiste al olvido, responde a esa lógica aportando con un testimonio doloso colectivo de agencia política desde los muertos, los cuerpos ausentes y los lugares de la huida.

---

del país, al margen de los acuerdos de paz que se pretendían en el gobierno de Andrés Pastrana. A este último se le conoce como el revelador de los nexos de políticos con paramilitares. El Pacto de Ralito es una alianza para el trabajo por la paz de Colombia desde los grupos armados paramilitares.

El abuelo y muy seguramente la nieta de ese abuelo pueden tener un registro archivístico importante para el Centro de Memoria Histórica, como lo tienen varias comunidades colombianas que han estado en medio del fuego cruzado. Si algún ciudadano o ciudadana colombiana tiene interés en entregar su historia individual o colectiva a los repositorios del archivo puede hacerlo.

El archivo pretende recoger las voces, la palabra tiene un valor importante para el Centro de Memoria Histórica, pero es una política archivística, en el sentido en que se entiende esta noción, como una especie de consciencia abierta de todo lo posible [Agamben 2000]. Este archivo que hereda la huella de la violencia bipartidista hacia la violencia generalizada, contempla también diversos tópicos de esta memoria, entre ellos una publicación sistemática de identificación de diversas víctimas, o voces que estudian el conflicto o lo testimonian. También hay que notar la reciente necesidad de la fuerza pública en incluir sus testimonios lo cual ha sido motivo de debate en el país.

Los actores del conflicto y los múltiples delitos se nombran en el marco del Centro de Memoria Histórica y los Museos de la Memoria que se instalan a lo largo y ancho de Colombia. Aparecen los nombres, se registran, se cuenta, se atestigua. Las voces son principalmente las de sobrevivientes, como el abuelo, como la nieta. A pesar de que la palabra, el testimonio resulta importante, en los informes no existen registros de poetas silenciados por el uso indebido y estigmatizado de su palabra en el marco del conflicto.

En la cotidianidad de las ciudadanías del miedo [Ochoa Gautier 2004], la palabra ha tenido su intención, y su forma de emerger también en la poesía, tanto como en la narrativa del testimonio. Al punto que en la voz de importantes poetas del siglo XX, como María Mercedes Carranza, proponían abiertamente la poesía como opción diferente ante la violencia. Durante el período más crítico de la violencia en Colombia, entre 1990 y 2004, también fueron los poetas los blancos más perseguidos de asesinatos y silenciamientos, como el periodista y poeta Julio Daniel Chaparro en 1999<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Este asesinato aparece mencionado en el informe “La palabra y el silencio”. La violencia contra los periodistas en Colombia 1977-2015 publicado también por el Centro Nacional de

El registro sigue consumiendo y devorando todas las palabras, todas las voces del sentimiento de época en un marco de guerra variopinto y en transición hacia un después de la guerra. El archivo integra ahora a la poesía, con esta investigación que ya está registrada como parte del Fondo de Archivo de Derechos Humanos del Centro Nacional de Memoria Histórica<sup>7</sup>. Con esto, además de la inclusión de esta parte de la verdad de las víctimas, del registro de los poetas que se rememoran y se han silenciado con el conflicto armado, también se hace necesario contar esta historia sobre lo que implica escribir poesía testimonial en Colombia, hablar sobre los temas y las formas comunes de la sobrevivencia a través del poema como registro afectivo e intensidad de una época, de una huella heredada.

Es necesario decir que la lectura crítica de la memoria que propongo como interpretación de la poesía testimonial se fundamenta en las características particulares de la política pública que se institucionalizó en este milenio, muy distintas a otros contextos como el chileno, donde la emergencia de los testimonios pretendía la tecnología del olvido desde las palabras y significantes que borrarán lo afectivo, la limpieza de una verdad en la pos dictadura y la transición como discurso que la implementaba [Richard 2010]. En Colombia, a pesar de que el país vive una democracia legislativa, los casos del conflicto armado, el desplazamiento y la desaparición forzada, hacen comparables las implicaciones de las violencias con los de gobiernos dictatoriales como el chileno y así también existe una respuesta del arte y la literatura<sup>8</sup>, frente al problema.

---

Memoria Histórica en el 2015. Sin embargo, no se habla allí de la producción poética de este autor, que sólo se actualizó recientemente después de mucho tiempo del asesinato, los crímenes asociados a la palabra poética están aún invisibles e impunes. Centro Nacional de Memoria Histórica.

<sup>7</sup> El registro se hizo a petición de dos funcionarias contratistas del Centro de Memoria Histórica que escucharon un programa de radio donde se me entrevistó acerca de las relaciones entre violencia y literatura y acudieron a mí para formalizar el Archivo, se me hizo una entrevista y una caracterización de los poemarios, libros y archivos digitales y físicos que hacen parte de esta investigación, de mi trabajo poético personal y del trabajo que he hecho en el ámbito educativo con poblaciones en contexto de vulnerabilidad, en condición de desplazamiento y pobreza extrema.

<sup>8</sup> El informe del Centro Nacional de Memoria Histórica sobre la desaparición forzada en Colombia registra 60.630 desaparecidos en lo que va del periodo generalizado de violencia, cifra que supera los registros de las desapariciones en el Cono Sur (Chile y Argentina). El

De este modo, se comprende la necesidad del registro acumulativo, de la memoria histórica definida como política pública para Colombia, pero no deja de interpelarse desde la investigación propuesta la presencia de la intensidad afectiva en estos registros. Entonces se pretende considerar la memoria, o proponer una lectura desde esta crítica, como agente activo, político y característico de la sobrevivencia y de los mecanismos de resistencia de la población colombiana, de su identidad y sociedad.

Desde la investigación se indaga cómo la poesía testimonial genera múltiples representaciones ante la política de la memoria en Colombia, no sólo porque es un registro de la voz incómoda y de la impunidad, sino porque marca una entrada estética sensible, se inscribe dentro de las tradiciones líricas que hacen poesía en Latinoamérica y tienen un valor literario al mismo tiempo que testimonial.

La que denomino aquí *estética de la sobrevivencia* trasciende la mera posibilidad del testimonio, dibuja unas formas comunitarias, desapropiadas de escritura que hablan de una forma diferente de poetizar a partir de la realidad social. Aparecen en estos registros una nociones del estado, de los cuerpos, de la muerte como común existencia dentro de una época, lo cual no puede obviarse en una interpretación de la historia de la violencia, aparece una intencionalidad del dolor y de los afectos que trae consigo una memoria que no pretende ser estática ni fijada para la historia, sino que tiene en su expresión la política del afecto.

Si bien, según dice María Zambrano [2006], a los poetas se les expulsa de la república porque no pueden hacer justicia, se pudiera pensar que en este sentido no habría poesía testimonial que pudiera estudiarse. También, una perspectiva comunal de la poesía, nos propondría su interpretación como parte de la filosofía [Badiou 1989], un modo de pensarse en una época. Por ello, me atrevo a decir que Colombia pasa por *la Edad de los poetas*, en la medida en que emerge la poesía; al igual que después de la Primera y Segunda

---

referente de este fenómeno social siempre han sido los países del Cono Sur, en Colombia apenas se están nombrando los crímenes.

Guerra Mundial los filósofos a través de un discurso poético, piensan las condiciones de muerte. En Colombia, la proliferación de la poesía testimonial surge como filosofía de la sobrevivencia.

De este modo, lo que interesa en el caso de la poesía colombiana sobre la violencia es cómo desde el registro de la memoria sensible se hace un reclamo de la herida, el cuerpo palabra-herido se enuncia frente y dentro de la empresa motivada por el estado de recopilación de testimonios, cuya intencionalidad discursiva es la de compilar, aunque se vea como un cumplimiento o una responsabilidad estatal. Es palpable que con esta política se abre la renuncia al compromiso de recordar o al ejercicio activo de la memoria para fijarla.

El archivo acumulado no está organizado en un proceso significativo de justicia. Por el contrario, se ha segmentado la reparación y judicialización haciéndola depender de la implementación de políticas y acuerdos de paz del gobierno del momento (sea el actual o sea el de las próximas elecciones del 2018). Una posibilidad que solo se da en el contexto los diálogos entre la guerrilla y el Estado y que no termina de concretarse por las múltiples disputas y verdades no resueltas en el contexto.

Asimismo, la acumulación de la memoria en Colombia resulta expulsada, apartada de las implicaciones de reparación, latente y esperanzada de las lecturas que puedan incidir en el territorio, al igual que la poesía. Esta es una estrategia de olvido, y la poesía emerge como discurso alternativo e intencionado de resistencia.

A pesar de y frente a la violencia, siempre se ha escrito poesía sobre la violencia en Colombia [Villegas Restrepo 2016], y muy a pesar de lo que dice la crítica, de que se trate de una poesía en caliente, de la lejanía de la poesía con respecto a la realidad del país, existe un corpus de propuestas poéticas que dialoga con las políticas de la memoria, que quiere insertarse y afectar a la realidad, que tiene una estética desde el sobreviviente como lugar de enunciación.

El sobreviviente es, pues, el dicente, el que con su forma de escritura, con sus apuestas poéticas, manifiesta el sentir de la época, hace visibles los pueblos borrados. Es el devenir-sobreviviente en la escritura lo que involucra tanto al cuerpo recordado como a quien lo

recuerda, tanto a víctimas del conflicto como a quienes lo han sobrepasado y quedan contagiados de la huella de la común existencia heredada en este.

En este sentido, ni la víctima ni la memoria son pasivas, hay en la poesía del testimonio un reclamo desde los sobrevivientes que se define en la literatura, a partir de la poesía, como un lugar del testimonio, donde quienes están vivos dicen lo vivido, lo memorializan desde su aficción y fracasan en el decir, precisamente por no poder alcanzar una representación del horror tal como la viven las víctimas directas. De este modo, la sensibilidad de la sobrevivencia, su expresión, articula múltiples representaciones insuficientes de una comunidad en duelo infinito de la herida.

Las poéticas de la sobrevivencia se interpretan como un corpus que se desdeña el canon de la literatura colombiana, pues se prefiere comercializar la narrativa y la ficción con el lugar de la violencia y, al mismo tiempo, las altas sensibilidades de la poesía prefieren una tradición conservadora. Hace falta una lectura de esta poesía al margen que las actualice, las lea y les ubique en el diálogo de la producción poética y cultural en el país.

Al parecer, el testimonio es privilegiado y visto, valorado desde otros géneros como el de la crónica, y con ello los niveles de la realidad que ellos manifiestan. En todo caso, el testimonio o cualquier manifestación en este sentido tiende a considerarse como menos elaborado estéticamente dentro de lo literario [Restrepo 2015]. Lo que nos revela la poesía testimonial son expresiones particulares de la estética de la sobrevivencia, formas de escribirse que no deben ser catalogadas como menores o desvaloradas en relación con un concepto o un canon estético de lo bello o lo bien elaborado.

El Archivo de Derechos Humanos del Centro de Memoria Histórica contiene algunos registros que se estudian en mi investigación, deliberadamente he decidido leerlos y escuchar esta palabra que el director de esta institución interpela a que sea escuchada más allá del tejido, pero también he incluido otros registros que han quedado por fuera y que hablan de otras voces y palabras silenciadas en el contexto de los picos más altos de la violencia en Colombia. Tal vez el abuelo y la nieta, y la historia que venimos siguiendo de cualquier

familia, tengan más que decir y el archivo siga creciendo, y esperemos que en algún momento se oiga el clamor de las víctimas, la multiplicidad que propone esta estética, su formas no bellas, no canónicas en sus diferentes registros, en su común-estar en el país y en el mundo.

## La sobrevivencia y el lenguaje del dolor

¿Cuánto pesa una bala dentro del cuerpo?  
Adolfo Ariza Navarro, "Poema inicial",  
Regresemos a que nos maten amor (2008)

Con esta pregunta que hace el *Poema inicial* [Ariza Navarro 2008], se acerca el lector a la experiencia directa de la violencia. La pregunta dispara, indaga por todas las veces que el cuerpo ha sentido la fuerza aniquiladora sobre sí, la opresión física y existencial del dolor, la fisura y la herida que puede hacer el proyectil entrando, blandiendo el lugar de la carne, sangrando y liberando el dolor, la vida, abriendo la piel y la herida. La palabra genera al mismo tiempo el sonido de la bala. Se evocan en la imagen el impacto de la pólvora y el disparo, lo sonoro se abre en el significado, explota y con esto la lectura nos trae el ruido que ensordece.

La poesía testimonial se caracteriza por múltiples formas del dolor. A pesar de la dispersión de su emergencia, tienen en común la intencionalidad de poner al lector en la experiencia de la guerra. No se puede representar el momento exacto en que una bala entra al cuerpo, pero muchas han entrado a diferentes cuerpos y en diferentes momentos de la historia, muchos impactos han estallado. Con ello, se hace necesario entonces indagar en esta relación cuerpo-dolor-existencia en común y en las formas que representa la poesía testimonial en Colombia.

El lenguaje que dispara, que nos pone en situación del dolor, en la experiencia del cuerpo y las experiencias de la precariedad [Buttler 2010]. ¿Pero a quién le dispara? Al lector para conmovirlo, condolerlo con el dolor de otro. También es un lenguaje que dispara al Estado, lo acusa, lo interpela y por eso la mayoría de poemas del corpus habla sobre la muerte, sobre la horrorización, sobre el *estado*

*sin entrañas* [Rivera Garza 2015]. Por eso, escribir poesía sobre el testimonio se hace desde el impacto y la defensa de la palabra:

¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra? Mi respuesta sigue siendo sí. Porque sí es una palabra diminuta y sagrada y salvaje al mismo tiempo. Porque, francamente, no sé hacer otra cosa [Rivera Garza 2015: 177].

La cita en mención nos propone la palabra como defensa, como arma y escudo. La palabra ruidosa crea también inmunidad [Esposito 2007], puede interpretarse esta como una intencionalidad de la poesía testimonial, la cual utiliza el mismo horrorismo para manifestarse y afectar. Así, el resto y la imagen de lo animal, la presencia de los cuerpos mutilados, lo incómodo de las imágenes desde lo que impacta en el cuerpo se entrega como arma, dispara para afectar, para *memoralizar* la intensidad. Esto lo defino como el ruido poético animal, por oposición al eufonismo y desde todos los niveles de la lengua y las posibilidades del significado en uso, en donde la imagen oscura de los poemas, el tono elegíaco de la poesía colombiana publicada entre 2000 y 2017, que es objeto de esta lectura, inquieta, porque es una manifestación desde y de la sobrevivencia como estética.

Encuentro que en el ruido de la poesía se manifiesta la sobrevivencia, a manera de resistencia, aquella luz intermitente entre lo oscuro del horror [Didi-Huberman 2012]. Hay que detenerse en este común lenguaje, el del dolor y por ende en la definición de la poesía testimonial como resistencia ante la oscuridad, como intermitencia *a pesar de* la muerte violenta. Sobrevivir es entonces una resistencia, en este caso desde la palabra dicha. Sobrevive también el que se enuncia en los poemas. Al desentrañar el yo lírico de esa poesía que no es propiamente lírica, hablar de los testimonios que emergen en el poema, sobrevive quien ha pasado por la guerra y no ha podido decir su verdad de lo que le pasó. Lo hace a través de alguien que ha sido afectado por la historia de la violencia, por la memoria acumulada y de circulación en la cultura que también es el

sobreviviente. El poeta es sobreviviente y es quien hace sobrevivir al testimonio y al testigo, cuya forma de resistir ha sido apropiándose de este dolor de los otros, aquí encuentro que la escritura también tiene un devenir sobreviviente. Según lo enunciado en la cita anterior y el lenguaje común del dolor, en donde se pueden explorar múltiples representaciones incómodas, sobrevivir es defenderse, hacer memoria y afectar el silencio con el ruido poético, con el cuerpo-palabra herido.

### **Tensión palabra-ruido o expresiones de la animalidad**

En Colombia, la literatura del testimonio aparece desde las publicaciones narrativas alrededor de lo que se denomina el primer periodo de la violencia<sup>9</sup>. Lo primero que surge aquí es la necesidad de pensar el género testimonial, los desplazamientos genéricos entre narrativa y poesía, desde la perspectiva de la multiplicidad de representaciones sobre el dolor y de la inoperancia de la palabra, de la representación, a la par que el lugar del testigo y de la víctima. Así como la desterritorialización del cuerpo literario, también se deben analizar los desplazamientos que se dan en el cuerpo texto y la aparición espectral del cuerpo, la política y militancia de los cuerpos ausentes que aparecen para reclamar la deuda.

Vale la pena entonces preguntarse también por la existencia de diferencias entre el sobreviviente y el espectro, la voz del yo lírico que surge en la estética, que sobrevive ante la desaparición forzada o el asesinato criminal cometido por algún grupo al margen de la ley. Se percibe cómo los textos responden ante la violencia, la sobrevivencia se hace manifiesta como condición del autor, pero también como escritura y materialidad de la escritura que conforma una comunidad doliente.

En este sentido, encuentro que la expresión de ese ruido poético animal es una característica común en las formas de lo que sobrevive. Como lo diría Giorgi [2014], lo que se “hace vivir” y se memorializa en la literatura. Es un lugar no humano, el del resto que se encuentra en

---

<sup>9</sup>*Viento Seco* es una novela de Daniel Caicedo, conocida como novela testimonial en el medio literario colombiano, subordinada a la lectura de los hechos históricos.

un nivel de las representaciones múltiples. Lo defino como ruido por oposición a voz y palabra, porque, igual que el proyectil que se escucha en los epígrafes que tomamos de Ariza Navarro [2008] y en la idea de la escritura como defensa que nos propone Rivera Garza [2015], tienen que ver con una suerte de tensión y conmoción desde lugares no humanos, el ruido que ensordece, que no se quiere escuchar desde el archivo acumulador de memorias que definimos en el acápite anterior como política de Estado, de las voces de los espectros, de quienes reaparecen en los poemas desde la ausencia que la violencia impuso sobre ellos, de quienes se recuerdan sentidamente.

Si bien Giorgi [2014] hizo un estudio sobre la literatura, específicamente la narrativa y sus condiciones de inscripción de lenguaje entre lo animal-humano, nos hace falta atender a esta noción de lo ruidoso en la lengua poética tratando un texto literario donde:

“La escritura se abre a sonidos, ruidos, rugidos, gritos que vienen de animales, se vuelve caja de resonancia para una materia sonora que atraviesa el lenguaje, al que interrumpe y desvía y expone a una indeterminación radical [76].”

Este ruido poético animal emerge como un bramido<sup>10</sup> del dolor: “y *apagada la lámpara/ oiremos bramar el monstruo oscuro*” como dice uno de los poemas que Horacio Benavides [2014] escribe en el poemario *Conversación a oscuras* dedicado a la memoria de su hermano asesinado, un ruido reclamante de justicia y alimentado con ese mal contemporáneo, la huella de la violencia. Esta es la manifestación del *devenir sobreviviente* que propone la poesía colombiana contemporánea. Hay en esta producción una alianza entre el discurso periodístico, de los medios de comunicación y lo poético, es un lenguaje de muerte, tanto del horror que puede incluso ser objeto de señalamiento para quien lo enuncia, como en el caso de los poetas a quienes les ha costado la vida.

---

<sup>10</sup> Estas reflexiones hicieron parte de mi conferencia sobre el tema en Borderlands 2017 y del texto finalista del Premio Carlos Pereira, de la *Revista Nexos*, durante el 2016. El texto se titula “El bramido del monstruo: cuerpos de la memoria en la poesía colombiana contemporánea”, donde analizo la aparición de los cuerpos en los poemas del autor mencionado.

Es transgresor de la forma poética en cuanto al testimonio, puesto que más que representar unívocamente, su representación es múltiple. Tal vez la lengua que dispara es, en un primer momento, cercana al lenguaje suicida, arrojado a la muerte y al señalamiento por lo que dice, por el compromiso que adquieren los poetas con el decir, es el caso de los poetas asesinados en el marco de la guerra.

Adicionalmente, dice Derrida [2003] que la escritura también es sobrevivencia, pues pasa el umbral de la muerte, desborda más allá de la vida del autor y de la misma escritura, en tanto la propuesta de vida que los poemas tienen con la múltiple representación de este ruido poético animal puede relacionarse con esta función testimonial que está documentando la poesía, en relación con los afectos y con los sucesos de la violencia. En relación con lo que llamo *memoria afectiva* (sensibilidad o alternativa ante la memoria histórica) y que se da en esa sobrevivencia del cuerpo, en un devenir de la memoria del sujeto que atraviesa el umbral de la muerte, tanto del que muere asesinado como del que se duele de la muerte.

En este sentido, lo periodístico y el testimonio adquieren otra sensibilidad. Es decir, no es la palabra poética la que está contaminada del periodismo, en la medida en que “el lenguaje social día a día se degrada en una jerga reseca de técnicos y periodistas; y el poema, en el otro extremo, se convierte en ejercicio suicida” [Paz 1956: 13], sino que es la poesía la que le da un nuevo valor a ese esquema del testimonio y del periodismo, un valor afectivo cargado de dolor para el lector, de la memoria del sentir más que de la fiel mimesis de lo acontecido. Propone el ruido poético animal o bramido como testimonio de la intensidad, como ese tartamudeo del que habla Deleuze, aludiendo a la escritura de Melville y de Kafka que:

“Disfraza la lengua con un susurro incomprensible, como un bajo continuo que arrastra todo el lenguaje (...) afectado por un tartamudeo que desnaturaliza la lengua pero que también hace que surja el Más Allá musical y celestial del lenguaje en su totalidad” [Deleuze y Parnet 1977: 115-116].

Para Deleuze, el lenguaje se enturbia desde una resonancia dolorosa. En nuestro caso hablamos de un lenguaje cuyo susurro doloso, grito colectivo, bramido animal, también reformula el nivel pragmático y

las imágenes de lo que resuena (la bala dentro del cuerpo o el bramido), sonido sin palabras, adquieren voces de la sobrevivencia, resuena contranaturalmente y se materializa en el cuerpo-lenguaje que proponen los poemas. Escuchamos el ruido y lo que quiere decir, entramos en un lenguaje no humano, cargado de violencia, y no salimos de allí del mismo modo que cuando entramos.

Esta creación del lenguaje que dispara o ruido poético animal la interpreto como necesaria y característica de la literatura como salud [Deleuze y Guattari 1996]. El ruido desde la poesía contemporánea colombiana dota de los afectos de lo violento y permite el *devenir sobreviviente* en la escritura, esto es, registrar a través de la imagen una intensidad de experimentar la guerra con lo animal-humano, lo anómalo y el resto, tanto en la aparición del cuerpo como lugar de inscripción del dolor (la bala que atraviesa el cuerpo) como en la animalidad misma como agencia política. Con este lenguaje de la sobrevivencia, la función de la poesía es la de dignificar el trauma de estar vivos para quienes se duelen y de estar privados de la vida involuntariamente para quienes han sido asesinados o desaparecidos.

Adicionalmente, en relación con esta lectura del lenguaje del bramido en la poesía contemporánea colombiana, quiero referirme a la categoría de lo contemporáneo, que es tan difícil de trabajar y asir. Se trata, para mí como para Ranciére [2005] de una lectura en progreso, de una hipótesis de la cultura que interpreto a partir de la luz y la oscuridad de un tiempo [Agamben 2008] que se visualiza a través de las imágenes construidas con la poesía en este momento de la historia colombiana.

Estas imágenes que no pueden representar el dolor, pero lo expresan. Según Kristeva [1997], quien nos plantea la noción de literatura cercana a la de piel extranjera, esta noción está asociada a percibir la escritura como la manifestación melancólica de un duelo, desde la enfermedad del dolor según retoma Kristeva a Marguerite Duras. Esa consciencia que nos dejaron las dos primeras Guerras Mundiales y los campos de concentración de que “*podemos darnos muerte*”, en relación con la noción de escritura literaria que con el dolor pone en crisis la representación, evoca los silencios en la

literatura, se dice desde la no representación, recrea la lengua y hace explotar las imágenes sobre el horror, las cuales no son fieles a los hechos.

Así, la poesía se escribe en lo contemporáneo con la palabra herida y fragmentada entre el testimonio político y lo común del dolor de sobrevivir. Es poesía política en el sentido en que funciona desde lo que el yo testimonia sobre los otros y lo que afecta a los otros, tal como lo comprende Kamenzain [2007] sobre la poesía del testimonio del dolor existencial en Vallejo y Pizarnik. El de la poesía colombiana es un lenguaje poético anómalo que, a diferencia del dolor que puede encontrarse en otros poetas, tiene su origen en la guerra como generadora de afectos. Por ello este lenguaje incomoda a las regulaciones estatales y los olvidos sistemáticos de la impunidad.

Pero la recreación del lenguaje poético, sin ser panfletaria, sino más bien con la función de la catarsis social, también ha sido o puede constituir, ya en nuestro siglo XXI, en nuestra contemporaneidad, una tradición. Por esto el estudio de la poesía en esta clave se vuelve más relevante. En la medida en que se pueden relacionar autores importantes de otras latitudes latinoamericanas que tienen un sistema estético, una propuesta poética, en coherencia con la realidad social del dolor colectivo. Es el caso por ejemplo del trabajo de Raúl Zurita [2012] en Chile, quien propone una apuesta sobre el dolor y el lugar de la palabra:

Entiendo entonces la obra del Paraíso como una práctica que desde el dolor, es decir, desde el hambre, desde el terror, desde la soledad, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado. Comprender que se trata de la vida de todos, es dar por concluidas las peores formas de la antigüedad para estampar una nueva marca sobre estos páramos sudamericanos [14].

Como se nota en la cita, para Zurita, la experiencia del dolor es transformadora de un colectivo continental y el origen común tanto de la violencia como de la transformación de la herida fundamental sobre esa huella del dolor para el retorno al Paraíso como lugar de la construcción colectiva y de los nuevos significados. Por lo tanto, el

ruido poético tiene su intensidad en un rango geográfico mucho más amplio, en una cartografía latinoamericana afectiva. En México se pueden destacar las obras de Sara Uribe [2012], en su poemario *Antígona González*. Incluso se puede pensar en la intensidad política de la sobrevivencia, del dolor, la memoria y los cuerpos de la poesía en el trabajo de poetas contemporáneos a nivel mundial.

Como vemos, el ruido poético de la animalidad nos abre nuevas posibilidades de interpretar y entender las tradiciones líricas, no sólo restringidas a lo local sino en diálogo con otras propuestas lejanas en geografía y en que han emergido en este ambiente de época del siglo XXI marcado por la violencia en múltiples latitudes y dimensiones. Esto no quiere decir que lo contemporáneo sea únicamente lo que se escribe actualmente, sino que, en el sentido de Agamben [2008], nos brinda una posibilidad de comprender lo demasiado lejano, la huella de la violencia, y de lo demasiado anticipado, la esperanza de superar el trauma, de haber salido de él o de hacer memoria para que no se repita.

Entonces puedo decir que la expresión del dolor tiene un lenguaje animal, incómodo, ruidoso, que registra las intensidades de todos aquellos marcados por distintas guerras, bien sea por que ya están ausentes de la vida, o porque el trauma de la pérdida, del horror colectivo, hace posible la escritura del dolor para sobrevivir. Resta entonces por estudiar lo que se propone como común, incluirse dentro de las distintas formas de la sobrevivencia y a través de ellas señalar la tradición de la poesía de la violencia, del lenguaje común y sus matices en Colombia.

### **Manadas sobrevivientes**

La poesía restituye el valor de la expresividad del dolor en la Colombia contemporánea, esto nos lleva al terreno de lo político, puesto que entonces la poesía restituye el derecho a decir, le da una estética a la política de la memoria y del duelo que no aparece agenciada por el Estado sino por las mismas víctimas, desde su lugar de enunciación como poetas y desde las voces líricas que se hacen posibles en la poesía.

Aquí el lenguaje poético contemporáneo crea una salida política que pretende intervenir la realidad con el duelo. Que afecta al lector y habla del afecto más que de la cifra, o que el lenguaje banal de los medios. Es político valerse de la estética de la sobrevivencia para decir. Como lo señalaba anteriormente, el lenguaje que dispara es también suicida y se enuncia para darle voz a este bramido en la medida en que muchos poetas también han sido asesinados por poetizar sobre la violencia.

Según lo anterior, se puede ubicar como el primer grupo de sobrevivientes, los testigos integrales que desde la memoria enuncian sus trabajos así: Julio Daniel Chaparro [2012] con *“De nuevo soy agosto y otros poemas”*, Tirso Vélez con *Colombia un sueño de paz*, Edwin López y Gerson Gallardo [Gómez Mantilla 2013].

Encuentro, entonces, al menos tres formas de la sobrevivencia. La primera conformada por estos **poetas asesinados**. Es una escritura suicida porque los autores fueron blanco de los grupos armados, desaparecidos o asesinados por utilizar la palabra. La emergencia de sus denuncias se dio en el marco de uno de los momentos más álgidos de la violencia en Colombia<sup>11</sup>. Es así como los estigmatizaron como guerrilleros por pensar diferente, por ofrecer abiertamente una opción diferente a la de la guerra, o por denunciar el gobierno de turno y hacer política desde otras apuesta, estos son los testigos integrales, quienes vuelven a través de la memoria que dejó su poesía, el testimonio se actualiza en la medida en que se les recuerda, se les publica recordándolos, reclamando la impunidad de sus asesinatos.

En el siguiente poema se agencia entonces la animalidad sumada a ese testimonio primero sobre la violencia, en la alianza aparece el devenir sobreviviente enunciado “el devenir está en el orden de la alianza” [Deleuze y Guattaari 1994: 245]. Se deviene sobreviviente por pasar por la muerte, estar vivo después y a pesar de la muerte, y en esta intensidad donde lo animal y lo no-humano le dan cuerpo a la sobrevivencia:

---

<sup>11</sup> Así lo evidencia el documental del Centro de Memoria Histórica “No hubo tiempo para la tristeza” (2015)

Poema/ de un grano de arena/ el poeta creó un nuevo mundo/ un país enorme de nieve y de casuchas pardas/ de focas y caballos salvajes, submarinos. / De un grano de arena/ el poeta creó un bello mundo/ el mundo más justo, el mejor de todos/ y lo condenó a permanecer inalcanzable/ país de sueños [Chaparro 2012].

Estos son *outsiders* que conforman una manada desde la sobrevivencia como escritura, una política de resistencia según comprendo la sobrevivencia, ese país que se recrea en el poema, a través del poeta nombrado, con la alianza animal crea una política de los márgenes, de la manada reterritorializada en los poemas. Aquí quiero referirme a estos términos como los comprendo desde Deleuze y Guattari [1994]:

Nosotros decimos que todo animal es en primer lugar una banda, una manada. Que, más que caracteres, todo animal tiene sus modos de manada, incluso si cabe hacer distinciones dentro de esos modos. Ahí es donde el hombre tiene algo que ver con el animal. Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad [246].

La segunda forma es la de **los poetas dolientes**, víctimas y cuerpos que reaparecen en los textos y han sido de desaparición forzada, de asesinatos impunes y ejercen una militancia política desde la muerte a través de la poesía, de las voces líricas apropiadas por terceros, sus familiares o amigos cercanos normalmente. Esta forma de sobrevivencia se relaciona con la intensidad de la resistencia, con la fugacidad que la imagen sobreviviente. Didi-Huberman [2012] presenta frente a lo demasiado banalizado de la violencia y de la memoria. Estos cuerpos adquieren una forma común de lengua balbuceante, se relacionan con lo animal, no solo hablan del dolor de la pérdida de un ser querido, también de la pérdida de los lugares en el caso de los desplazados forzosamente de sus territorios, están desterritorializados de la vida o de los lugares. Por eso constituyen otra manada, puesto que políticamente agencian el contagio, el ensamblaje entre los espectros y la naturaleza.

En este segundo grupo podemos ubicar el trabajo de: Conversación a Oscuras [Benavides 2014]; Rostro que no se encuentra [Gómez Mantilla 2009]; Lección de Olvido [Gómez Mantilla]; Palabras como cuerpos. Antología de poemas en memoria de Edwin López, Gerson

Gallardo y Tirso Vélez [Gómez Mantilla 2013]; Regresemos a que nos maten amor [Ariza Navarro 2008]; Amazonía y otros poemas [Galeano 2011]. Adicionalmente, algunos de los proyectos colectivos orales del Centro Nacional de Memoria Histórica [2015]: Alabaos por la vida, del Colectivo de Madres por la vida; ¡Y yo levanto mi voz!: Memorias de Resistencia en Tumaco; Escuela de poetas de la gloria; poemas del informe Que nadie diga que no pasa nada (2011-2014).

La tercera forma de sobrevivencia es la aquellos **poetas condolidos**, aquellos que tienen una escritura des apropiada [Rivera Garza 2013], a pesar de que no han vivido la experiencia directa de la guerra, tampoco escriben desde la cercanía del familiar, su escritura no puede obviar el testimonio de muchos otros que han pasado por esta experiencia. Utilizan la forma espectacular del lenguaje, las imágenes distorsionadas de los medios audiovisuales aparecen en los poemas y las imágenes de los cuerpos en relación con la naturaleza. Tocaban los temas del desplazamiento forzado, de las víctimas de la guerra y la desaparición utilizando el lenguaje periodístico y transgrediéndolo, estas poéticas se desplazan entre la crónica y la imagen poética, sin definirse estrictamente como alguno de los dos discursos.

En el tercer grupo entonces puedo ubicar a los siguientes trabajos: *El sol y la carne* [Charry Noriega 2015]; *Asma* [Delgado 2015]; *Seré tu voz* [Romero 2015]; *Al otro lado de la guerra* [Acosta 2010], *Tempus* [Vargas Carreño 2014]; *Soportar la joroba* [Valcke 2011]; *Péndulos* [Valbuena 2010]; *Memorial del árbol* [Gómez 2013]; *El falso llanto del granizo* [Pardo 2014]; *Poemas de la guerra* [Torres 2000]; *Música lenta* [Romero Guzmán 2015]; *Puerto calcinado* [Cote 2003].

Según lo anteriormente expuesto, la sobrevivencia se presenta como una condición política perdurable a través de la palabra. Las múltiples relaciones que se conectan a partir de estas formas poéticas, dejan claro, que en lo contemporáneo sobrevivir es atestiguar la violencia, posesionarse políticamente para hacer memoria apropiando la voz a la comunidad que habla en la lengua del dolor.

Estos sobrevivientes que viven y atraviesan el umbral de la muerte [Derrida 2003] devienen lo no-humano, y su tránsito hacia lo humano lo articula el cuerpo, la palabra, el ruido y el bramido monstruoso, animal, de lo indecible. Pero también existe otra manada de poetas

que sobreviven, no con el préstamo de la voz lírica del testigo absoluto, del sobreviviente que puede decir, sino desde su propia voz que se actualiza y crea el poema la memoria en el presente.

Algo sobre lo que debe indagarse es esa característica del testimonio desde el sobreviviente, el que supera la condición de la nuda vida, y es el hecho de que esta se apropia de la voz para que el que sobrevive, o sea, el que vive el horror, pueda decirlo. En este sentido, se necesita indagar por el lenguaje y las representaciones del horror, como lo propongo. La estética del sobrevivir-en-común se da en el conjunto de percepciones e imágenes sobre el dolor que militan políticamente en la poesía contemporánea y la ética del testimonio, la memoria afectiva que allí se hace cuerpo-texto con la imagen, como régimen sensible.

En cada una de las manadas sobrevivientes y en el devenir sobreviviente en la escritura, interviene una forma de escribir y un escritor político acompañado de la voces diferentes, y con ello el lugar del testimonio se enuncia con sus propias particularidades, lo que reúne los testimonios es la condición de lo común, la intensidad del dolor y la ontología de la herida fundamental que hace de esta estética una manifestación de la comunidad como un fenómeno de la herencia y de la huella de la guerra, de la memoria individual que se hace en duelo colectivo, desde la común condición de existir en y después del trauma.

## Bibliografía

ACOSTA, FABIOLA. 2010. *Al otro lado de la guerra*. Bogotá: Caza de Libros Editores.

AGAMBEN, GIORGIO. 2000. *Lo que queda de Auschwitz*. El Archivo y el testigo. Homo sacer III. Madrid: Editorial Pre-textos.

---. 2008. *¿Qué es lo contemporáneo?*. Venecia: Facultad de Artes y Diseño. Curso de Filosofía Teórica.

ARIZA NAVARRO, ADOLFO. 2008. *Regresemos a que nos maten amor*. Santa Marta: Asociación de Escritores del Magdalena.

BADIOU, ALAIN. 1989. *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BENAVIDES, HORACIO. 2014. *Conversación a Oscuras*. Medellín: Frailejón Editores.

- BUTTLER, JUDITH. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D.F.: Editorial Paidós Mexicana S.A.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. 2015. *Alabaos de madres por la vida*. Bogotá, Cundinamarca.
- CHAPARRO, JULIO. 2012. *De nuevo soy agosto y otros poemas*. Bogotá: El Zahir Ediciones.
- CHARRY NORIEGA, CAMILA. 2015. *El sol y la carne*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- COTE, ANDREA. 2003. *Puerto calcinado*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX. 1994. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- . 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, GILLES; PARNET, CLARISSE. 1977. *Diálogos*. París: Pre-textos.
- DELGADO, FABIO; GAMBOA, EDWIN. 2015. *Asma*. Bogotá: Ediciones Piedra.
- DERRIDA, JACQUES. 2003. "Sobrevivir. Líneas al borde". Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller. México: Siglo XXI Editores. 79-167.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE. 2012. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- ESPOSITO, ROBERTO. 2007. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu Editores.
- GALEANO, JUAN CARLOS. 2011. *Amazonía y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- GARCÍA BUSTOS, HERNANDO. 1988. "Simbología y mito en la literatura de la violencia en Colombia". En G. Sánchez Gómez, comp. *Actores, regiones y periodización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 34-52.
- GIORGI, GABRIEL. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GÓMEZ MANTILLA, SAÚL. 2007. *Lección de Olvido*. Caracas: El perro y la rana.
- . 2009. *Rostro que no se encuentra*. Cúcuta: Cámara de Comercio.
- . 2013. Palabras como cuerpos. Antología de poemas en memoria de Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez. Bogotá: Épica Ediciones, Observatorio de Dinámicas Sociales y Territoriales de Cúcuta.
- GÓMEZ, HENRY ALEXÁNDER. 2013. *Memorial del árbol*. Bogotá: Premio Tertulia Literaria Gloria Luz Gómez.
- HUYSEN, ANDREAS. 2002. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: Fondo de Cultura Económica.
- KAMENZSAIN, TAMARA. 2007. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- KRISTEVA, JULIA. 1997. *Sol negro, depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- OCHOA GAUTIER, ANA. 2004. "Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia". En Alejandro Grimson, comp. *La cultura en la crisis latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO. 17-42.

- OSORIO, ÓSCAR. 2016. En torno a la dimensión literaria de Viento Seco. *Acta literaria*, 53, 111-125.
- PARDO, HELLMAN. 2014. *El falso llanto del granizo*. Quito: Editorial El Ángel.
- PAZ, OCTAVIO. 1956. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉCAUT, DANIEL. 2001. "Reflexiones sobre la violencia en Colombia". En D. Henao Restrepo, A. Papachini, V. M. Estrada, *Violencia, Guerra y Paz: Una mirada desde las ciencias humanas*. Cali: Universidad del Valle. 213-245.
- RANCIERE, JACQUES. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- RESTREPO, LAURA. 2015. "Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana". En V. M. Moncayo, *Antología del Pensamiento Crítico Colombiano Contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. 453-490.
- RICHARD, NELLY. 2010. *Crítica de la memoria 1990-2010*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Madrid: Tusquets Editores.
- . 2015. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México D.F.: Surplus Ediciones.
- ROMERO GUZMÁN, NÉLSON. 2015. *Música lenta*. Medellín : Frailejón Editores.
- ROMERO, VÍCTOR. 2015. *Seré tu voz*. Bogotá: Caza de Libros.
- SERJE, MARAGARITA. 2012. El mito de la ausencia del Estado: la incorporación económica de las "zonas de frontera" en Colombia. *Cahiers des Amériques Latines*, 71, 95-117. doi: 10.4000/cal.2679
- TORRES, ANABEL. 2000. *Poemas de la Guerra*. Barcelona: Editorial Árbol de Papel.
- URIBE, SARA. 2012. *Antígona González*. México D.F.: Sur Ediciones.
- VALBUENA, JORGE. 2010. *Péndulos, Concurso Bonaventuriano de Poesía*. Cali: Universidad de San Buenaventura.
- VALCKE, CRISTINA. 2011. *Soportar la Joroba*. Cali: Colección las ofrendas, Universidad del Valle.
- VARGAS CARREÑO, HERNÁN. 2014. *Tempus, poema "Guerreros"*. Bogotá-Zapatoca-Santa Marta: Ediciones Exilio.
- VILLEGAS RESTREPO, JUAN ESTEBAN. 2016. "La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿espacio de memoria u olvido?" *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, II, 2, 113-127. En línea: <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/20/17>
- ZAMBRANO, MARÍA. 2006. *Filosofía y poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ZURITA, RAÚL. 2012. *Zurita*. México: Aldus, Universidad Autónoma de Nuevo León.

## **IMPORTANT ARTIFACTS, DE LEANNE SHAPTON: CUANDO EL CATÁLOGO SE VUELVE NOVELA**

*Leanne Shapton's Important Artifacts:  
When the Catalog Becomes a Novel*

**Mariana MUSSETTA**

Universidad Nacional de Villa María  
marianamussetta@hotmail.com

### **Resumen:**

Luego de fallidos vaticinios sobre la muerte del libro, la novela impresa no sólo sigue ganando adeptos en la segunda década del siglo XXI, sino que no deja de evolucionar. Una de las formas de hacerlo es volviéndose multimodal (incorporando recursos semióticos no verbales) con una fuerte impronta visual, a la vez que estiliza géneros históricamente no asociados a la ficción. En ocasiones, éstos pueden volverse estructurantes, es decir, pasar a regular la estructura de la novela como un todo. *Important Artifacts and Personal Property From the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry*, de Leanne Shapton, reúne ambas características: es marcadamente multimodal, y adopta un género estructurante no convencional. El texto se presenta bajo la apariencia de un catálogo de subasta, donde se ofrecen a la venta las pertenencias de los protagonistas de una relación amorosa, cuyo desarrollo el lector irá descubriendo a medida que avanzan las páginas. El presente trabajo propone abordar la obra de Shapton desde una perspectiva bajtiniana, explorando la motivación de la estilización del género estructurante

escogido, y cómo éste resulta tanto funcional para la narrativa como atractivo para los lectores del siglo XXI.

Palabras clave: explotación gráfica en la novela, novelas del siglo XXI, Bajtín, géneros estilizados estructurantes, catálogo de subasta.

**Abstract:**

After failed predictions about the death of the book, the printed novel not only continues to gain advocates in the second decade of the twenty-first century, but also keeps on evolving. One of the ways of doing so is becoming multimodal (incorporating non-verbal semiotic resources) with a strong visual imprint, while stylizing genres that have not been historically associated with fiction. At times, these can become structuring, that is, regulating the structure of the novel as a whole. *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry*, by Leanne Shapton, has both features: it is highly multimodal, and it also takes the form of an unconventional structuring genre. The text appears to be an auction catalog, where the belongings of the protagonists of a love story are offered for sale, and whose affair the reader will discover as the pages progress. The present work suggests approaching Shapton's work from a Bakhtinian perspective, exploring the motivation of the stylization of the chosen structuring genre, and how it is both functional for the narrative and appealing for 21st century readers.

**Keywords:** graphic exploitation in the novel, twenty-first century novels, Bakhtin, framing genres, auction catalog.

In reading catalogs, we are actually  
reading a story, a novel.  
Omar Pamuk

Each novel selects its specific form,  
each story can search for,  
and find, its adequate body.  
Milorad Pavić

## Introducción

Hasta no hace mucho, más de un crítico vaticinaba la muerte del libro, y con él, la muerte de la novela en papel como la conocemos. La popularización de los *ebook* y los libros *kindle* hicieron de hecho que en los noventa muchos lo creyeran factible. ¿Quién iba a comprar un libro en una librería si se podían conseguir textos online, más baratos, más portables, “más modernos”? Es cierto que muchas editoriales debieron enfrentar esta crisis, pero, como sabemos, el libro en formato código ha salido airoso, y la novela impresa no sólo sigue ganando adeptos en la segunda década del siglo XXI, sino que no deja de evolucionar. De hecho, desde una perspectiva bajtiniana, la novela es “un género de evolución constante, y, por su origen y naturaleza, muy abierto a la versión plurilingüe del mundo que representa” [Arán 2016: 126]. Es quizás esta apertura la que ha hecho posible que, actualmente, la novela en papel siga probando su versatilidad para sobrevivir—o responder al—advenimiento del mundo digital y los entornos virtuales.

En este sentido, una de las formas en que lo hace es incorporando recursos semióticos no verbales como imágenes visuales y diversos modos de exploración gráfica para desarrollar la trama, imprimiendo a los relatos un carácter multimodal cada vez más naturalizado por los lectores. Basta visitar *Amazon*, el sitio web por excelencia para comprar libros, o *Goodreads*, la comunidad de lectores online más grande donde compartir apreciaciones sobre libros y hacer recomendaciones de lectura, para descubrir que junto a las categorías tradicionales como ciencia ficción o novela histórica hay una sección dedicada a la novela “multimodal”, es decir, aquella que

combina texto (modo verbal) con fotos, dibujos, diagramas, o tipografía no convencional (modos no verbales) como parte indisoluble de la trama. Muchos de estos elementos, como mapas o ecuaciones matemáticas, por ejemplo, hubieran sido impensados como parte de la novela hace un tiempo atrás, lo que confirma la visión bajtiniana de que cualquier género, literario o extraliterario, puede incorporarse a la novela [Bajtín 1989: 138].

A menudo, los géneros que ingresan a la novela se presentan como “géneros intercalados” [Bajtín 1989: 138], incorporados a la estructura de la novela sin perder “su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística” [Bajtín 1989: 138]. Sin embargo, otras veces establecen “directamente la estructura del conjunto de la novela [...] determinando la forma de la novela como un todo” [Bajtín 1989: 138]. Así como Bajtín menciona el diario de viajes o la escritura epistolar como ejemplos de géneros que tradicionalmente han tenido poder estructurante en la novela [1989: 138], han surgido recientemente otros, históricamente no relacionados con ésta, que también funcionan como mecanismo de organización sintáctica discursiva de la obra [Valles Calatrava: 108].

La novela que nos ocupareúne estas dos características: es decir, es marcadamente multimodal, y adopta un género estructurante no convencional, ya que se presenta bajo la apariencia de un catálogo de subasta. *Important Artifacts* ha sido diseñada cuidadosamente para tener la apariencia de un catálogo al estilo *Sotheby's*, desde el título, que emula el de los catálogos que subastan las pertenencias de personalidades famosas, hasta las fotografías de los objetos ofrecidos a la venta, organizados en lotes numerados, y con las correspondientes referencias, precios, y descripciones convencionales. Los dueños de estos objetos (cartas, ropa, adornos, impresiones de mail, artículos de diarios, libros y Cd's, etc.) resultan ser los protagonistas de una historia amorosa a lo largo de cuatro años (Lenore, crítica culinaria, y Harold, un fotógrafo trotamundos, de 26 y 39 años respectivamente), que se anticipa desde el comienzo sin final feliz (la subasta está irónicamente anunciada para el 14 de febrero de 2009, día de los enamorados). El catálogo/novela pone al descubierto una narrativa con desarrollo de argumento, personajes principales y secundarios, *motifs*, y demás elementos novelescos

típicos, pero la forma en que aparece demanda un lector activo, dispuesto a descubrir la historia al relacionar los objetos con lo que se dice de ellos y de sus dueños de una manera particular.

Podría decirse que la narrativa de Shapton se encuentra en el polo opuesto al *fluir* de la conciencia. Si bien ambos crean la ilusión de inmediatez en el sentido de que se intenta borrar la presencia de la mediación del narrador, y en este punto los dos se distancian igualmente del realismo clásico, ocurre que con el *fluir* de la conciencia nos zambullimos en la mente de los personajes, por así decirlo, ubicándonos en un “plano mental”, mientras que en *Important Artifacts* sólo tenemos acceso a los objetos que los personajes han dejado, posicionándonos en un plano radicalmente material. En uno no hay forma de escapar de la mente del personaje, sin poder acceder a su contexto de manera directa; en el otro, en cambio, hay sólo contexto, y no hay forma de llegar a la mente de los personajes sino indirectamente, a través de sus pertenencias.

Sostenemos que la óptica bajtiniana resulta útil para el análisis de la novela de Shapton porque si bien Bajtín se refiere al arte de la creación *verbal* en su estudio de la novela, y sostiene que la palabra como signo verbal es un “medio semiótico privilegiado” [Arán 1998: 17], considera que es uno entre muchos otros lenguajes que impregnan “la circulación de valores e ideologías culturales” [Arán 1998: 17]. En su proyecto translingüístico, con el foco puesto en las zonas fronterizas de las disciplinas humanísticas, el concepto de texto no es forzosamente de naturaleza verbal sino entendido ampliamente, como “cualquier conjunto de signos coherente” [Bajtín 1998: 294].

Desde la concepción de la novela como un género aún en formación, que debe estudiarse en corpus “históricamente activos” que “refracten momentos de cambios culturales” [Arán 1998: 23], este artículo se propondrá explorar la motivación de la estilización del género estructurante escogido: cómo éste resulta tanto atractivo para los lectores del siglo XXI como funcional para la narrativa. En otras palabras, se intentará brevemente responder al posible *porqué* de la elección del catálogo como estructura para una novela contemporánea, y, por otro lado, ejemplificar algunos modos que

explican el *cómo* funciona un catálogo como relato novelesco en *Important Artifacts*.

### **La estilización del catálogo de subasta en *Important Artifacts* como novela del siglo XXI**

El catálogo de subasta es un género que circula en ámbitos específicos y selectos, en donde se funde el mundo del arte o los objetos preciados o singulares, con la lógica del mercado. El origen del catálogo ilustrado se remonta en Europa a principios del siglo XVIII, donde sólo unos pocos objetos—los más valiosos dentro de una subasta—eran acompañados de ilustraciones en los catálogos que se obtenían un tiempo antes de la venta. El advenimiento de la fotografía fue de a poco facilitando la incorporación de reproducciones en calidad y cantidad, aunque el catálogo completamente ilustrado es un producto relativamente reciente, de los últimos cuarenta años.

Lo notable de este género es que, si bien aparenta ser utilitario y hasta en cierta medida descartable una vez culminada la venta, ha conservado históricamente su carácter de valioso en sí mismo más allá del evento puntual y efímero que le da sentido. Todavía hoy, los catálogos se venden aún después de concretada la subasta, a gente que quizás no puede o no le interesa comprar los objetos subastados, pero que le da valor al catálogo mismo como objeto. Así lo confirma la *homepage* del sitio [auctioncatalog.com](http://auctioncatalog.com), que promociona la venta de más de diez mil catálogos post-subasta en más de cincuenta áreas: “packed with photographs and specialist information, auction catalogs are valued throughout the world, not only as collectors' items in their own right, but as indispensable reference guides”<sup>1</sup>. En un catálogo de subasta, se comercializan no sólo objetos valiosos, sino también información sobre ellos, de allí su importancia como

---

<sup>1</sup> “Llenos de fotografías e información especializada, los catálogos de subasta son valorados en todo el mundo, no solo como artículos de colección en sí mismos, sino también como guías de referencia” (La traducción de ésta y las citas subsiguientes del inglés al castellano son propias).

objeto valioso per se. Por eso no es raro encontrarlo en bibliotecas ni que se subaste como artículo de valor<sup>2</sup>.

Desde la elección del género estructurante, tanto temática como gráficamente, *Important Artifacts* parece contribuir a la nueva tendencia surgida en el siglo XXI: un foco fetichista sobre el libro al que Pressman denomina “estética de la *bookishness*”, entendida como una estrategia literaria emergente a nivel global que, según esta autora, le habla a nuestro momento cultural. Así, la novela de Shapton en tanto libro se vuelve preciada como objeto de colección, una pieza original, que no tiene comparación con las novelas digitales denominadas *reflowable* (sin formato fijo, aptas para ser ajustadas a múltiples formatos de archivo), ya que el texto de estas últimas (exclusivamente en modo lingüístico) circula de soporte en soporte, sin una forma específica, sin cuerpo, por así decirlo. Si bien la novela de Shapton no es un libro de artista, y también ha sido producida en serie por una editorial, su originalidad gráfica y su condición de objeto físico la revisten de un halo de exclusividad (tanpreciado por los coleccionistas) que se contrapone a la noción de archivo digital, que se reproduce infinitamente. No es casual, en este sentido, que la escritora declare tener la intención de que sus personajes fueran bibliófilos y amantes del papel [Ferri].

Así como los objetos cotidianos de los personajes se tornan valiosos y únicos (dignos de ser agrupados en una colección a ser subastada, catálogo ilustrado mediante) por las historias que tejen, el libro de Shapton como objeto, al igual que el catálogo, deja de ser un mero instrumento o medio portador transparente de historias para transformarse—físicamente—en algo digno de ser conservado y contemplado. La profusión de imágenes y detalles que invitan a hojearlo una y otra vez contribuye en este sentido. Los protagonistas de *Important Artifacts*, de algún modo, a la vez, refractan esta tendencia intradiegeticamente, ya que ambos son, también, de alguna manera, coleccionistas: a lo largo de la historia encontramos colecciones de saleros (lotes 1046, 1281), de tarjetas de hotel (lote

---

<sup>2</sup> Puede deducirse que su valoración como *objeto* haga que el catálogo en papel siga sobreviviendo en la era digital, si bien por supuesto existen los catálogos de subasta digitales.

1133), de postales (lotes 1131, 1020, entre otros), de libros (lote 1173, entre muchos otros) y trajes de baño antiguos (lotes 1032, 1038), por sólo nombrar algunos.

Es sabido que las colecciones presentadas para una subasta desaparecerán una vez concretada la venta, y el catálogo será el único registro y evidencia de los elementos que alguna vez, por criterios diversos, conformó una totalidad, con una lógica propia. Pergam afirma que cuando aparecieron las primeras ilustraciones en los catálogos, resultaron significativas no sólo como evidencia visual sumada a la descripción verbal de los objetos subastados sino también como registro que perdura: “both for their immediate function as visual evidence where verbal descriptions were inherently insufficient, as well as for their durational purpose of recording a collection that would no longer exist after its sale”<sup>3</sup> [2]. Resulta interesante aquí resaltar, por un lado, el reconocimiento de la utilidad del recurso visual para compensar la limitación del recurso verbal, y, por otro, el deseo de prolongar la mirada sobre (la representación de) los objetos cuando éstos ya no pueden apreciarse de manera directa.

En cuanto al primer punto, la cultura visual en la que vivimos, donde abundan formas visuales cada vez más sofisticadas, el ojo del lector del siglo XXI se ha habituado a los lenguajes multimodales, y se siente cómodo con ellos. El género catálogo de subasta estilizado en la novela, que hace hincapié tanto en su condición material como en su pertenencia al mundo de lo cotidiano, puede concebirse en términos de su apariencia como documento multimodal impreso. Al respecto, Bateman afirma que en la actualidad nos asalta un número creciente de documentos más y más variados, y que en muchos de ellos el modo lingüístico está cediendo su histórico rol central para dar lugar a una compleja combinación de modos no verbales que se emplean simultáneamente para realizar una combinación de propósitos comunicativos: “an orchestrated collection of interwoven

---

<sup>3</sup> “tanto por su función inmediata como evidencia visual donde las descripciones verbales eran inherentemente insuficientes, como para su propósito de duración de registrar una colección que no existiría después de su venta”.

communicative goals” [2]<sup>4</sup>. De hecho, es así como “leemos” en la vida cotidiana, desde los folletos del supermercado hasta las redes sociales consultadas a diario.

La experimentación en novelas como la de Shapton va de la mano del perfil de un lector visualmente alfabetizado, quien es partícipe de eventos visuales en la cotidianeidad como consumidor que busca información, sentido o placer en una interfaz con la tecnología visual [Mirzoeff: 3]. Podría decirse que la novela en libro de papel que se apropia de géneros ostensiblemente gráficos de la vida cotidiana forma parte de esta tecnología visual. Y los avances tecnológicos en la impresión contribuyen a naturalizar esta creciente fascinación por lo visual y sus efectos.

El segundo punto a considerar refiere al hecho de que las ilustraciones de los catálogos siguen constituyendo elementos de permanencia [Pergam: 24], que permiten prolongar la contemplación de los objetos mucho después de que han cambiado de dueño. En una época en que todo es provisorio y descartable, el catálogo no sólo evoca la memoria de una totalidad que es inmutable al paso del tiempo (al menos en el plano de la representación, de allí la importancia de la fotografía como aproximación al objeto en su ilusión de menor mediación que el modo lingüístico entre el lector y el objeto en sí), sino que además apela a la nostalgia de un mundo pasado, ya que, cuanto más antiguo el objeto subastado, más valioso tiende a ser.

En la novela, este anhelo por el pasado se tematiza de diversas maneras. En primer lugar, el libro se constituye como un intento de registrar lo que pasó para que no se pierda o desaparezca en el olvido, ya que la historia de amor en sí, que el lector puede sospechar desde un comienzo que ha fracasado, permanece en los recuerdos que impregnan la colección de pertenencias de sus dueños. La tensión entre los objetos que indefectiblemente pasarán a otras manos y el obstinado impulso de permanencia por el hecho de pertenecer a una colección inmortalizada en un catálogo de subasta,

---

<sup>4</sup> “orquestada colección de propósitos comunicativos entrelazados”.

se replica en la paradoja de un amor que si bien ha concluido, se resiste materializado en 332 lotes.

Por otro lado, la estética misma del catálogo en su diseño en papel rústico amarillento impreso en sepia aparenta ser un libro publicado en una época anterior a la que en realidad fue editado. La tapa muestra un par de figuras de porcelana de aspecto anticuado con forma de perros caniche, que constituirán el lote 1181 del catálogo. A lo largo del libro, se ofrecerán numerosas posesiones *vintage* de estilo similar, como viejas ediciones de libros clásicos (lotes 1165, 1202, 1203, entre muchos otros), trajes de baño de los años cincuenta (lote 1092), o una máquina de escribir Olivetti original (lote 1121).

Si bien el relato no se ubica lejos en el tiempo (el año de edición de la novela es de 2009, y la acción transcurre entre el año 2002 y 2008), la autora explica la motivación de tal elección de tiempo diegético en relación a una cierta nostalgia por los días en que la gente no vivía conectada a las redes, y en que usaba más papel/cartas para comunicarse: “so much of that has been lost, since nowadays people communicate over e-mail or text message”<sup>5</sup> [Ferri]. La expresión *lost* (perdido) es sugerente aquí, ya que alude a una añoranza del pasado; un pasado que, aunque reciente, se siente lejano, sin retorno.

Ya en los noventa, Foster Wallace predecía el advenimiento de los “nuevos rebeldes literarios” post-post-modernos como un grupo raro de “anti-rebeldes” que, en lugar de sus predecesores posmodernos, no se arriesgarían a producir shock y rechazo social, o a ser acusados de nihilistas y anarquistas, sino a ser tildados de anticuados, ingenuos y anacrónicos: “Oh how banal”. To risk accusations of sentimentality, melodrama. Of overcredulity. Of softness”<sup>6</sup> [Wallace: 81].

En la denominada era de la nueva sinceridad [Kelly] y de la post-ironía [Hoffmann], la reivindicación sin rastros de ironía burlona (esta última dominante posmoderna si las hay) de lo cotidiano en la

---

<sup>5</sup> “tanto de eso se ha perdido, ya que actualmente la gente se comunica por mail o mensaje de texto”

<sup>6</sup> “Oh, qué banal”. Arriesgarse a acusaciones de sentimentalismo, melodrama. De credulidad excesiva. De debilidad”.

narrativa de Shapton tematiza justamente lo banal, lo sentimental, y lo cursi en las múltiples notas con mensajes amorosos de la pareja (por ejemplo, lote 1070), sus colecciones de objetos kitsch (lotes 1266, 1269, entre muchos otros), su gusto por disfrazarse (lotes 1004, 1169, 1280, entre otros) y regalarse artículos *vintage* (lotes 1024, 1025), o los mechones de pelo guardados en alhajeros (lote 1137).

Las colecciones de los personajes de *Important Artifacts* se inscriben además en una tendencia cultural que excede lo literario: una cierta predilección más nostálgica que crítica por lo que nos recuerde al pasado, y si es evidencia material del pasado, mejor. La indumentaria y la decoración retro, por ejemplo, vuelven con fuerza en estos días, y una de las redes sociales más famosas, *instagram*, ha popularizado unos cuarenta “filtros” para hacer que fotos perfectamente nítidas se difuminen, emulando la apariencia de una foto realizada con una cámara análoga. Si, por otra parte, algún objeto no sólo luce viejo sino que realmente lo es, se transforma en *vintage*, término connotativamente positivo para decir que es auténtico, de época, y por esto se valora aún más. Los discos de vinilo, los muebles de la abuela, y las cámaras polaroid<sup>7</sup>, que hubieran quedado en un sótano años atrás, hoy son artículos exhibidos con orgullo y son muy preciados en el mercado.

La revaloración de lo antiguo, en la actualidad, parece unido a la promoción, celebración, y devoción por la cultura del cuidado (“culture of care”) [Docx]. A los objetos antiguos, en la colección de la subasta de Shapton, se suman los artesanales, hechos a mano por Lenore, como por ejemplo una servilleta bordada con las iniciales de la pareja (lote 1035), objetos bordados al crochet con forma de frutas y verduras (lote 1299), menús manuscritos para cenas románticas especiales (lotes 1187, 1292, entre otros), pompones de lana como decoración navideña (lote 1268), o frascos de mermelada casera para regalar a los amigos en Navidad (lote 1177). Al respecto, Docx habla de un deseo creciente de autenticidad en la actualidad:

---

<sup>7</sup> El poder contar con la foto *materializada* al momento, y que tenga el carácter de única, es decir, que no pueda ser reproducida ad infinitum como las digitales, puede ser parte de la renovada atracción por este tipo de cámaras.

Values are important once more: the values that the artist puts into the making of an object as well as the values that the consumer takes out of the object. And all of these striven-for values are separate to the naked commercial value [...] Go deeper still and we can see a growing reverence and appreciation for the man or woman who can make objects well. We note a new celebration of meticulousness [...] objects that are original, informed by personal stories and limited edition<sup>8</sup>.

No sólo en las artesanías de Lenore, sino además en la meticulosidad y cuidado de la estética de la obra como un todo, Shapton pone de relieve—y no sólo metafóricamente—lo artesanal como valor.

Este cuidado gráfico puesto en el libro como objeto parece constituirse como inclinación hacia lo material y concreto de cara al avance de la virtualidad en la vida actual [Jakubowski: 125]. En su análisis de la ficción literaria del siglo XXI, Boxall señala el surgimiento de nuevos mecanismos formales con los cuales “captar lo real”, e identifica como una de las tendencias actuales la siguiente: “grasp the texture of the contemporary real [...] a remarkably new attention to the nature of our reality—its materiality, its relation to touch, to narrative and to visuality”<sup>9</sup>[10]. El texto de Shapton, en tanto narrativa que hace foco en la relación entre las personas y los objetos, parece explorar las condiciones materiales del ser contemporáneo, que no han desaparecido sino que han sido puestas en tensión con aquellas nuevas formas espaciales y temporales de los entornos virtuales en los cuales tales condiciones se vuelven colectivamente significativas [Boxall: 9].

---

<sup>8</sup> “Los valores son importantes una vez más: los valores que el artista pone en la fabricación de un objeto así como los valores que el consumidor toma del objeto. Y todos estos valores buscados con ahínco van por fuera de su valor comercial [...]. Vayamos más profundo aún y podremos ver una reverencia y apreciación creciente por el hombre o mujer que es bueno para construir objetos. Notamos una celebración de la meticulosidad [...] objetos que son originales, informados por historias personales y de edición limitada.

<sup>9</sup> “intento de asir la textura de lo real contemporáneo [...] una nueva y notable atención a la naturaleza de nuestra realidad—su materialidad, su relación con el tacto, con la narrativa y la visualidad”.

## La estilización del catálogo de subasta en *Important Artifacts* y la explotación de las convenciones genéricas al servicio de la narrativa

La explotación estratégica del catálogo de subasta como género estructurante en los tres momentos que Bajtín menciona como constitutivos del enunciado genérico: el contenido temático, el estilo verbal y la composición [1998: 248], es evidencia de que “la novela convive difícilmente con otros géneros” [Bajtín 1889: 451], y que “casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, se novelizan” [Bajtín 1989: 451]. Si bien estos tres momentos se vinculan “indisolublemente en la totalidad del enunciado genérico” [Bajtín 1998: 248], se pueden dar algunos ejemplos puntuales en cuanto a la forma en que Shapton los estiliza para lograr que las convenciones del catálogo jueguen a favor de la narrativa.

La autora manifiesta haber seguido el estilo de catálogos como *Bonhams* y *Christies*, y que una mujer que trabaja en *Sotheby's*, una de las más prestigiosas casa de subastas internacionales, la asesoró para que el argot utilizado sonara correcto [Ferri]. Lo que es más, no sólo eligió cuidadosamente el estilo verbal sino su apariencia: inclusive la tipografía empleada ha sido cuidadosamente pensada para imitar la de los catálogos *Sotheby's* desde su “importación discursiva”. Esta última, según Nørgaard, implica que ciertas tipografías, típicas de ciertos contextos discursivos, conservan los sentidos asociados a éstos cuando son introducidas en otros campos discursivos: “the introduction of certain typefaces which are widely acknowledged to belong to another domain, and whose meanings are understood in association with those they have in the context where they typically occur”<sup>10</sup> [Nørgaard 2009: 146].

En efecto, Shapton admite que se toma muy en serio la forma: “the very clean, detached, cold, still-life image, and evaluative voice

---

<sup>10</sup> “la introducción de cierta tipografía que se reconoce ampliamente como perteneciente a otro dominio discursivo, y cuyo sentido se entiende asociado a aquél que tiene en el contexto en donde ocurre típicamente”.

helped the story come through”<sup>11</sup> [Ferri]. Por ejemplo, el lote 1095 se identifica como “a group of tag-sale finds”, es decir, como un grupo de hallazgos de segunda mano”, y los elementos que aparecen en la foto a la izquierda del detalle textual (al estilo de naturaleza muerta, típica de los catálogos) se describen de manera escueta y fría, a saber: un libro, una pila de cinco platos de distintos juegos, y un pequeño busto de Niobe.

Sin embargo, en la arquitectónica de la novela en términos bajtinianos, es decir, cuando la autora orchestra todas las unidades compositivas de la obra en tanto un todo artístico, la estilización de estas típicas convenciones genéricas del catálogo en su contenido temático, estilo verbal, y composición hacen que el sentido se reacentúe y complejice a los efectos de desarrollar la trama y la caracterización. El lote inmediatamente anterior al recién descripto consiste en una foto de la pareja con tres amigos de Harold, en la casa de fin de semana que Harold comparte con ellos, en una partida del juego de mesa *Trivial Pursuit*, y en el extremo superior izquierdo de la página, el lote 1093 ofrece una foto enmarcada de Hal surfeando.

Sabemos que en un viaje reciente que la pareja ha realizado han discutido fuertemente, y Lenore teme que se rompa la relación, mientras que Hal parece no tener los mismos miedos. También sabemos que Hal es una persona egoísta, que no es bueno con los compromisos serios, y que es ella quien usualmente debe ceder en los conflictos. El libro para pre-adolescentes subastado, entonces, llamado *Adventures with Hal*, popular por narrar las aventuras al aire libre del adolescente Hal en las vacaciones de verano con sus primos, pescando en las montañas, nos recuerda inmediatamente al protagonista homónimo de la novela de Shapton, quien disfruta de sus amigos y no se preocupa por el futuro, en una “búsqueda trivial” (*Trivial Pursuit*) de placer efímero. Esta idea se refuerza con la imagen de él mismo surfeando solo, y con la información provista sobre la

---

<sup>11</sup> “la imagen de naturaleza muerta, fría, distante, limpia, y la voz evaluativa ayudaron a que surgiera la historia”.

foto en la casa de verano: tanto la casa como sus amigos son de él, no de ambos.

Con respecto a la foto de naturaleza muerta presentando los objetos subastados, interpretamos los cinco platos de juegos distintos a la luz de los cinco amigos en la casa de verano de la foto: no forman un todo, sino que son todos diferentes: no hay nada particular que los une, salvo la aventura, el verano, el pasarla bien, pero nada garantiza que los lazos se mantengan en el tiempo. Por otra parte, si el libro alude a Harold, la estatuilla de Niobe, entonces, personaje de la mitología griega, y presentada en la imagen estratégicamente al lado del libro, nos lleva a pensar en Lenore. Según el mito, Niobe pierde sus catorce hijos en manos de la ira de los dioses, y los sigue llorando eternamente a pesar de haber sido convertida en piedra. Indirectamente, se induce al lector de la novela a recordar aquí un libro subastado en un lote un par de páginas atrás, donde una anotación de Lenore en la cara interior de su tapa, aparentemente realizada durante el crítico viaje de la pareja a Venecia, revela que mientras Hal fumaba y tomaba toda la noche en el balcón, ella lloraba en la ducha. El hecho de que tanto el libro como la estatuilla se encuentren frente a la pila de platos puede interpretarse como su actitud frente a un estilo de vida despreocupado: Hal disfruta la aventura, Lenore la padece, y él no parece darse cuenta de eso, o al menos importarle.

La novela se va tejiendo así, en donde imágenes, texto y composición se combinan sofisticadamente para construir el sentido, en un proceso de “weaving” (tejido) [Fjellestad], que articula una compleja interanimación de texto e imágenes visuales, y en donde el lector no sólo debe realizar múltiples inferencias y conexiones entre los diferentes elementos de la página, sino, a su vez, debe producirse una dinámica interacción con la acumulación de sentidos en todas la páginas previas.

Este ejemplo de cómo funcionan las convenciones genéricas estilizadas, es decir, de cómo el catálogo se “noveliza” en *Important Artifacts*, se basa en una sola de las 129 páginas del libro, el que presenta innumerables otros casos de referencias cruzadas hacia adentro del libro, y “hacia afuera”, es decir, hacia determinados

saberes y prácticas, ligados a esferas sociales y culturales específicas en donde circulan, que son los que permiten al lector hacer inferencias del tipo que acabamos de hacer. El texto “requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector” [Eco: 74], quien “debe actualizar su enciclopedia para poder comprender el texto” [Eco: 75]. Esta enciclopedia, según Eco, se relaciona con una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones utilizadas por el autor, quien debe referirse a ellas para organizar su estrategia textual. En este caso, hablamos no sólo de interpretar las “expresiones” utilizadas en la novela, sino de ser hábiles y avezados lectores de imágenes en complejas relaciones entre lo verbal y lo no verbal, y de poseer una enciclopedia tal que dilucide fácilmente cientos de alusiones al cine, al arte, a la mitología, a la filosofía, a la literatura. Qué pasa, entonces, volviendo al caso puntual de los lotes analizados, si no sabemos qué juego es *Trivial Pursuit*<sup>12</sup>, nunca escuchamos hablar de la novela *Adventures with Hal*, y no conocemos nada sobre mitología griega?

Según Eco, el texto es un “artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo” [96]. Es decir, no sólo “presupone la competencia de su lector modelo sino que también la instituye” [Eco: 81], modelándolo estratégicamente desde el texto mismo. Por un lado, la propia lógica gráfica regulada en lotes con sus referencias van moldeando la competencia del lector, de manera tal que la lectura misma lo adiestra en el uso de mecanismos de lectura exitosos aun así no haya leído nunca un catálogo de subasta. Después de todo, el lector del siglo XXI es un lector visualmente alfabetizado, y en un punto, los lectores del libro de Shapton se transforman así, en *voyeurs* [Fjellestad: 215], de manera similar a como cuando infieren información sobre la vida de sus contactos en las redes sociales, “leyendo” imágenes que, en ocasiones pero no siempre en combinaciones específicas con fragmentos de texto, los llevan a interpretar sentidos determinados. El lector que modela la obra de Shapton, más allá de su grado de cultura general, es uno que, más

---

<sup>12</sup> Irónicamente, el juego *Trivial Pursuit*, a propósito, consiste en contestar preguntas sobre cultura general y cultura popular.

que querer que le cuenten la historia, quiere adivinarla, que se la cuenten a medias, o, más bien, que se la cuenten/muestran.

Para facilitar la tarea lectora, Shapton incluye además otros géneros intercalados [Bajtín 1989: 138] a lo largo de toda la narrativa, que, si bien son presentados gráficamente de manera novedosa y original, retienen su “especificidad lingüística y estilística” [Bajtín 1989: 138], y nos recuerdan a géneros de aparición más canónica en la novela, como por ejemplo el epistolar, algunos diálogos breves entre los protagonistas, o los artículos de periódico. Claro que para respetar el género catálogo, todos deberán aparecer en los lotes ofrecidos a la venta. Las cartas, postales, e emails (impresos) que se intercambian los personajes aparecen como objetos a subastarse con la reproducción, a veces parcial, de su contenido lingüístico como parte de la descripción del lote. De manera similar, se ofrecen libretas con anotaciones personales de ambos, en donde se reproduce parte de lo que ellos mismos han escrito. En el caso de los diálogos de la pareja, aparecen de manera escrita en los programas de obras de teatro que van a ver juntos, y que les sirve para comunicarse de manera silenciosa mientras se desarrolla el espectáculo. En todos los casos, el contenido contribuye a revelar hechos, sentimientos o decisiones de los personajes.

El catálogo de Shapton también ofrece como objetos recortes de diarios no ilustrados que refieren a la columna sobre cocina que Lenore tiene en el *New York Times*. En la descripción de tales lotes, se ofrece el título y las primeras líneas de cada artículo, en donde el lector hace rápidas inferencias sobre su estado de ánimo, o forma de reaccionar a algún episodio de la historia. Por ejemplo, luego de conocer a su suegra, Lenore escribe sobre la cerveza negra, y el lector inmediatamente entiende que en realidad se refiere a ella cuando compara las características de ésta con las de una mujer: “rich, dark, and bitter can be intimidating qualities in a woman, but rather nice in a cake...”<sup>13</sup> [63].

---

<sup>13</sup> “rica, oscura, y amarga pueden ser cualidades intimidantes en una mujer, pero más bien agradables en una torta...”

Como se ve, el recurso lingüístico que se ofrece en forma de reproducciones fragmentadas de los objetos a subastarse ayudan a que el relato pueda seguirse sin inconvenientes, y a esto se le suma la inclusión de fechas en muchos de ellos, que funcionan como marcadores de navegación<sup>14</sup>, ya que si bien se respeta una cierta cronología en la forma en que aparecen los lotes, el orden no es estricto, y no todas las descripciones de los objetos hacen referencia a un momento particular. A menudo, por otra parte, el orden mismo de los objetos le imprime al relato una clara secuencia, como por ejemplo los lotes 1123 al 1126, en donde se presentan, respectivamente, una invitación para la pareja a una fiesta de fin de año que organiza el *The New York Times*, un vestido de fiesta, la impresión de un email de Harold para Lenore disculpándose por no poder ir, y un sobre con papel picado enviado por Lenore a Harold con fecha del primero de enero. De esta manera, el lector rápidamente interpreta que Harold ha dejado sola a Lenore una vez más, y que ella, despechada, concurre igual a la fiesta sin él y luego le envía a su novio la evidencia.

De todas maneras, la lectura de *Important Artifacts* necesariamente rompe con la linearidad del texto tradicional, ya que uno debe posar la mirada en distintos lugares de la página según el caso, o ir y volver de una página a la otra, ya sea por ir de la imagen al texto, del texto a la imagen, o por elegir opciones, como por ejemplo en el caso de las postales subastadas en el lote 1020. En este ejemplo, al pedido de Lenore a Harold de enviarle diez postales desde Londres, él le envía once a lo largo de su viaje de tres semanas, que son las ofrecidas para la venta. La página izquierda presenta todas las descripciones, y la derecha las imágenes de cada una de ellas. Lo curioso es que el lector pronto descubre que las fechas en que fueron enviadas no coinciden con el orden en que se presentan los lotes, y debe decidir si sigue la

---

<sup>14</sup> Se entiende aquí por navegación a la actividad que consiste en la orientación y ubicación dentro de la obra como un todo. Los dispositivos de navegación proveen los medios por los cuales se puede mover a través de o manipular la secuencia de los elementos que constituyen la narrativa [Drucker: 123]. En la ficción convencional, el índice, los números de página y de capítulos o la división en secciones constituyen los dispositivos más comunes. En las novelas multimodales, la variedad es mucho más amplia e idiosincrática, y a menudo se complejiza al combinarse con otras funciones propiamente narrativas o de caracterización [Mussetta: 103].

lógica de las fechas, o la lógica de los lotes. Ninguna de las dos afectará sustancialmente la interpretación de la historia, sino que más bien depende de que el lector lea los lotes tal como aparecen, en una lectura más convencional, o acceda al juego que le presenta la novela e intente descubrir el orden cronológico, disminuya el ritmo de lectura, y vaya leyendo la información de modo discontinuo, por así decirlo.

El lector también puede elegir entre descubrir más información semi oculta en las imágenes, o no ahondar en ellas y aun así seguir la trama sin problemas. Por ejemplo, el lote 1159 ofrece un brazalet del mal de ojo turco, típico souvenir que los turistas adquieren en ese país, y una novela (una de las cientos que se subastan en la obra de Shapton), en cuya tapa interior hay una anotación con letra de Harold que reproduce el fragmento de una canción (la costumbre de escribir partes de canciones en notas y libros es una constante en Harold). El fragmento reproducido habla de una muchacha y un amor especial: “Girl was so kind/ kind of love I’ve never seen”<sup>15</sup>. Como sabemos que Lenore ha renunciado a acompañar a su madre enferma para ir a Estambul con él, y hacerle compañía (decisión que luego lamentará, ya que Harold no parece estar a la altura de los sacrificios que ella hace por él), la letra es fácilmente asociada a ella y su gesto. Sin embargo, el reparar en el título de la novela a subastarse: *The Good Soldier*, (*El Buen Soldado*) de Ford Madox Ford permite hacer más inferencias a otro nivel. Esta novela explora la disolución de las relaciones amorosas, y está narrada de manera no cronológica, dejando huecos que el lector deberá intentar completar. Por un lado, este libro funciona como un mal presagio en cuanto al futuro de la pareja protagonista de Shapton. Por otro, es un guiño al lector atento, ya que en *Important Artifacts* también debemos llenar los huecos vacíos con nuestras inferencias. No advertir el peso simbólico de la inclusión del libro de Ford no impedirá comprender *Important Artifacts*. Detenerse en estos detalles, sin embargo, hará que el lector descubra una profundidad alusiva y un sinnúmero de interrelaciones que hacen a la gran riqueza del relato que posibilita el catálogo como género estructurante.

---

<sup>15</sup> “La chica era tan buena, un tipo de amor que nunca había visto.”

Unos párrafos más arriba nos preguntábamos qué pasaba con el lector que no podía interpretar alusiones como ésta. En la obra de Shapton, el lector va tejiendo la historia a través de lo que en parte se muestra, en parte se sugiere, y en parte se oculta. Como en las redes sociales, se muestran fragmentos de información, de texto combinado con imagen, y es el usuario quien decide “acercarse”, hacer click o zoom en algún elemento si quiere profundizar, o de lo contrario proseguir con la lectura. Shapton ha dejado marcas suficientes—géneros intercalados mediante—para una lectura ligera, y miles de alusiones y símbolos que disparan en todas direcciones si el lector se decide a descubrirlos, como parte de un juego opcional al que el lector puede prestarse o no, o prestarse de a ratos.

## Conclusión

Uno de los primeros lotes del catálogo de Shapton subasta el libro *Exercises in Style* (*Ejercicios de Estilo*), sin ofrecer más datos, fiel al estilo genérico, que el año de edición, la editorial, y la calidad de impresión (*paperback*). El libro, escrito por Raymond Queneau en 1948, constituye uno de los primeros guiños de la autora: en él, el autor ofrece la misma historia redactada en noventa y nueve “estilos” diferentes, que van desde “anagrama” hasta “filosófico”, “telegráfico”, y “soneto”. Al respecto, el mismo Queneau admite que su intención era simplemente experimentar con la narrativa, probando sus límites e intentando renovar la literatura: “produce some exercises; the finished product may possibly act as a kind of rust-remover to literature to help to rid it of some of its scabs. If I have been able to contribute a little to this, then I am very proud, especially if I have done it without boring the reader too much”<sup>16</sup> [Queneau: 15].

Shapton, a su manera, también demuestra con *Important Artifacts* “sacarle el óxido” a la novela, probar su capacidad de

---

<sup>16</sup> “realizar algunos ejercicios; el producto terminado podría en realidad actuar como una especie de removedor de óxido de la literatura para ayudar a librarla de algunas de sus costras. Si he sido capaz de contribuir un poco a esto, entonces estoy muy orgulloso, sobre todo si lo he hecho sin aburrir demasiado al lector”.

estilizar hasta los géneros más impensados y reafirmar su vigencia en formato códice en el siglo XXI. Según Bajtín, “cada género posee sus recursos y modos de ver y concebir la realidad que sólo a él le son accesibles” [Arán 1998: 42], de allí que la elección del género estilizado estructurante siempre es motivado, respondiendo a un plan autorial que busca el cuerpo más conveniente para su historia y dirigirse a sus lectores contemporáneos. *Important Artifacts* se ofrece a un lector habituado a los entornos multimodales, y que está dispuesto a descubrir la historia que se ofrece fragmentadamente, alusivamente, en las fotos y los objetos íntimos y cotidianos de sus protagonistas de la misma forma en que lo hace a diario en las redes sociales.

## Bibliografía

- ARÁN, PAMPA. 1998. La estilística de la novela en M. M. Bajtín. Teoría y aplicación metodológica. Córdoba: Narvaja Editor.
- . 2016. “Géneros discursivos y géneros literarios”. Arán, Pampa, ed. La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. 119-134.
- BAJTÍN, MIJAIL. 1989. Teoría yestética de la novela. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- . 1998. Estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. Mexico: Siglo XXI Editores.
- BATEMAN, JOHN. 2008. Multimodality and genre: A foundation for the systematic analysis of multimodal documents. Berlin: Springer.
- BOXALL, PETER. 2013. Twenty-first-century fiction: a critical introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, UMBERTO. Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen.
- DOCX, EDWARD. 2011. “Postmodernism is dead”. Prospect Magazine, agosto. En línea: <2017.http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>.
- DRUCKER, JOHANNA. 2008. “Graphic devices: narration and navigation”. Narrative, 16,2: 121-139.
- FERRI, JESSICA. 2014. “An interview with Leanne Shapton”. Bookslut, abril 2009. En línea: <www.bookslut.com/features/2009\_04\_014308.php/>.
- FJELLESTAD, DANUTA. 2015. “Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels”. Rippl, Gabrielle, ed. Handbook of Intermediality. Berlin: De Gruyter. 193-218.

- HOFFMANN, LUKAS. 2016. *Postirony: The nonfictional literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. New York: Transcript Verlag.
- JAKUBOWSKI, ZUZANNA. 2013. "Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* and Leanne Shapton's *Important Artifacts*". Birke, Dorothee y Butter, Stella, eds. *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*. Berlín: Walter de Gruyter. 124-145.
- KELLY, ADAM. 2010. "David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction". Hering, David ed. *Consider David Foster Wallace: critical essays*. Los Ángeles, Sideshow Media Group Press. 131-46.
- MIRZOEFF, NICHOLAS. 1999. *An introduction to visual culture*. Londres: Psychology Press.
- MUSSETTA, MARIANA. 2014. "Semiotic resources in *The curious incident of the dog in the night-time*: The narrative power of the visual in multimodal fiction". *MATLIT: Materialidades da Literatura*, vol. 2, núm. 1: 99-117.
- NØRGAARD, NINA. 2009. "The semiotics of typography in literary texts. A multimodal approach". *Orbis litterarum*, vol. 64, núm. 2: 141-160.
- PERGAM, ELIZABETH. 2014. "Selling pictures: the illustrated auction catalogue". *Journal of ArtHistoriography*, vol 11, diciembre: 1-25. En línea: <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/pergam.pdf>>
- PRESSMAN, JESSICA. 2009. "The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature". *Michigan Quarterly Review*, Volume XLVIII, num. 4. En línea: < <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0048.402;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg>>.
- QUENEAU, RAYMOND. 1981. *Exercises in style*. Trad. Barbara Wright. New York: New Directions Publishing.
- SHAPTON, LEANNE. 2009. *Important artifacts and personal property from the collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including books, street fashion, and jewelry*. New York: Macmillan.
- VALLES CALATRAVA, JOSÉ. 2008. *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- WALLACE, DAVID FOSTER. 1993. "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction". *Review of Contemporary Fiction*, vol.13, no. 2, Dalkey Archive Press, verano:151-94.

## **NOVELAS ANTICIPATORIAS DEL SIGLO XXI: UNA APROXIMACIÓN A UN GÉNERO QUE CRECE EN LA ARGENTINA EN CRISIS**

*Anticipatory novels in the 21<sup>st</sup> century:  
An approach to a genre that grows in Argentina in crisis*

**María Laura PÉREZ GRAS**  
CONICET-UBA-USAL  
lauraperezgras@yahoo.com.ar

### **Resumen**

En su libro *Postales del Porvenir* (2006), Fernando Reati reunió un corpus de narrativa publicada tras el regreso de la democracia en la Argentina, a partir de 1985 hasta el cambio de milenio, que denominó “literatura de anticipación en cualquiera de sus variantes (ciencia-ficción especulativa, política-ficción, antiutopía, distopía)” (13), por tematizar preocupaciones acerca de un futuro relativamente cercano derivadas de crisis actuales o pasadas, en general en torno a la represión de las dictaduras militares, los exilios, las desapariciones, el capitalismo tardío y la globalización en ciernes, en un país periférico.

En este trabajo, nos proponemos analizar la presencia de estas categorías genéricas y temáticas en la segunda novela de Pedro Mairal, *El año del desierto* (2005), y en la tercera novela de Claudia Aboaf, *El Rey del Agua*, recientemente publicada (Alfaguara, 2016),

con el objeto de reflexionar acerca de las características de la narrativa anticipatoria del siglo XXI a través de estos ejemplares, que consideramos representativos de las dos grandes tendencias del género en la Argentina: la apocalíptica (*El año del desierto*) y la distópica (*El Rey del Agua*).

**Palabras claves:** siglo XXI, novela anticipatoria, apocalíptica, distopía, sátira política.

### **Abstract**

In his book *Postales del Porvenir* (2006), Fernando Reati gathered a corpus of narratives published after the comeback of democracy in Argentina, from 1985 to the change of the millennium, which he named “anticipatory literature in any of its variations (speculative science-fiction, political-fiction, anti-utopia, dystopia) (13), because it deals with concerns about a relatively near future caused by present or past crises, generally in the context of military dictatorship and repression, exiles, disappearances, late capitalism and increasing globalization, in a peripheral country.

In this paper, we aim to analyze the presence of these categories and topics in Pedro Mairal’s second novel, *El año del desierto* (2005), and in Claudia Aboaf’s third novel, *El Rey del Agua*, recently published (Alfaguara, 2016), with the objective of reflecting upon 21<sup>st</sup> century anticipatory narratives’ characteristics through the study of these samples, that we consider representative of the two most significant tendencies of this genre in Argentina: the apocalyptic one (*El año del desierto*) and the dystopic one (*El Rey del Agua*).

**Key words:** 21<sup>st</sup> century, anticipatory novel, apocalyptic, dystopia, political satire.

## **Introducción**

Existe un corpus, cada vez más estudiado por la academia y releído por la crítica, de novelas distópicas, apocalípticas o posapocalípticas, publicadas todas tras el regreso de la democracia en la Argentina. Algunos ejemplares de renombre son *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, *El testamento de O’Jara* (1995), de Marcelo Cohen, *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal y *Promesas naturales* (2006), de Oliverio Coelho.

Las primeras dos pertenecen a quienes, nacidos alrededor de los años 50, sufrieron el golpe militar de 1976 y pudieron volver a su país tras el exilio y denunciar la opresión sufrida a través de la ficción. En su libro *Postales del Porvenir* (2006), Fernando Reati reunió un corpus más extenso, incluyendo algunos autores nacidos antes de los años 50, que publicaron parte de su obra a partir de mediados de los 80 hasta el cambio del milenio, y lo denominó “literatura de anticipación en cualquiera de sus variantes (ciencia-ficción especulativa, política-ficción, antiutopía, distopía)” (13) por tematizar preocupaciones acerca de un futuro relativamente cercano derivadas de crisis actuales o pasadas, en general en torno a la represión de las dictaduras militares, los exilios, las desapariciones, el capitalismo tardío y la globalización en ciernes, en un país periférico.

Asimismo, las dos últimas novelas de las cuatro antes mencionadas pertenecen a escritores nacidos durante la década del 70, quienes no tienen memoria propia de la dictadura militar pero sufrieron sus consecuencias sociales y políticas, cuyas voces adquirieron peso propio tras la crisis del 2001. Elsa Drucaroff se dedicó al estudio de esta nueva narrativa argentina –la mayor parte del material está reunida en su libro *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes de la postdictadura* (2011)– y comprendió que para esta generación de escritores, después de haber conocido su pasado reciente por medio de historias que les habían contado y tener la sensación de haber llegado tarde para poder decir algo al respecto, el conflicto social y político que tuvo lugar en Buenos Aires y muchas otras ciudades del país entre el 19 y el 20 de diciembre de 2001 provocó que, por primera vez, se sintieran testigos de un acontecimiento significativo. No obstante, el conflicto resultó ser que las utopías ya habían muerto antes de que ellos comenzaran a escribir y, por lo tanto, la mayoría de sus producciones se refieren a una imposibilidad de futuro, que se manifiesta en la forma de un derrumbe social, de un apocalipsis, o de un tiempo no muy lejano en el que la “intemperie” llega a ser la alegoría de la destrucción de la vida tal como la conocemos, porque permite que la barbarie gane terreno sobre la civilización e invierta el paso del progreso en una “historia de retroceso, disolución y desastre”. Por este motivo, la

crítica y ensayista denomina a este corpus “narrativas de la intemperie” (Drucaroff 2006).

Más allá de las diferencias generacionales de estos autores, todas sus novelas reflejan de manera directa o indirecta la transformación sufrida por la sociedad argentina, patente en la cultura y el imaginario, a partir del terrorismo de Estado y la inserción en el modelo neoliberal de la globalización.

Parece evidente que las novelas que Reati denominó “de anticipación” allanaron el camino de las que Drucaroff llama “de la intemperie”. Sin embargo, a diferencia de los miembros de las dos generaciones que los antecedieron, la mayoría de los escritores nacidos en los 70 decidieron evitar el exilio y quedarse en el país, en medio del éxodo más grande y la mayor fuga de cerebros que la sociedad argentina sufrió desde la dictadura. En cierta manera, tuvieron la posibilidad de la opción porque irse o quedarse no era una situación de vida o muerte objetivamente hablando, como sí lo había sido en la época en que los jóvenes “desaparecían” sin dejar rastros. A partir del 2001, irse era una cuestión de supervivencia en un sentido más subjetivo: un intento de alcanzar la posibilidad de construir un porvenir mejor; elegir quedarse, en cambio, fue un verdadero acto de resistencia identitaria, pero también significó anclarse en el desamparo de una sociedad sin futuro. Y eso es justamente lo que refleja gran parte de la narrativa que desde entonces se publica, ya sea por medio de construcciones ficcionales apocalípticas o distópicas, como veremos más adelante.

El propio escritor Pedro Mairal lo explica en una entrevista que encontramos en el *blog* de Eterna Cadencia:

... en el 2001 se cayó todo pero el 2002 fue lo complicado— me ofrecieron ir a Barcelona y, en una de esas noches en que no podés dormir y tenés todos los miedos al alcance de la mano, me pareció que si iba me iba a morir. No físicamente: la persona que yo era se iba a morir. Tenía que adaptarme a otra ciudad, con un hijo acá. Sentía que Buenos Aires iba a dejar de existir para mí. Es como una idea primitiva. Infantil, tal vez. Yo tengo una relación visceral con la ciudad. Se ve que ahí ya había una pequeña semilla de la idea de una ciudad que desaparece (Zunini 2015).

La ciudad es, en estas novelas, el espacio central desde el cual se construye el tejido de la narración; pero, en muchas de ellas, el desierto —espacio tan connotativo en nuestra historia nacional— avanza sobre lo urbano y adquiere dimensiones monstruosas, y plantea nuevas formas de la clásica dicotomía “civilización y barbarie”.

Desaparece la ciudad familiar, último reducto de la identidad en un mundo que se figura fuera de control, y con ella muere la última posibilidad de sentirse alguien y de ser parte de un espacio comunitario. [... Esta] imaginación de lo urbano visualiza la ciudad como el sitio de lo caótico, lo mutante, lo salvaje y lo peligroso, en suma, como el sitio de una distopía que contradice todo optimismo sobre el rumbo de la historia nacional (Reati 2006: 135).

En otras culturas, como la inglesa y la norteamericana, la ciencia ficción en sus distintas vertientes —utópica, distópica o cruzada con el *fantasy*— es de larga tradición. En general, se trata de países capitalistas del mundo desarrollado con gran incursión en el avance científico y tecnológico, que dan cabida a especulaciones literarias de signo positivo o negativo, según las situaciones que va atravesando estas sociedades y sus repercusiones epocales e ideológicas (guerras, post-guerras o avances en la exploración del espacio son, por ejemplo, situaciones que pueden desatar ambas tendencias).

Por el contrario, en la Argentina, país periférico en el que, históricamente, los avances y hallazgos científicos y tecnológicos se deben más a las capacidades de estudio y trabajo de las personas que a las políticas de estado, la ciencia ficción tiene menos cabida en su estado puro; se genera, en cambio, según la definición de Ángela Dellepiane (1989: 516-517) una ciencia ficción “especulativa”, donde la narración de transformaciones tecnológicas no es un fin en sí mismo, sino que plantea una construcción imaginaria anticipatoria que, más que científica, es una “narrativa de crítica social” porque muestra las consecuencias de la continuación de la forma de vida actual de la sociedad. Esta vertiente local que mira hacia mundos futuros es tradicionalmente menos profusa que la ciencia ficción de pura cepa en los países centrales. De hecho, en los países de América Latina fue la narrativa histórica la preferida para la búsqueda de las explicaciones de la crisis actual, como si la revisión del pasado nos

permitiera desandar y comprender mejor el recorrido que nos llevó hasta la situación presente. En este sentido, Reati explica: “La coexistencia de la novela histórica con la de anticipación que los años que siguen al terrorismo de Estado, cuando la Argentina retorna a la democracia formal y se inserta plenamente en la globalización en clave neoliberal, no debiera ser del todo sorprendente” (15) y luego, a partir de un artículo de Fredric Jameson, “Nostalgia for the Present”, explica que:

“la novela histórica ofrecía a la burguesía triunfante una visión coherente de su propio presente al echar una mirada sobre el pasado, la novela de ciencia ficción provee –escribe Jameson– una representación ideológica de los conflictos presentes a través de imaginar el futuro, de lo que se puede deducir una analogía entre sus respectivos sistemas de representación” (15).

El corpus de trece textos<sup>1</sup> anteriores al cambio de milenio seleccionado por Reati está compuesto en su totalidad por novelas distópicas, puesto que todas proponen sistemas sociales imaginados de carácter negativo donde todo, o casi todo, tiende a empeorar respecto del presente en que vivimos: “Toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro” (19). Y explica que, aunque los estilos pueden variar entre estas novelas, los problemas que plantean son comunes:

“... algunas de ellas cercanas al género de la ciencia-ficción especulativa y otras con rasgos de alegoría o sátira política de más difícil clasificación, son distopías de variado signo que transcurren en un futuro (cercano o lejano) que refleja directa o indirectamente el presente de un país neoliberal y globalizado (p. 19)”.

---

<sup>1</sup> El corpus trabajado por Reati está compuesto por: *Manuel de historia*, de Marco Denevi (1985); *La Reina del Plata*, de Abel Posse (1988); *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano (1990); *Las repúblicas*, de Angélica Gorodischer (1991); *No somos una banda*, de Orlando Espósito (1991); *El aire*, de Sergio Chejfec (1992); *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia (1992); *Los misterios de Rosario*, de César Aira (1994); *La muerte como efecto secundario*, de Ana María Shua (1997); *El oído absoluto*, de Marcelo Cohen (1989; versión corregida de 1997); *Cruz diablo*, de Eduardo Blaustein (1997); *Planet*, de Sergio Bizzio (1998) y *2058, en la Corte de Eutopía*, de Pablo Urbanyi (1999).

En estas páginas, nos proponemos analizar la presencia de las categorías genéricas y temáticas presentadas tanto por Reati en generaciones anteriores como por Drucaroff en las más recientes, en sus respectivos estudios, y lo haremos particularmente en la novela de Pedro Mairal *El año del desierto* (2005), y en la de Claudia Aboaf *El Rey del Agua*, recientemente publicada (Alfaguara, 2016), con el objeto de reflexionar acerca de las características de la narrativa anticipatoria del siglo XXI a través de estos ejemplares, que consideramos representativos de las dos grandes tendencias del género en la Argentina: la apocalíptica (*El año del desierto*) y la distópica (*El Rey del Agua*).

### ***El año del desierto: una novela apocalíptica***

La segunda novela<sup>2</sup> de Pedro Mairal, *El año del desierto*, es apocalíptica porque en ella la tecnología y los acontecimientos no generan progreso sino un retroceso en el desarrollo y la forma de vida de sus personajes hasta hacer desaparecer la sociedad, e incluso la vida humana, en el espacio en que se produce la debacle. Mairal forma parte de la generación que Drucaroff estudia en *Los prisioneros de la Torre* y que denomina “postdictadura”: en su novela se ve claramente el impacto de los acontecimientos de diciembre de 2001, que llevan al país a una crisis social y económica de proporciones incalculables, y también lo llevan a él a una crisis de identidad que ya no es solamente individual sino generacional, y nacional.

En este caso en particular, la diégesis agrega algunos elementos narratológicos de nuestro interés: construye la trama a partir del recurso cinematográfico del *rewind* y con él hace andar el tiempo cronológico de la narración a la vez que desanda el tiempo de nuestra Historia nacional; revierte la transformación de los espacios porque parte de lo urbano, pero pronto la intemperie destruye lo que toca, avanza hacia la periferia, y se magnifica en el desierto, hasta que su protagonista vuelve finalmente a la ciudad para huir por el

---

<sup>2</sup> Su primera novela es *Una noche con Sabrina Love* (2001), que fue premio Clarín en 1998. Actualmente, Mairal tiene una vasta e valiosa producción narrativa y poética, y es considerado parte de la nueva vanguardia latinoamericana.

puerto, tras ver borrarse la nación entera del mapa, y así cruzar el océano en busca de un refugio para su identidad en las tierras de sus antepasados, en un viaje invertido respecto del que hicieron los inmigrantes que poblaron nuestro territorio; además, la novela recorre la literatura argentina, desde el presente de la novela, en los comienzos del siglo XXI, hacia los orígenes coloniales para revisar, subvertir, releer y cuestionar la historia literaria nacional, fagocitar sus obras canónicas, regurgitar sus lecturas, saboreadas, asentadas y repetidas a lo largo de los años, y devolver una nueva forma de contar la propia identidad, en crisis, a partir de los acontecimientos desestabilizantes del 2001.

La apropiación y deconstrucción de la historia y la literatura argentina conforma un segundo nivel de lectura en la novela de Mairal, paralelo a la trama central, que puede pasar inadvertido para el lector común, pero presenta una carga semántica muy espesa y rica para el crítico o el investigador. Cada referencia a un texto de nuestra literatura remite a tiempos, espacios, personajes, temas y argumentos otros, es decir, multiplica refractariamente las posibilidades interpretativas del texto. El propio Mairal se refiere en este sentido sobre el recurso espacial en la novela:

Se va mapeando el espacio literariamente. Hay momentos en que el personaje de María pasa por determinada cuadra que es donde matan al Rufián Melancólico en la novela de Arlt. Quizá la idea era esa: pasar por una sintaxis espacial. Hay una Buenos Aires sintáctica, literaria. Cuando va por un camino lateral de tierra se encuentra con los hermanos Nielsen que mataron a la chica con la que convivían en el cuento 'La intrusa', de Borges. Está lleno de guiños, pero, por supuesto, si no se perciben no importa. Por lo menos lo escribí para que no fueran importantes. Se entiende el espacio sintáctico como una Buenos Aires hecha por la literatura. Era un juego y era una manera de trabajar con ese corpus, esa gran acumulación que es la literatura argentina (Zunini 2015).

La acción de novela se inicia en la torre de oficinas Garay, ubicada en el microcentro porteño, donde María, la protagonista, trabaja para la empresa Suárez & Baitos. A través de estos datos, no solamente se alude a los acontecimientos históricos de la primera y segunda fundación de Buenos Aires, sino a las crónicas, como la de Ulrico

Schmidl, *Viaje al Río de la Plata* —publicada en Frankfurt en 1567—, así como también a las recreaciones literarias posteriores de esos hechos, como el cuento “El hambre” de Mujica Láinez —que inaugura su volumen de relatos *Misteriosa Buenos Aires* (1950)—, en el que se recupera el episodio de antropofagia entre hombres blancos narrado en la crónica, especialmente entre Baitos y su hermano, relato de origen, mito fundacional de nuestra literatura, que hace visible la primera marca de las contradicciones profundas que encierra la historiografía argentina.

Esa misma torre será el último edificio que quede en pie al final de la novela, en un retorno cíclico al inicio de la ciudad con la empalizada de su primera fundación, y el hambre y el canibalismo en su interior. María logra huir para subirse a un barco y regresar al país del que huyó antes su abuela: Irlanda. En ese dato también está encerrada una apropiación literaria. La bisabuela de la protagonista, Eveline Hill, es tomada por Mairal del personaje del cuento homónimo de James Joyce<sup>3</sup>. El “Ocean Bar”, uno de los cabarets del Bajo en la novela, donde María sobrevive como prostituta (2010: 136) es otra alusión a la obra de Joyce; esta vez, al *Ulysses*. Allí se cruzan las canciones populares de la abuela de María, en inglés, que ella intenta recuperar de la memoria y de su voz, para lograr un puesto de cantante en el bar, sin mayor éxito que la humillación.

En el devenir de la historia, se pasa de los saqueos de diciembre de 2001, las amenazas de bomba y el calor de las inminentes fiestas navideñas, a los autos que levantan gente por la calle, los grupos con ametralladores, los militares y los desaparecidos. “En la esquina de Ranqueles, estaban haciendo un operativo policial. Miraban con

---

<sup>3</sup> Mairal explica: “Hay un cuento de Joyce que se llama ‘Evelyn Hill’. Es una chica que se está por escapar con un marino, que la va a llevar a Buenos Aires. En 1910, Buenos Aires era un destino bravo, había mucha trata de blancas. Si una chica caía en desgracia, las posibilidades de terminar en los prostíbulos del Bajo, eran muy grandes. Por eso Joyce pone Buenos Aires. Era como para nosotros hablar de Tijuana. Hay un borde ahí. Esa chica es la bisabuela de María; y ella no sabe bien qué hizo. Sabe que vino, que fue enfermera y que conoció a un hombre con quien tuvieron a su abuela Rose. Y Rose la tiene a su mamá, que es profesora de inglés, y ella va pasando en el libro por esas vidas pasadas. En un momento enseña inglés, medio involuntariamente trabaja de enfermera como la abuela, y después termina en esos prostíbulos. Se va volviendo más pelirroja, yo digo que es por el óxido del agua, pero quizá es porque se va remontando en la sangre de su abuela irlandesa” (Zunini 2015).

linternas dentro de cada auto y pedían documentos” (31): así, la compleja operación de Lucio V. Mansilla para “negociar” con los ranqueles y su magnífica obra literaria se reducen a una requisa. El Alto Palermo Shopping se transforma en un conventillo, cronotopo de una época y varios géneros literarios. Los supermercados se convierten en almacenes de barrio. Las casas se van agrietando y derrumbando, el hacinamiento es inevitable y las habitaciones se subalquilan hasta convertirse en “casas-chorizo”. María y su padre se ven en la necesidad de hacer lo mismo con la vivienda propia. Un par de hermanos muy peculiar va tomando posesión de las habitaciones de la casa: Irene y su hermano, alusiones claras al clásico cuento “Casa tomada”, de Julio Cortázar.

Como ya nos habíamos acostumbrado a no usar el comedor, decidimos alquilarlo por poca plata ni bien alguien nos preguntó si teníamos lugar. Vinieron unos hermanos, gente mayor, que se notaba que hasta entonces habían tenido un buen pasar. Ella se llamaba Irene, no recuerdo el nombre de él. Irene tejía mucho y dejaba las madejas en la cocina. Les habían ocupado un viejo caserón que tenían sobre la calle Rodríguez Peña y se habían quedado con los puesto (28).

La “provincia” se va poblando de tribus que se mueven fuera de la ley: los “braucos”, los “guatos” y los “turíes” (167) que en un principio se parecen a las barras bravas de los clubes de fútbol. Debido al constante movimiento hacia la periferia, estos grupos luego se identifican con los excluidos del salvaje capitalismo: los habitantes de las villas miserias del conurbano; pero, al traspasar la frontera, terminan por asimilarse a los estereotipos que construimos sobre las comunidades aborígenes. Utilizan un idioma propio, apocopado y aglutinante, que remeda un cruce entre el habla recreada por los poetas gauchescos y la cumbia villera, y vuelve a resemantizar el binomio civilización y barbarie, a través del humor y la parodia: “Al principio me costaba entenderles, hasta que descubrí que hablaban un castellano muy cortado y cerrado. Por ejemplo: *Biniguach* era ‘Vení, guacho’ o ‘Vení, guacha’ (usaban el ‘guacho’ par dirigirse a cualquiera). *Bocatai nomá* era ‘Vos quedate ahí nomás’. *Aaleguach* era ‘Dale, guacho’” (249).

También aparece, por entre los basurales y los cartoneros, el relato fundacional de Esteban Echeverría:

Oímos gritos furiosos y unos mugidos. El matadero estaba en la plaza, junto a la catedral de estilo gótico; lo habían rodeado con un cerco de carteles viejos y rejas de balcón. Se veían adentro el movimiento de animales. Todavía estaban la calesita y algunos juegos. Unos hombres de a pie enlazaban un ternero grande por el cuello. Le pusieron otro lazo en las patas de atrás y pasaron la punta sobre el travesaño en las hamacas. Un jinete del otro lado lo ató a su caballo y arrastró el ternero hasta que quedó colgando cabeza abajo. Ahí le clavaron una cuchilla larga y juntaron la sangre en un fuentón. Antes de que se apagara ese mugido horrible con gárgaras de sangre, lo empezaron a carnear (173).

María y sus dos amigos abandonan la ciudad en una carreta tirada a caballo, con un cuchillo Tramontina en lugar de facón, en peregrinaje hacia Luján, donde dicen que la tierra se puede usar para cultivar. Al mismo tiempo los inmigrantes se vuelven a sus tierras natales y dejan todo lo que no pueden llevarse. María siente que no quedará nadie en la ciudad como testigo de lo que alguna vez fue la civilización, y en un rol equivalente pero invertido, recupera la idea central de *El entenado* (1983), de Juan José Saer:

El avance de la intemperie me había hecho sentir que toda la ciudad, a medida que se borraba de la realidad, debía quedar grabada en mi cabeza. Yo tenía la obligación (nadie me lo había pedido) de memorizar cada rincón, cada calle, cada fachada, y no dejar que los nuevos terrenos baldíos se superpusieran sobre la nitidez de mi recuerdo y lo borrarán (196-197).

El humor sigue presente y, en vez de Rosas, nos encontramos con el Gobernador Celestes; y en lugar de salvajes federales que atentan contra las aspiraciones progresistas de los unitarios, aparecen los hombres enviados por Juan Martín Celestes para destruir todo resto de tecnología y progreso, producto del capitalismo salvaje, para volver al trabajo manual y rural, lejos de las ciudades corruptas y pecaminosas. Y repite las imprecaciones de la época, que aparecen ya invertidas en “El Matadero”, en boca del grotesco Matasiete y su falange de matarifes, ahora en nuevos términos contra la ciudad

decadente: “¡Mueran los salvajes capitalistas! ¡Viva la Gobernación y la Santa Provincia de Buenos Aires!” (223).

Paulatinamente, la ciencia y la medicina van cediendo el terreno a creencias y supersticiones varias. La vida de campo los ayuda a olvidar. El trabajo en la estancia “La peregrina” de Luján se hace rutina, pero la frontera sigue desplazándose con el avance de la intemperie. Y como otra María, la del poema “La cautiva”, de Echeverría, la heroína logra “zafar” del sometimiento y huir, con gran determinación y el cuchillo bien empuñado.

Finalmente, llega un malón a Luján. Son los “braucos”. Y ella es tomada cautiva. Sufre grandes padecimientos físicos y morales, mientras espera que los rumores de que los españoles vendrán a rescatarlos sean ciertos. Pero, primero cree ver llegar a Alejandro, su novio desaparecido, ahora convertido en un caudillo importante. El encuentro entre el supuesto Alejandro Pereira y los braucos recupera el cómico saludo entre Mansilla y los ranqueles, retratado en su relato de viaje “—Capitán Pereira toro! —gritaban” (262). Pero se trata Víctor Rojas, un amigo de Alejandro, que le revela que lo han asesinado los militares.

Con el transcurrir del tiempo, la María de Mairal se va a parecer cada vez más a la protagonista de *Emma, la cautiva* (1981), de César Aira, porque comenzará a comprender el mundo bárbaro en el que se mueve, sus reglas y costumbres, para sacar ventaja y tomar sus propias decisiones. Tendrá muchos roles, y relaciones con distintos personajes. Inclusive, llega a entablar el vínculo más armonioso de la novela con un indio ú, Mainumbí, que significa “picaflor” o “colibrí” en guaraní, quien la protege durante su regreso a la ciudad y la acompaña hasta la bestial masacre caníbal en la torre Garay, donde muere devorado por los blancos, antes de que María logre huir al otro lado del océano.

Espacios, tiempos, personajes, temas, todo aparece deconstruido a partir de la idea central de la novela: la intemperie arrasa con la civilización, y en esa “involución” los cimientos de la vida argentina se derrumban. Entonces, cabe preguntarse: ¿qué queda cuando ha caído la última pared de una cultura?, ¿dónde se resguarda la identidad en el abismo de la crisis?

Recién después del final, comprendemos el comienzo de la novela, que es en rigor un epílogo reubicado a modo de introducción, en un juego que refuerza las inversiones temporales y estructurales que están presentes a lo largo de todo el texto. Allí, vemos el final del camino recorrido por María, y comprendemos su transformación: se encuentra más pelirroja por una mayor cercanía con sus antepasados irlandeses, pero lleva una trenza como las que aprendió a hacer durante su convivencia con los indios; estuvo cinco años sin hablar tras el trauma de la pérdida, pero ha recuperado la capacidad de expresión, no solamente en el inglés con el que convive en Irlanda, sino también en la propia lengua, el español rioplatense.

“Y es como volver sin moverme, volver en castellano, entrar de nuevo a casa. Eso no se deshizo, no se perdió; el desierto no me comió la lengua. Ellos están conmigo si los nombro, incluso las Marías que yo fui, las que tuve que ser, que logré ser, que pude ser” (8).

En la memoria, que se sostiene en el lenguaje, se resguarda la identidad, desde siempre compleja y mestiza, de María.

### ***El Rey del Agua: una novela distópica***

La tercera novela<sup>4</sup> de Claudia Aboaf<sup>5</sup>, *El Rey del Agua* (2016), presenta los interrogantes propios de la literatura que se está escribiendo y se está leyendo en este primer cuarto del siglo XXI. Es una escritora que no podemos categorizar generacionalmente como de la “postdictadura” porque nació antes de los 70, pero forma parte de la narrativa anticipatoria reciente porque comenzó a escribir tras el cambio de milenio. Es decir, ha vivido el período de la dictadura pero ha esperado a tener los materiales que necesitaba para narrar su propia percepción de estos procesos históricos, y lo hace ahora en relación con la crisis actual. De esta manera, se plantean nuevos desafíos para la academia y la crítica, sobre todo, en cuanto a la recepción de este tipo de literatura.

---

<sup>4</sup> Las novelas anteriores de Aboaf son *Medio grado de Libertad* (2003) y *Pichonas* (2014).

<sup>5</sup> Claudia Aboaf es nieta del poeta, periodista, dramaturgo y guionista de cine Ulyses Petit de Murat (1907-1983), quien perteneció al grupo Martín Fierro en sus inicios.

La novela que nos ocupa ahora se ubica en un futuro que no parece ser lejano, aunque queda en evidencia que se han producido cambios profundos que requieren de cierto paso del tiempo. Se desarrolla en el espacio del municipio y el delta de Tigre, de la actual provincia de Buenos Aires; pero en la diégesis este distrito se presenta como un Estado independiente –porque el país entero se ha fraccionado en miles de municipio tras las mayor crisis institucional–, cuyo gobernador, Tempe, es llamado el Rey del Agua, porque ha llevado a este “Territorio Líquido” a la cima de la nueva pirámide mundial que jerarquiza a los estados ricos por encima de los pobres, ahora definida por el acceso al agua, en un planeta evidentemente devastado por los efectos nefastos de la contaminación y del calentamiento global.

La narración plantea bifurcaciones múltiples y coexistentes: espaciales, temporales, identitarias. La trama se bifurca en las vidas de dos hermanas, coprotagonistas, con disimulada simetría, puesto que nos enteramos sobre la vida de ambas: sus recuerdos del pasado, pensamientos en el presente y miedos sobre el futuro, en dosis regulares, imbricadas de tal manera que no podemos evitar conectarlas. Sin embargo, las hermanas nunca se comunican, ni se encuentran. Cada una se reconoce en función de su vínculo antitético con la otra. Se piensan mutua y permanentemente, y se crean a sí mismas en el persistente suponer de una otredad que las define y las delimita en sus propias miserias, sin que ninguna avise la posibilidad de romper los estrechos límites de esta autodefinición especular.

Los caminos de estas mujeres, transitados –sin convicciones– en la búsqueda de la propia identidad, se bifurcan también, por un lado, hacia el pasado, en el intento de la recuperación de la memoria de sus antepasados, por el otro, hacia el futuro, en la enajenación en un mundo cibernético que anticipa los conflictos identitarios de una sociedad vertiginosa. En cuanto a la bifurcación espacial, se intercalan episodios en las islas del delta, y otros desarrollados en la ciudad de Tigre, en el continente.

Andrea, la hermana mayor, había vivido gran parte de su infancia con su padre “militante” –luego “desaparecido”–, refugiada junto a él y

sus “compañeros”, cambiantes y impersonales, en la casa de una isla del Delta, que ahora le sirve a ella de refugio, tras haber abandonado a su marido violento y su casa en Maschwitz. Desocupada, sin hogar, sin padres, ni hijos, alejada de su hermana, y de su marido, la identidad de Andrea se pone en jaque cuando es interpelada por los emisarios de Tempe, quien ha hallado trazas genéticas del padre “desaparecido” de la joven en el río.

Juana, la menor, creció junto a su madre, mimada en los camarines de los teatros de la ciudad, donde ésta actuaba. Ahora vive sola en un departamento del continente y trabaja desde ese mismo lugar en las redes virtuales traduciendo prescripciones médicas a pacientes *on-line*, también cambiantes e impersonales. Está embarazada del único hombre que frecuenta, su supervisor. Debido a su clandestina y progresiva incursión en las “redes profundas”, se muestra incapaz de manifestar ningún sentimiento hacia él ni el bebé que crece en su interior.

El hecho de que Tigre se haya convertido en un centro de riqueza y poder político a nivel mundial no resulta positivo en sí mismo, porque es consecuencia de la debacle ecológica del planeta, y, además, no ha traído aparejada ninguna mejora social, ni siquiera en la calidad de vida de sus habitantes, que deben racionalizar el uso propio del agua para que esta pueda exportarse y servir de *commodity*.

El desarrollo tecnológico se manifiesta en dos constantes de signo negativo durante toda la novela. En primer lugar, Tempe ha llevado a Tigre a niveles de entretenimiento, casinos, parques de diversiones y pantallas gigantes comparables con los de Las Vegas, que hacen que la ciudad y el delta permanezcan iluminados las veinticuatro horas y los lugareños ya no distinguen entre el día y la noche. Por lo tanto, sus cuerpos abatidos por el desconcierto y los trastornos del sueño, sus psiquis alteradas por la falta de descanso y los consecuentes conflictos y desencuentros en las relaciones de trabajo, amistad y familia llevan la vida cotidiana al extrañamiento y a la inconsistencia. En segundo lugar, hallamos que más allá de las redes cibernéticas y conexiones virtuales con que se manejan las personas por dentro y hacia afuera de su comunidad en los términos legales y convalidados por la sociedad, existe una red clandestina y paralela, denominada

por Aboaf “web profunda”, en la que una vez ingresado un individuo puede perderse para siempre en una permanente extranjería de sí mismo:

“El buceo continuo [...] encerraba aún mayores peligros. De a poco estos buceadores iban colonizando la alteridad que ellos mismos habían engendrado y ya no podían volverse personas. Abandonaban sus cuerpos en el sillón, delante de las pantallas” (2016: 30).

Se comprende, por lo explicado en los párrafos anteriores, que *El Rey del Agua* es una novela distópica: su problemática central es la creciente precariedad de la condición humana en el devenir futuro. Y esta precariedad se puede predecir a partir de la crisis que atraviesa el Gran Buenos Aires por muchos años hasta el 2016, en que Aboaf termina y publica su novela. Asimismo, en este texto hallamos coincidencia plena con la característica central de este género anticipatorio en su versión local, detectada por Reati en ejemplares anteriores al año 2000, puesto que realiza claramente una crítica social del *status quo* y sus probables consecuencias, antes que la construcción de mundos tecnológicos futuros y sus posibles avatares.

Además, la novela que estudiamos presenta rasgos de sátira política, recurso también presente en varios textos de los estudiados por Reati. En este caso, Tempe y su propaganda aparecen en pantallas gigantes, al estilo de *Big Brother*<sup>6</sup>, omnipresente y controlador. No obstante, la sobreactuación y el pantomima de sus ciclos publicitarios, repetidos una y otra vez, no componen una presencia grave sino grotesca. El dato insistente sobre el tono ridículamente agudo de su voz colabora con la sátira del tirano y con la inversión carnavalesca de lo femenino y lo masculino, lo serio y lo cómico, lo alto y lo bajo. Por otra parte, el gobernador siempre lleva puestas unas “magníficas botas de hule tornasolado” (14), que parodian claramente la imagen del caudillo de antaño, con sus botas de cuero. Las botas de hule se han convertido en su marca identitaria y en el mundo decadente de la diégesis son un signo de poder y riqueza, puesto que solo se usan en los territorios con agua; así, se marca el

---

<sup>6</sup> En alusión a la novela distópica *1984*, de George Orwell.

contraste con los lugares desérticos, como España, donde la gente lleva sandalias. De esta manera, las categorías como centro y periferia, imperio y colonia, país desarrollado y país subdesarrollado también aparecen en el texto como ecos de una tradición política, económica y literaria colonial, virreinal, decimonónica y globalizada, que diacrónicamente se sostiene pero termina por eclosionar en una farsa del siglo XXI donde estas se subvierten y resignifican.

En relación directa con lo expuesto en el párrafo anterior, otra característica que Reati menciona de las novelas anticipatorias argentinas estudiadas es que en ellas la “noción de que la historia nacional gira en círculos y repite eternamente los mismos debates y problemas [...] verifica la futilidad de la historia argentina y la decadencia del país” (2006: 80).

En el caso de *El Rey del Agua*, como previmos, las referencias históricas y literarias, directas o indirectas, son numerosas. Desde la primera página se alude al legado dejado por Sarmiento en *El carapachay*<sup>7</sup>, compendio de un grupo de artículos publicados por el diario *El Nacional* entre 1855 y 1883 a partir de un viaje iniciático de exploración que realizó junto a Bartolomé Mitre y le padre de Carlos Pellegrini. La utopía de civilización y progreso proyectada en el espacio del delta por Sarmiento había sido antes plasmada por él, desde su exilio en Chile, en *Argirópolis* (1850), que significa “ciudad de la plata” aludiendo al prometedor espacio geográficamente de la cuenca del Río de la Plata. Apropiándose de esta tradición literaria, Aboaf se refiere irónicamente a Tempe y banaliza los elevados planteos de Sarmiento frente al potencial económico y natural del delta: “El nuevo gobernante había retomado una de las magníficas visiones de Sarmiento: el auge turístico del Delta. Traer a la gente para que gastara aquí su plata” (Aboaf 2016: 11).

Otras referencias literarias decimonónicas explican el origen del apodo del Rey del Agua:

Los pasajeros siguieron con la vista las imágenes vibrantes de la pantalla cristal más grande, anclada en la desembocadura del Río

---

<sup>7</sup> *El Carapachay* integró el tomo XXVI de las *Obras Completas* de Sarmiento, publicado por primera vez en 1913 por su nieto, Augusto Belín Sarmiento.

del Plata. Exhibía la cara delgada y sin labios del gobernante local y, debajo, en letras rojas y amarillas: “Tempe, el Rey del Agua”.

Andrea conoce que fue un tal [Marco] Sastre quien comparó este Delta gigantesco con Tempe, nombre del pequeño pero venerado delta en Grecia, defendido por fortalezas y atribuido a Poseidón, y lo llamó “El Tempe Argentino”.

A qué dios habrá encomendado Tempe este Delta, se preguntó mientras la lancha partía el río (2016: 20).

*El Tempe Argentino* fue la obra más importante del uruguayo Marcos Sastre y su título se debe, según refiere él mismo en un capítulo del libro, a la comparación con el Valle del Tempi, en la Grecia Antigua, donde un río desembocaba en el mar de manera análoga a nuestro Delta. La primera edición es de 1858, aunque venía gestándose años atrás, desde que Sastre se mudara a San Fernando en el año 1842 y conociera el magnífico delta. La primera tirada se agotó en pocos meses y fue un éxito editorial superior al del *Facundo*. La ironía con la que cierra el párrafo Aboaf prepara los cimientos para la sátira política: el único dios al que el Tempe argentino puede encomendarse es al del dinero y el poder.

Asimismo, las botas de hule también son una parodia grotesca de las botas militares: una versión *light, soft* y “marquetinera” del símbolo de poder, fuerza y autoritarismo que en el pasado fueron los borceguíes. Pero Tempe es autoritario a pesar de la falsa sonrisa y las frases amigables: busca controlar tanto lo que sucede en la red de brazos del Delta como en la cibernética. En la primera, maneja el negocio del “agua cruda”, no contaminada con agua salada, lo que lo ha vuelto millonario, y transformado el delta hasta el extremo de crear un cementerio flotante compuesto de “almadrabas”, en las que los cuerpos de los muertos se conservan en gel intactos y se pueden visualizar desde la superficie en sus féretros traslucidos. Teme que el terrorismo internacional le arrebathe el negocio del agua y debe consolidar su poder con cada acto. Por este motivo, tiene el objetivo político de rastrear en los ríos las trazas genéticas de la mayor cantidad de “desaparecidos” posible con el fin de indemnizar económicamente a los descendientes encontrados que acepten ser parte de su lista de “Hijos del Delta” y exhibirse como tales en las

pantallas junto a él, el Rey del Agua, en un gesto suyo claramente demagógico y desesperado por obtener el aplauso de sus “súbditos”. No se explicita en la novela el motivo de las desapariciones de personas, pero las alusiones a la “guerra sucia” entre militares y montoneros de los años setenta son evidentes. Además, el padre de Andrea y Juana era “militante” y “perseguido político”, lo que nos da la pauta de que la historia pasada se repite en el futuro de alguna manera inaudita e inútil, que no permite el desarrollo o el avance de la sociedad, como explicamos antes. En la red virtual, a su vez, Tempe mantiene un riguroso sistema de supervisión sobre los navegantes para evitar el extravío de los usuarios en la web profunda. En esos casos de caída en la clandestinidad, la implacable “Ley de Hielo” congela los caminos de regreso a las “rutas de navegación autorizadas” (Aboaf 2016: 29) y los deja apátridas para siempre. De esta manera, la identidad de los individuos se disuelve en las aguas del delta virtual. Y allí resulta aún más difícil recuperar rastros de las personas que en el delta físico y tangible. Se trata de un verdadero exilio, lo que también nos remite a la “guerra sucia” y sus históricas consecuencias.

## Conclusión

A modo de cierre, retomamos una predicción del escritor Marcelo Cohen en “La ciencia-ficción y las ruinas de un porvenir”: “el futuro es una amplificación de lo mismo” (1999: 18), porque en nuestra aproximación a la narrativa anticipatoria del siglo XXI a través del *Año del desierto* y *El Rey del Agua*, observamos que todo lo hallado por Reati en novelas anteriores se mantiene vigente y se profundiza, y a su vez, se incorporan y desarrollan temáticas de mayor presencia a partir de las crisis internacional y local del 2001, como el terrorismo, la crisis financiera global y el control poblacional.

En la novela de Mairal, la sensación de “fin del mundo” que trajo aparejada la crisis institucional, social y económica tras diciembre de 2001 es determinante en la perspectiva adoptada: la narración apocalíptica y, además, paródica, ocupada en invertir la construcción nacional, deshilar sus relatos, ahondar en sus contradicciones y asimetrías, hasta deshacer la Nación.

En el caso de la novela de Aboaf, encontramos también un particular tratamiento de las consecuencias ecológicas de un mundo devastado por el hombre y las secuelas sociales de un país en crisis y fragmentado por la corrupción institucional de las últimas décadas. Otro aspecto profundizado en esta obra son los peligros del desarrollo cibernético ilimitado, sin un anclaje ético y humanista que lo regule. Finalmente, teniendo en cuenta que recién en 2003 se inició el programa impulsado por el Estado argentino denominado Memoria, Verdad y Justicia –que permitió a las abuelas de plaza de Mayo la recuperación de más de cien nietos robados a sus hijas e hijos– nos interesa el conflicto identitario de las dos protagonistas de esta novela, cuestión justamente trabajada a partir de la recuperación por vía genética de los hijos de desaparecidos, tema de gran peso histórico y político, así como también, estrategia susceptible de manipulación demagógica por parte del gobierno de turno.

Ambas novelas encierran una crítica despiadada a las incongruencias decadentes de la argentina actual. El gran tema común de la narrativa anticipatoria argentina es la crisis, eterna y cíclica como un castigo dantesco, pero también siempre renovada, lo que estimula la imaginación de los escritores, y el interés de los críticos y estudiosos, atentos a este afluir de narrativas anticipatorias en los tiempos que corren.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

Aboaf, Claudia. 2016. *El Rey del Agua*. Buenos Aires: Alfaguara.

Mairal, Pedro. 2010. *El año del desierto*. Barcelona: Salto de página.

### Fuentes secundarias

Cohen, Marcelo. 1999. "La ciencia-ficción y las ruinas de un porvenir". *Punto de vista*, 65, Buenos Aires, dic.: 17-23.

Dellepiane, Ángela. 1989. "Narrativa argentina de ciencia-ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: 515-525.

Drukaroff, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre: Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

---. 2006. "Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes". En línea: <<http://www.elinterpretador.net> n° 27>.

Reati, Fernando. 2006. *Postales del Porvenir*. Buenos Aires: Biblos.

Zunini, Patricio. 2015. "La pesadilla de la historia argentina".

En línea: <<http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/la-pesadilla-de-la-historia-argentina.html>>



## LA IDENTIDAD DEL SUJETO EMIGRANTE EN LA NOVELÍSTICA ECUATORIANA

*Identity of subject emigrante in the ecuadorian novel*

**Yovany SALAZAR ESTRADA**

Universidad Nacional de Loja, Ecuador  
ysalazarec2002@yahoo.es

### **Resumen**

Caracteriza la identidad de sujeto emigrante en la novelística ecuatoriana, en cuya perspectiva, en primer término, se conceptualiza lo que constituye el complejo proceso de la identidad humana, desde la perspectiva de las ciencias sociales; y, en un segundo apartado, se fundamenta, describe, ejemplifica y analiza los principales rasgos de identidad nacional, cultural y personal de los sujetos emigrantes, que ejercen la función de protagonistas de las ficciones novelescas estudiadas. Para hacerlo se toma como referente de análisis el texto de las novelas ecuatorianas, que giran en torno a la problemática sociológica de la emigración internacional, en dirección a los estados nacionales más desarrollados del hemisferio norte, de manera preferente Estados Unidos y España, a fines del siglo XX y principios del XXI.

**Palabras clave:** Emigración internacional, Identidad cultural, Identidad ecuatoriana, Identidad nacional, Identidad personal.

### **Abstract**

It characterizes the identity of the migrant in the ecuadorian fiction, whose perspective, firstly, is conceptualized what constitutes the complex process of human identity, from the perspective of the

social sciences; and, in a second section, it is based describes, illustrates and analyzes the main features of national identity, cultural and personal of subjects migrants, exercising the role of protagonists of the novelistic fictions studied. To do so is taken as a reference of analysis the text of ecuadorian novels, that revolve around sociological issues of international migration, towards the more developed northern hemisphere nation states, preferably the United States and Spain, in the late twentieth century and early twenty-first.

**Key words:** International migration, Cultural identity, Ecuadorian identity, National identity, Personal identity.

## Introducción

En la novelística ecuatoriana la alusión al fenómeno de la emigración internacional, sobre todo con destino a Estados Unidos de Norteamérica, se inicia con *El muelle* (1933), de Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993). En esta novela se narran dos historias paralelas, por un lado, la de Juan Hidrovo, un marinero ecuatoriano, que se ha quedado sin trabajo en la metrópoli de Nueva York, a donde emigró en busca de mejorar su precaria condición económica y, por otro, la de María del Socorro Ibáñez, su esposa, quien sobrevive en su natal Guayaquil como empleada doméstica [Salazar 2013: 73-74].

Setenta y un años después se publica *El inmigrante* (2004), de Gonzalo Merino Pérez (1939). En esta obra se relata el periplo emigratorio de la familia Malavé-Hernández, que parte desde Guayaquil con dirección a Estados Unidos. Los cónyuges que protagonizan la ficción novelesca cuando ya han cumplido el tan ansiado “sueño americano”, aunque sea con el dolor que les causa dejar a los tres hijos y a la patria que les dio la oportunidad de mejorar su nivel económico y calidad de vida, deciden volver a radicarse en Ecuador y disfrutar en el país de origen, y entre los otros familiares y amigos, el producto de su esforzado trabajo.

En *El sudaca mojado* (s.f.), de Mauricio Carrión Márquez, a través del emigrante Ignacio Oros, se cuentan las dificultades, tanto de los

ecuatorianos en España como de aquellos que, provenientes del Ecuador, con la intermediación de tratantes de personas y coyoteros, a través de Centroamérica y México, intentan llegar, en condición de “ilegales”, hasta Estados Unidos de Norte América.

En *Los hijos de Daisy* (2009), de Gonzalo Ortiz Crespo (1944), se develan varias historias sobre los emigrantes ecuatorianos y sus familiares. Los protagonistas de la migración interna que arriban a la ciudad de Quito, provenientes desde las distintas provincias de la Sierra y la Costa del Ecuador, así como las de aquellos que salen del país con rumbo a Estados Unidos, España, Italia y otros países más desarrollados del hemisferio boreal.

En correspondencia directa con la “estampida emigratoria” de ecuatorianos hacia España, entre 1999 y el 2004, advendrán las novelas que representan y recrean esta problemática social. Entre las principales se pueden mencionar las siguientes: *Camas calientes* (2005), de Jorge Becerra (1944), que describe la dura realidad de dos emigrantes ecuatorianas en Madrid: Daniela y María Eugenia, su madre, así como la de otros nacionales del Ecuador, en todos quienes el narrador de la ficción novelesca advierte sufrimiento, soledad, angustia y el sentimiento de desarraigo.

En *La memoria y los adioses* (2006), de Juan Valdano Morejón (1940), se presenta al protagonista de la emigración desde los Andes ecuatorianos hacia los campos agrícolas murcianos y, ya una vez en España, se relatan las múltiples vicisitudes que tiene que superar el protagonista de la ficción novelesca para sobrevivir, así como las complejas experiencias que marcan para siempre su vida de memorioso y nostálgico emigrante económico.

En la novela *Trashumantes en busca de otra vida* (2012), de Stalin Alvear (1942), se cuenta la historia de Clara Aponte y sus tres hijas, naturales de Zhizho, una parroquia rural cercana a la ciudad de Cuenca, desde donde la protagonista, por la severa crisis económica que afectó al Ecuador tiene que emigrar a España, en búsqueda del sustento económico que le permita sobrevivir a sí misma y a las tres pequeñas hijas que dependen económicamente de ella.

*La seducción de los sudacas* (2010), de Carlos Carrión (1944), aún inédita, ofrece una descripción y análisis bastante exhaustivo del proceso emigratorio de los ecuatorianos, especialmente lojanos, hacia España durante los últimos años del siglo XX y primeros del XXI. En el extenso corpus narrativo de la novela se pueden advertir, las causas de la estampida emigratoria, la germinación de los proyectos emigratorios, los diálogos y acciones previos a su concreción, el viaje, la llegada, los trabajos que emprenden en España, el retorno al Ecuador y la re-emigración hacia otros países, por parte de algunos de los personajes protagónicos de la ficción citada [Salazar 2014: 118-123].

Con fundamento en el contenido argumental de estas novelas y porque todavía no existe un ensayo analítico que problematice, describa y analice los principales rasgos identitarios, que caracterizan y singularizan a los sujetos emigrantes ecuatorianos representados en las narraciones ficciones antes mencionadas, resulta pertinente analizar la problemática de su identidad, en al menos tres formas de expresión: nacional, cultural y personal.

### **La identidad del sujeto emigrante, un complejo proceso en permanente construcción**

Desde la perspectiva disciplinaria de las ciencias sociales, la identidad es un proceso intelectual de reconocimiento de unos valores generales, por los que una persona se identifica como uno más incluido en un grupo definido por dichos valores. Es decir, la identidad es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social o un grupo humano específico de referencia. Esta colectividad puede estar localizada de manera geográfica, pero no necesariamente, como sucede en el caso de los refugiados, desterrados, exiliados o emigrantes [Rodríguez: 85-86]. A la identidad se entiende, asimismo, como una forma de autorreconocimiento de un grupo étnico o de un colectivo basado, de manera principal, en una lengua, un territorio ocupado o reivindicado, un sistema de valores y creencias, un modo de vida, un conjunto de tradiciones y en ocasiones una reconstrucción histórica y legendaria del pasado. En este caso, la norma del grupo se expresa en la lengua, el vestido, el

adorno corporal, los valores y creencias y las costumbres en general [Uña Juárez: 699].

Retomando las ideas expuestas por el profesor y filósofo cubano Miguel Rojas Gómez se puede decir que la identidad humana constituye una categoría omnicomprensiva y compleja, que contiene, en correlación, la mismidad y la alteridad, el yo y el otro; lo que permite la capacidad de autorreconocimiento y distinción, que caracteriza la manera común de vivir en el tiempo y en el espacio del ser humano, y las acciones de creación y re-creación que despliega para mejorar las condiciones de vida; las cuales, como síntesis de múltiples determinaciones o dimensiones, comportan un universal concreto-situado, es decir, un aquí y ahora, respondiendo a las preguntas qué he sido, qué soy y qué papel habré de desempeñar en el presente y en el futuro [Rojas: 58].

Con fundamento en los razonamientos esbozados con anterioridad es fácil colegir que la identidad humana, en sentido general, no alude a un hecho elaborado de una vez y para siempre, consolidado e inamovible en el tiempo, sino que constituye un complejo proceso sujeto a la influencia de múltiples circunstancias y contingencias, por lo mismo se caracteriza por ser lábil, dialéctica, dinámica, en permanente construcción, reconstrucción, cambio y transformación.

Al aproximarse a la identidad del sujeto emigrante, según el ángulo de visión desde el que se mire o el *locus* de enunciación que se asuma para referirse a él, se lo ubica, al mismo tiempo, en dos espacios geográficos muy distintos y distantes entre sí. En el lugar de partida es el emigrante y en el de llegada el inmigrante, motivo por el cual se convierte en un ser duplicado, inclasificable, fragmentado, desterritorializado. Constituye un sujeto en tránsito, situado entre “viejos” y “nuevos” mundos “que hace de la migración, y entonces de la frontera, su condición existencial” [Cairati: 124]. Esta compleja circunstancia del protagonista del desplazamiento físico de personas caracteriza al migrante por una doble ausencia: “ausencia en la propia patria, en el lugar de origen, y ausencia en la sociedad de acogida, en donde el inmigrado resulta un elemento invisible y ajeno” [120].

Por supuesto que definir la identidad del sujeto emigrante constituye una pretensión muy difícil de coronar con éxito, por cuanto ni las sociedades receptoras tienen una identidad homogénea, como a veces se las “percibe” desde los lejanos países de salida, ni mucho menos “los migrantes no suelen conformar grandes grupos cerrados” [Velasco: 62] ni habitar en enclaves de tipo monocultural. Esta dificultad para definir la identidad del sujeto emigrante es muy fácil verificar si se revisa la veintena de ensayos, que han problematizado o reflexionado en torno a la identidad de los ecuatorianos en general, cuya diversidad está marcada por la pertenencia regional, socioeconómica y étnica [Salazar 2014: 216-217].

Además, no hay que olvidar que las identidades humanas, en sentido general, siempre se construyen en movimiento, en tránsito, en viaje; más aún si se trata de emigrantes, los cuales, en mayor medida que cualquier otro tipo de personas, se caracterizan por ser portadores de una identidad múltiple; puesto que “todos tenemos identidades múltiples, como trabajador, miembro de una familia o ciudadano” [Collier, 2013: 87].

Entre los emigrantes, las motivaciones que determinan los cambios, mutaciones y hasta verdaderas metamorfosis son múltiples. Como lo ha puesto de manifiesto el sociólogo Adrián Carrasco Vintimilla, en referencia al emigrante ecuatoriano, el que se va se abre a un mundo de incertidumbres, de moradas provisionales, de nomadismo. En el itinerario, el emigrante sufre vejaciones y violaciones de sus derechos humanos fundamentales que le transforman hasta el alma. En la “percepción del país de destino, el inmigrante es el estereotipo de un problema, la imagen de la pobreza y de la cultura ajena. En su nueva ‘casa’, el inmigrante sufre transformaciones emocionales, espirituales, incluso físicas” [Carrasco: 60]. Al regreso, si el sueño del retorno se puede hacer realidad, es un inadaptado, casi un desconocido por las mudanzas en uno y otro lado de las fronteras.

### **La identidad del sujeto emigrante en la novelística ecuatoriana**

Como es natural que ocurra existen varias clases o géneros de identidades, tales como “la identidad racial, la identidad genética, la

identidad étnica, la identidad cultural, la identidad popular, la identidad nacional” [Morin: 29]; identidad personal, identidad de grupo, identidad colectiva, identidad social, identidad posnacional [Anchústegui: 6]; identidad política, religiosa, étnica o nacional o como sinónimo de pertenencia o posición social: identidad femenina, identidad joven. Desde otro punto de vista, un mismo sujeto puede ser portador de varias identidades al mismo tiempo, en función de las diferentes esferas de su existencia y de los distintos grupos a los que pertenece:

“uno puede sentirse catalán, español, socialista, católico, mujer, y todas estas identidades pueden solaparse sin contradicciones importantes ¿cuál es la dominante? Depende del momento de la vida y del ámbito de actividad” [Castells: 14].

En razón de esta diversidad de identidades, en el análisis de la identidad del sujeto emigrante representado en la novelística ecuatoriana resulta pertinente desarrollar al menos tres clases de identidades: nacional, cultural y personal.

### **La identidad nacional**

La identidad nacional se forja a través de la geografía, la etnia y “de la complejidad de los vínculos territoriales, históricos, culturales, religiosos y jurídicos que concurren en la identificación de un pueblo o nación” [Tello: 57]. En este complejo proceso, debido a la ambigüedad y abstracción del concepto de nación, para su consolidación y permanencia se necesita de “representaciones simbólicas ([himnos], banderas, escudos), de la exaltación de personalidades (héroes, padres de la patria) y de hechos significativos de la historia común (batallas, ciertos episodios políticos), y de una profesión de fe casi religiosa” [58].

En el Ecuador, además, otros elementos que han contribuido a configurar la identidad nacional son los símbolos patrios que, a más de la bandera y el escudo ya mencionados, incluyen el Himno Nacional y el mapa del Ecuador. A parte influyó, asimismo, la amenaza de invasión extranjera, que se cernía sobre el país hasta el 26 de octubre de 1998 en que se firmó el Acuerdo de Paz definitivo con el Perú. Son importantes, también, las fiestas cívicas y religiosas

de carácter nacional, regional o local; la representación exitosa del Ecuador, en distintos ámbitos fuera del país, que han realizado algunos personajes emblemáticos; y, la adscripción a determinadas prácticas deportivas, como el fútbol, representado en la selección nacional.

En relación a la identidad nacional de los emigrantes ecuatorianos es necesario indicar que esta se aviva, se acrecienta y se redimensiona entre los protagonistas del desplazamiento poblacional; por ello, no obstante la distancia física y el tiempo transcurrido fuera del país de origen, “una vez más encuentra confirmación el hecho de que el referente identitario, para algunas de las inmigradas en Europa, sigue siendo el Ecuador, ya que la migración hacia los países del mediterráneo no ofrece un reconocimiento social ascendente, mientras en Ecuador las mismas mujeres se convierten en emigradas de éxito” [Pagnotta: 95]. Y como lo ratifica más adelante, la autora citada, el vínculo con el país de origen y la nostalgia por el Ecuador resulta ser fuerte para todos los emigrantes entrevistados, debido a que:

“el país de origen sigue representando una suerte de paraíso perdido a donde anhelan volver [...]. Ecuador sigue siendo la referencia identitaria de los migrantes, ya que dependen de la sociedad de origen para obtener el reconocimiento del propio éxito económico” [119].

En relación a la representación de la identidad nacional en las novelas ecuatorianas analizadas es digno de relievase que en *El muelle* (1933), de Alfredo Pareja Diezcanseco, en una metrópoli cosmopolita como Nueva York era más fácil referirse al origen nacional de los emigrantes provenientes de América del Sur, antes que al nombre de pila u otro rasgo que les permita forjar una identificación individual que los diferencie de otros emigrantes de similar condición, según lo pone de manifiesto el administrador estadounidense al dirigirse a los trabajadores de origen latino que se encuentran bajo su dependencia:

“oye tú, *Perú*, llevarás una. ¿Dónde está el tigre, ese *chileno* del demonio? Acércate, verraco. Van dos. *México*, otra. *Venezuela*, tú hablaste mucho el primer día: llevarás también una vela” [Pareja: 73].

En la novela *El inmigrante*, de Gonzalo Merino Pérez, como una inocultable expresión de identidad nacional, los protagonistas de la historia ficticia aluden al Ecuador como el país de sus sueños, al que siempre aspiran regresar y quedarse, de manera definitiva a vivir en él; motivo por el cual cuando logran retornar:

“Antenor y Eufemia estaban contentos y satisfechos, porque, a la final, era el seno de su madre patria, el que los albergaba, y nada puede ser mejor y más grande que el abrazo y la caricia de la madre” [Merino: 181].

Con similar conciencia de la identidad nacional ecuatoriana, en *El sudaca mojado*, el protagonista principal de la novela pone de manifiesto que lo mejor de la mano de obra joven de Santa Trinidad (Ecuador) sale para contribuir en el desarrollo multidimensional de un país más desarrollado que no ha invertido absolutamente nada en educación, salud, seguridad social; por lo que concluye que en la emigración de ecuatorianos hacia España, el mayor beneficiario es el Estado español y sus habitantes de mayores posibilidades económicas, a diferencia del Ecuador que sufre, de manera permanente, un verdadero desangre de su población más joven y productiva:

O sea que ¿bonita la cosa? ¡No! Nuestro país o el resto de países de Latinoamérica, fabricamos a la gente, nos dan hospitales, aunque malos pero gratis, luego escuela, colegio secundario gratis también y... nos vamos a trabajar en España o donde sea, como legales o ilegales, y pagan los impuestos a un Estado que no invirtió un centavo [Carrión s.f.: 93].

Páginas más adelante, al referirse a otro emigrante ecuatoriano, el narrador de la ficción novelesca se ratifica en la denuncia de la masiva salida de habitantes del país andino, quienes van a beneficiar a los países de destino que no han invertido nada en su formación:

este individuo atraído por mejores sueldos u ofertas de trabajo se marche de Santa Trinidad a trabajar en otro país de la órbita desarrollada rica industrial a pagar impuestos contribuyendo a fomentar la riqueza de un Estado extranjero que no realizó ninguna inversión ni contribuyó a su educación; pero que, si se beneficiará con el trabajo y el pago de impuestos del emigrante [198].

En la novela *La seducción de los sudacas*, en cambio, se critica el proceso de rápida alienación de algunas emigrantes ecuatorianas, quienes al poco tiempo de llegar a España tratan de hacerse pasar por auténticas conciudadanas de ese país y adoptan la vestimenta y forma de hablar de las mujeres nativas de la nación ibérica, conforme lo patentiza el narrador de *La seducción de los sudacas*: “las tres tenían los sentidos pendientes del lucimiento de sus trajes, de su conversación, de fingirse españolas” [Carrión 2010: 62]. Aunque difícil de elucubrar las razones más profundas de esta tendencia al cambio identitario se podría hipotetizar que obedece al trauma del mestizaje, que se hizo presente luego de la conquista y colonización española de lo que hoy es el Ecuador, circunstancia en la que se representó al mestizo como el “otro”, tanto para el criollo por la parte india que latía en su sangre como para el indio, porque ese resto que no era suyo era español. Desde esta perspectiva, “el mestizo era así un ser patético, la imagen visible de esa ‘infamia de hecho’ que recordaba al español su pecado y a la india su humillación” [Valdano: 157]. Al respecto es importante recordar que, en el Ecuador, identidad étnica y nivel económico, aunque constituyen dos aspectos distintos, casi siempre van de la mano, motivo por el cual los mestizos con dinero se consideran blancos, los de clase media se consideran como mestizos a secas y los de clase baja son catalogados como “indios”, “cholos” o “longos”.

Como una estrategia de sobrevivencia frente a la mala fama de los emigrantes ecuatorianos en España, por provenir de un Estado nacional en severa crisis de todo orden y naturaleza, ellos mismos quieren hacerse pasar por nativos de otras naciones latinoamericanas, “es mejor decir que somos peruanos, bolivianos, colombianos. Sobre todo con Abdalá, Jamil o con Lucio Gutiérrez de presidentes” [Carrión 2010: 320]. Este problemático comportamiento de los emigrantes ecuatorianos en España tiene una explicación muy práctica, por cuanto en Madrid, en los años de mayor oleada migratoria, entre 1994 y 2004, era muy difícil encontrar un piso (departamento) para arrendar. Como expresa el protagonista de la ficción analizada:

“la mujer me pregunta mi nacionalidad, se la digo y ella ya está alquilado. Le agradezco, llamo a otro y es lo mismo; a otro y a otro,

y todos alquilados, como si adivinaran mi desdicha y no quisieran inquilinos desdichados o ecuatorianos” [616].

En estas difíciles circunstancias, aflora la idea de regresar al país de origen; sin embargo, la imposibilidad de que los migrantes retornen al tan añorado país de partida se reactualiza con toda su crudeza, porque:

“ningún emigrante regresa vivo a su patria, aunque regrese, sentencia. Ese es su destino, por eso él va a Barajas a ver salir los aviones, para hacerse la ilusión de regresar. Con su frasco de tierra ecuatoriana encima, como las cenizas de una madre” [703].

Con el propósito de evitar la continuidad o agravamiento de esta problemática sociológica, los ecuatorianos ponen de manifiesto que nunca es tarde para justipreciar la validez e importancia del conocimiento de la historia patria y así evitar desplazarse en condiciones de sirvientes a un país colonialista como España:

Pensaba, sobre todo, en que nosotros no estamos aquí nomás por culpa de los gobiernos ineptos y corruptos que han asolado el Ecuador como la peste. Es decir no solo a causa del ladrón de Abdalá, del vendido de Jamil ni del mentiroso de Lucio Gutiérrez, tronca. Ni a causa del FMI, que nos tiene endeudados hasta la cacha. No solo por eso estamos aquí, te digo. Igual que judíos en pleno desierto. Como quien dice, mendigando un país ajeno, teniendo uno propio tan guay. No, Doly. Estamos aquí por ser esclavos de nación y no saber ni jota de historia [251].

El escritor citado, con una elevada dosis de humor e ironía, enfatiza en la predisposición a la esclavitud que tienen los ecuatorianos, la cual echa por la borda las sacrificadas luchas de los héroes nacionales, que bregaron por la independencia del yugo ibérico. Desde esta perspectiva, son los propios emigrantes ecuatorianos en España quienes se autodefinen como los nuevos esclavos del Siglo XXI y en un 24 de mayo, aniversario de la independencia del Ecuador, reflexionan sobre la inutilidad de las acciones heroicas del Mariscal Antonio José de Sucre, porque en la actualidad los ecuatorianos, por su propia voluntad, han ido a trabajar en España, en condiciones que les parecen muy cercanas a la esclavitud: “Sucre se saca la madre en el Pichincha para nada. Estamos peor que en la Colonia, coño, y encima de jurga. Porque, como te dije, hemos sido siempre esclavos”; y, lo

que es más preocupante, incluso, pareciera que a los ecuatorianos les agrada la esclavitud y actúan para perpetuarse en esa condición, “por eso venimos siguiéndolos. Para estar a gusto” [261].

### **La identidad cultural**

La identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social, con el que se comparten rasgos culturales, materiales e inmateriales, como religión, mitos, ritos, ceremonias, cosmovisiones, ideologías, costumbres, tradiciones, hábitos, conocimientos ancestrales, sistemas de valores y creencias, lengua, artes, música, artesanías, relaciones sociales, etc. [Tamayo: 187, 191-192] y a través de ellos “los individuos, los grupos y las comunidades se reconocen a sí mismos y entre sí y a la vez se distinguen” [Tello: 39].

En relación a la identidad cultural de los sujetos emigrantes se ha manifestado que

“la gente lleva consigo sólo una parte de la cultura total [...]. La cultura que se desarrolla en el nuevo suelo debe ser, en consecuencia, desconcertantemente parecida y diferente de la cultura madre [...]. De este modo, aparecen tipos singulares de simpatía y ‘choque entre culturas’” [Eliot, citado por Bhabha: 96].

Se trata de una cultura que no tiene anclas fijas en ningún lado, ni en el lugar de partida ni en el de llegada,

“esta cultura ‘en parte’, esta cultura *parcial*, es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el ‘entre-medio’ [*in-between*] de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente” [Bhabha: 96].

Respecto de la identidad cultural de los emigrantes ecuatorianos, residentes en España y otros países del hemisferio norte más desarrollado, es conveniente puntualizar que quienes desean mantener incólume la identidad cultural de origen, emprenden en una serie de estrategias defensivas y recreativas, entre las que se pueden mencionar las siguientes: relación con otros compatriotas que habitan en las mismas regiones, provincias, ciudades o pueblos; participación en ambientes y actividades propias de la cultura originaria; uso de las tecnologías de la información y la comunicación,

como: radio, teléfono, Internet, correo electrónico, *chat*, *skype*, *whats app*, a fin de interactuar con los familiares que siguen viviendo en el Ecuador. Otras opciones de preservación y recreación de la cultura ecuatoriana se desarrollan a través de acciones como escuchar emisoras de inmigrantes y música ecuatoriana, frecuentar discotecas que permiten fortalecer los lazos comunes con quienes les rodean, visitar restaurantes que ofrecen comida típica de Ecuador y locutorios que les sirven no solo para comunicarse sino también para enviar dinero u otro tipo de remesas, visita a los parques públicos y a los domicilios de los compatriotas y adhesión a las asociaciones de migrantes [Murillo: 137-142].

Entre los rasgos identitarios de los emigrantes ecuatorianos destacan, en primer término, las diferencias en las prácticas culturales, en relación a los nativos de los países de llegada, que se reactualizan cuando les toca trabajar en actividades de atención y cuidado de ancianos, circunstancia en la que, como expresa la protagonista de una de las novelas analizadas, se cuestiona las formas de actuar de los españoles, en lo relativo al trato que dan a sus familiares que han llegado a una edad proveya, en virtud de que “ellos la contrataron para que cuide de lunes a viernes, entre las doce del día y las 8 de la tarde [...], hay familias que prefieren tener cuidadoras particulares” [Becerra: 212]. Como es fácil colegir de la cita anterior, la ecuatoriana en España cuestiona el hecho de que los hijos traten de alejar a las personas de la tercera edad del entorno familiar y siempre buscan lo más económico, aunque no exista la garantía de que los padres o familiares reciban el mejor cuidado.

Concomitante con lo expresado, en criterio de los ecuatorianos en España, la vida de los ancianos españoles está muy lejos de ser de júbilo y felicidad, como es de esperarse; sino que más bien está signada por la soledad, el abandono, el desamor de quienes tienen la obligación de permanecer a su cuidado; pues como expresa uno de los personajes ficticios en alusión a la anciana a quien cuida:

“ese hombre la llenó de hijos que desaparecieron salvo la más desamorada de todos, y se murió. Así que quedó igual o peor que antes hasta que María Luisa la trajo a Madrid. Solo para encontrarse con la vejez y la soledad” [Carrión 2010: 152].

A los hijos pareciera importarles muy poco la suerte de los ancianos y, en algunos casos, como que más bien quisieran matarlos de hambre y quedar libres de su existencia, por ello, como expresa la emigrante ecuatoriana, “en seguida me compadezco, porque la culpa de todo es de la hija. Por tenerla tanto tiempo abandonada. Y, encima, sin traerle de comer para matarla de hambre y librarse de ella para siempre” [152]. Esta dura y chocante actitud de maltrato a los ancianos españoles se ratifica en otro apartado de la novela, en donde se explicita la acerva crítica a los patrones españoles:

“en este país de mierda hay hijos de todo, hasta cabrones que matan a sus viejos [...]. Me dan tanta rabia esos maltratos, que nada más marcharse Pedro, lo insulto al revés y al derecho. Eres un mierda, un cabrón. Porque pegar a tu madre, no tiene perdón de Dios, coño” [165].

Como una manera de hacer más llevaderas las dificultades devenidas de las diametrales diferencias en las pautas culturales entre el país de partida y el de llegada y, además, por la limitación espacial de los pisos en donde puedan reunirse y compartir con sus coterráneos, los emigrantes ecuatorianos disfrutaban de su tiempo libre y de ocio en los espacios públicos, en los cuales se reencuentran, consumen comida ecuatoriana, practican deportes y socializan sus experiencias emigratorias, tal como le informan sus compatriotas al personaje protagónico de una de las ficciones analizadas que recién llega a España:

“le contaron que las tres mujeres, de vez en cuando, en especial los domingos, suelen ir a El Retiro, al Parque del Pintor Rosales, a Casa de Campo o a otros sitios en que se reúnen los compatriotas a servirse comida ecuatoriana, para no olvidarse del sabor de nuestras comidas” [Becerra: 129-130].

De una manera bastante similar, en *El sudaca mojado*, los emigrantes ecuatorianos, con la finalidad de recordar al Ecuador, recrear la cultura originaria y distraerse un poco de las rutinas laborales, también tratan de reunirse entre compatriotas en el famoso Parque El Retiro, que fue el lugar preferido por los emigrantes ecuatorianos, en el momento de mayor presencia numérica en la capital española:

“como el próximo domingo tengo libre me veré con mi amiga en el Parque El Retiro que es muy lindo y grande en Madrid, allí nos reunimos todos los latinos para llorar nuestras penas y recordar la patria lejana” [Carrión s.f.: 29].

En la novela *Trashumantes en busca de otra vida*, de Stalin Alvear, la protagonista Clara Aponte, cuando se dispone a viajar con Francisco Aleaga a Madrid se imagina que irá al famoso Parque de El Retiro, en donde

“encontrará compatriotas y, a lo mejor, paisanos de Zhizho respirando en un territorio ficticio el aire de su patria: restos humanos vociferantes, alegrados por el Zhumir y un cachullapi o por el olvido efímero de cada lunes amargo” [Alvear: 64].

Y mientras, acompañada de María Sol, una de las prostitutas que le hace conocer la ciudad de Madrid, Clara Aponte se apresta a llegar al mencionado parque no piensa en el presente que está viviendo sino que siente la sensación de “haber llegado a su tierra y verse con sus paisanos, abrazarse, cantar ‘Collar de lágrimas’, comer un mote pillo, y gritando viva el Ecuador, dejar pasar uno que otro trago de Zhumir” [76].

Es importante hacer mención, asimismo, a los ineludibles cambios culturales que produce el desplazamiento físico en sus protagonistas y en el contexto familiar y social en el que interactúan, debido a que el contacto cultural produce múltiples transacciones, en cuyo proceso se generan choques, desentendimientos, contradicciones, pero también un enriquecimiento mutuo, en razón de que los emigrantes ecuatorianos conviven, de manera simultánea, en dos culturas y en dos sociedades y mantienen un conjunto de prácticas, relatos, valores y lealtades, tanto con su familia y su lugar de origen, como con el país de destino emigratorio [Salazar: 283-284].

### **La identidad personal**

La identidad personal se refiere a la singularidad del individuo en relación con la historia inintercambiable de su vida, la cual proporciona la capacidad de vivir la propia vida como algo que tiene continuidad, permaneciendo el mismo. Esta posibilidad de continuidad de la experiencia de ser un mismo individuo está sujeta

al influjo de las experiencias, a los sucesos acaecidos, a los cambios devenidos de la edad, a las rupturas biográficas, a los estudios realizados, a las prácticas culturales priorizadas [Hillmann, 2001: 647].

La identidad personal constituye el ensamble de rasgos “por los que uno siente que es el mismo, en este lugar y este tiempo, tal como en aquel tiempo y en aquel lugar pasados o futuros; es aquello por lo cual se es identificado” [Roca, 2003: 206]. Desde esta misma orilla del pensamiento, para otros autores, la identidad personal alude al “conjunto de signos procedentes de códigos de la más variada índole –psicológicos, éticos, políticos, religiosos, económicos, históricos, biológicos, geográficos, sociales, etcétera–” [Donoso: 93], a los que se puede agregar una serie de rasgos externos muy visibles, como por ejemplo: color de la piel o de los ojos, estatura, contextura física, sexo, género, estatus social, nivel económico, cultural o educativo.

En relación a la identidad personal del sujeto emigrante se destaca su carácter ambivalente, al pertenecer a dos mundos y vivir en permanente tensión entre ellos. Regresar al país de origen es un proyecto que no se abandona nunca jamás, pero el deseo por arraigar en el lugar de destino también se abre paso,

“en lo real compañeros que luchan por la supervivencia [...], en lo imaginario dos polos: en el origen, la familia que espera y depositó sus expectativas de cambio en él; en la meta, ilusiones y miedo ante un mundo desconocido al que enfrentarse” [Sanfeliu: 77-79].

Con fundamento en lo antes expresado, la identidad personal de los emigrantes puede ser caracterizada como móvil, mudable, cambiante, fragmentada y hasta ambivalente, en razón de que los emigrantes desarrollan sus actividades diarias, siempre pensando en dos espacios geográficos y en dos tiempos físicos y simbólicos distintos: el ayer y allá de partida al cual se quisieran regresar lo antes posible y el ahora y aquí de llegada, del que aspiran alejarse; complejas circunstancias en la que resulta difícil responder a las preguntas propias del llamado Síndrome de Ulises, que afecta a los emigrantes ecuatorianos en el país de destino: ¿Dónde estoy? ¿Qué va a ser de mi vida? ¿Por qué estoy aquí? ¿Por qué vine? ¿Por qué no estoy allá? [Ampuero: 29].

En las novelas ecuatorianas analizadas, en relación a la identidad personal del sujeto emigrante, hay una variada representación de fenómeno objeto de análisis. La protagonista de *Camas calientes*, expresa que “los inmigrantes somos expatriados voluntarios, dispuestos a sufrir de lejos la carencia de todo lo que un día amamos” [Becerra: 193]. Este personaje ficticio es, además, el que con más fuerza pone de manifiesto el carácter ambivalente que afecta a la vida y la personalidad de los emigrantes ecuatorianos, ya que al término de la ficción novelesca concluye con la declaratoria de la no pertenencia a ninguno de los dos territorios, ni al ecuatoriano de partida ni al español de llegada:

“allá me vieron como extraña y entonces atesoraba la certidumbre de que mi tierra era esta; ahora, aquí siento que no pertenezco a este ámbito y pretendo pensar o creer, que soy de allá, estoy en un limbo” [Becerra: 339].

Esta paradójica ambigüedad de los emigrantes ecuatorianos los conduce a que no se encuentra tranquilos en ninguno de los dos lugares, ni en el de partida y menos aún en el de llegada, si están en el uno quisieran estar en el otro y viceversa. Como dice José Hipólito Medina, el protagonista de *La memoria y los adioses*, de Juan Valdano Morejón:

“cuando uno está allá no piensa sino en estar aquí; ahora que ya estamos aquí, sufrimos porque no estamos allá. Solo anhelamos lo que no tenemos y apreciamos aquello que hemos perdido” [Valdano: 67 – 69].

En otro apartado de la novela este mismo personaje protagónico se recuerda como un niño huérfano de padre y madre que creció bajo la protección y amparo de los abuelos y atribuye a esas vivencias, experiencias, pensamientos y sentimientos infantiles las causas que explican lo que ha llegado a ser en la edad adulta, en calidad de emigrante económico en los campos agrícolas murcianos:

Este andariego de morral ligero que no hace mucho salió de la patria, este emigrante ilegal, un *sin papeles* –como llaman aquí a los de mi condición–, asalariado de liviana paga que de sol a sol debe trabajar en duras faenas agrícolas en los huertos de España, no

obstante haber educado su talento para entenderse con la letra, la enseñanza y el libro [Valdano: 10].

En la novela *La seducción de los sudacas*, de Carlos Carrión, se denuncia el hecho de que los emigrantes ecuatorianos, por su condición de tales pierden la identidad personal de la que se creían portadores antes del viaje emigratorio; porque como expresa uno de los protagonistas en alusión a su esposa: “Tatiana había sido una santa en el Ecuador y la migración la envileció” [Carrión: 94]; por ello, los cambios en la identidad personal a consecuencia de la emigración generan las inevitables rupturas matrimoniales y la desintegración familiar: “Tatiana es otra mujer, coño, concluyó Miguel. Te lo juro por Dios. Eso hace la migración con todos; pero a ella no solo eso, sino que la ha desgraciado” [Carrión: 609]. Sensación de cambio identitario que lo tiene muy claro otro de los personajes de esta extensa ficción novelesca: “ya no soy el que fui. Nadie es el que ha sido cuando es un emigrante” [Carrión 2010: 299] e incluso por la condición de “ilegales” en los países de destino, los emigrantes ecuatorianos tienen la sensación de haberse convertido en nada, en nadie, tal como se hacía llamar Ulises en *La odisea*, de Homero, porque

“un hombre o una mujer que ha dejado su país para trabajar en otro, entraba en una zona oscura, que al tiempo que lo protegía de las vilezas que pudiera realizar a cambio de dinero o de nada, lo anulaba. Lo convertía en nadie” [751].

## Conclusiones

Del análisis de la representación y recreación literaria del complejo, dialéctico, dinámico y siempre cambiante fenómeno de la identidad humana, que se efectúa en las novelas que aluden a la problemática sociológica de la emigración internacional de ecuatorianos en dirección a los países de mayor desarrollo del hemisferio norte, de manera preferente Estados Unidos y España, se puede patentizar la dificultad que se presenta cuando se intenta atribuir rasgos identitarios que correspondan, con el carácter de exclusivo, al sujeto emigrante ecuatoriano.

No obstante esta compleja realidad de la problemática identitaria del sujeto emigrante, de la lectura atenta de las ficciones novelescas estudiadas se pone en evidencia los múltiples rasgos de identidad nacional, cultural y personal, que caracterizan al emigrante ecuatoriano y que lo singularizan como un ser diferente, tanto de los nativos de los países de destino, en donde han fijado su nueva residencia, como de los familiares y compatriotas que permanecen en el Ecuador.

Como elementos de identidad nacional de los personajes de las novelas analizadas sobresalen la denominación o gentilicio de la nacionalidad de origen de los emigrantes como símbolo de identificación personal, que utilizan los empleadores en Estados Unidos, tal como se advierte en *El muelle*, de Alfredo Pareja Diezcanseco. En esta misma direccionalidad hay que tomar en cuenta la presentación del Ecuador como la nación ideal para retornar a disfrutar de los beneficios del esforzado trabajo en los países de destino emigratorio, en palabras de los personajes protagónicos de *El inmigrante*, de Gonzalo Merino Pérez. La consciencia de que los emigrantes ecuatorianos van a contribuir en el desarrollo de los estados nacionales de destino, que no han realizado ninguna inversión en el talento humano del que se benefician se patentiza en *El sudaca mojado*, de Mauricio Carrión Márquez. En *La seducción de los sudacas*, de Carlos Carrión, en cambio, se patentizan los procesos de alienación cultural e identitaria de algunas emigrantes ecuatorianas, que se esfuerzan por aparentar y ser reconocidas como nativas de España. En esta misma obra se relieván los otros factores causales de naturaleza cultural, por los que los ecuatorianos abandonan su país de origen para ir a probar suerte en una nación del todo extraña y hasta inhóspita.

Los rasgos de la identidad cultural de los emigrantes ecuatorianos enfatizan en las diferencias que son más visibles entre los ecuatorianos y los nativos de los países de llegada, en especial en el trato que brindan a los ancianos en España, de parte de sus hijos y demás familiares, que tienen la obligación de prodigarles cuidado y atención; sobresalen, asimismo, las estrategias de recreación de la cultura ecuatoriana, en espacios públicos, durante los fines de semana y días festivos; y, los naturales cambios culturales, que se

producen en los emigrantes ecuatorianos, tal como se representa en las novelas de Jorge Becerra, Carlos Carrión y Stalin Alvear.

En cuanto a la identidad personal de los emigrantes ecuatorianos, según las novelas de Jorge Becerra, Juan Valdano Morejón y Carlos Carrión, hay que destacar las autodefiniciones identitarias que desarrollan los protagonistas de las ficciones; los complejos procesos de cambio de identidad personal, que afecta los emigrantes que abandonan el Ecuador; y, la sensación de disolución o anulación de la identidad personal que manifiestan algunos ecuatorianos hasta convertirse en “nada”, en “don nadie”, en “nadie”, como se hizo llamar el Ulises en el trayecto de retorno a su natal Ítaca.

## Referencias bibliográficas

- ALVEAR, STALIN. 2012. *Trashumantes en busca de otra vida*. Quito: Libresa.
- AMPUERO, MARÍA FERNANDA. 2014. “Vivir in between”. Falconí Trávez, Diego, ed. “Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional. Páginas 29-41.
- ANCHÚSTEGUI IGARTUA, ESTEBAN. 2010. *Ciudadanía e identidad nacional*. San Sebastián: Inédito.
- BECERRA, JORGE. 2005. *Camas calientes*. Quito: Triana.
- BHABHA, HOMI K. 2003. “El entre-medio de la cultura”. Hall, Stuart; Gay, Paul du, comps. Pons, Horacio, trad. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores. Páginas 94-106.
- CAIRATI, ELISA. 2014. “La literatura peruana más allá de la frontera: la doble ausencia en los cuentos de Gunter Silva Passuni y Daniel Alarcón”. *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid, Vol. 43, Nº especial. Páginas 115-127.
- CARRASCO VINTIMILLA, ADRIÁN. 2011. *Cara de bovino deprimido*. Cuenca: Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana.
- CARRIÓN, CARLOS. 2010. *La seducción de los sudacas*. Loja: Inédito.
- CARRIÓN MÁRQUEZ, MAURICIO. s.f. *El sudaca mojado*. Machala: Gobierno Provincial Autónomo de El Oro.
- CASTELLS, MANUEL; SERRA, NARCÍS. 2004. *Europa en construcción. Integración, identidades, seguridad*. Barcelona: Fundación CIDOB.
- COLLIER, PAÚL. 2013. *Éxodo: inmigrantes, emigrantes y países*. Ros González, Miguel, trad. Madrid: Turner Publicaciones.
- DONOSO PAREJA, Miguel. 1998. *Ecuador: identidad o esquizofrenia (ensayo)*. Quito: Eskeletra.

- HILLMANN, KARL-HEINZ. 2001. Diccionario enciclopédico de sociología. Martínez Riu, Antonio, dir. Barcelona: Herder.
- MERINO PÉREZ, GONZALO. 2004. El inmigrante. Guayaquil: Imprenta Magos.
- MORIN, EDGAR. 2000 "Identidad nacional y ciudadanía", en Gómez García, Pedro (Coordinador). Las ilusiones de la identidad. Madrid: Cátedra. Páginas 17-28.
- MURILLO MUÑOZ, JAVIER. 2009. Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España. Bogotá: Códice.
- ORTIZ CRESPO, GONZALO. 2009. Los hijos de Daisy. Quito: Alfaguara.
- PAGNOTTA, CHIARA. 2014. La migración ecuatoriana a España e Italia: historias, memorias e identidades 1995-2007. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar.
- PAREJA DIEZCANSECO, ALFREDO. 2003. El muelle. (Crónica de sueños). Quito: Libresa.
- ROCA SIERRA, MARCOS. 2003. La construcción del sujeto en la narrativa española actual. Sanz Villanueva, Santos, dir. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RODRÍGUEZ, NADIA; SCHNELL, BETTINA. S.f. Diccionario sobre migraciones, del concepto a la palabra. Madrid: Adeire Publicaciones.
- ROJAS GÓMEZ, MIGUEL. 2011. Identidad cultural e integración: desde la ilustración hasta el romanticismo latinoamericano. Bogotá: Bonaventuriana.
- SALAZAR ESTRADA, YOVANY. 2013. La migración en la novelística lojana. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- \_\_\_\_\_. 2014. La emigración internacional en la novelística ecuatoriana. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, San Sebastián, España.
- SANFELIU, ISABEL; VARONA, JESÚS, eds. 2010. Migración, racismo y poder: el narcisismo de las pequeñas diferencias. Madrid: Biblioteca Nueva.
- TAMAYO VÁSQUEZ, LAURA. S.f. "Identidad cultural en los migrantes". Perspectiva: Revista Trabajo Social. Páginas 183-194.
- TELLO, ANTONIO. 1997. Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición. (Colección del Viento Terral). Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- UÑA JUÁREZ, OCTAVIO; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, ALFREDO. 2004. Diccionario de Sociología. Madrid: ESCIC.
- VALDANO MOREJÓN, JUAN. 2005. Prole de vendaval: Identidad y formas de lo ecuatoriano. Quito: Eskeletra.
- \_\_\_\_\_. 2006. La memoria y los adioses. Quito: Norma.
- VELASCO, JUAN CARLOS. 2012. "Migración y diversidad cultural, una cuestión de derechos". Peña Echeverría, Javier, coord. Inmigración y derechos humanos. Valladolid: Grafotex. Páginas 61-87.



## ***TUS EXCESOS Y MI CORAZÓN ATRAPADO EN LA NOCHE: INTERTEXTUALIDAD, POLÍTICA Y TRAGEDIA***

Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche:  
*Intertextuality, politics and tragedy*

**Marina SARALE**  
INCIHUSA- CONICET  
marina.sarale@gmail.com

### **Resumen:**

Nos proponemos analizar la obra *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* de Manuel García Migani, a partir de sus intertextos y del uso del recurso de "teatro en el teatro" para pensar algunas operaciones en torno a lo político que ponen en crisis los alcances de los géneros teatrales.

**Palabras clave:** teatro, intertextualidad, política, géneros

### **Abstract:**

We aim to analyze the play *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* by Manuel García Migani, from their intertexts and the use of the resource "theater within theater" to think about some operational strategies related to politics that lead theatrical genres into a critical crisis.

**Keywords:** theater, intertextuality, politics, genres

¿Y qué es el peronismo sino una larga  
narración de la lucha entre el bien y el  
mal, una lucha en que los dos se  
confunden, una historia que va más allá  
que todos sus protagonistas, irresuelta,  
trágica?  
Feinmann

En el presente trabajo analizaremos la obra *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* [2015] de Manuel García Migani, tomando como eje temático la política en al menos dos dimensiones: lo partidario y la política como práctica tendiente al bien común. Para ello será necesario establecer un marco general que nos permita observar una posible modulación del texto ya que advertimos, en primera instancia, una estructura compleja y heterodoxa que comienza en tono de comedia y se dirige hacia otros horizontes que la acercan a lo trágico. Es importante decir que esta es una obra muy rica en cuanto a contenidos, que es posible darle diversas miradas y perspectivas, que abre muchos interrogantes y no intenta responder ninguno. Nosotros nos limitaremos a una lectura posible entre tantas.

En una primera mirada, a vuelo de pájaro, es posible distinguir tres grandes bloques separados por paratextos que podríamos denominar actos, aunque el texto no lo indique como tal. En estos tres bloques que conforman el marco general, identificamos cómo la metateatralidad y el funcionamiento de las relaciones intertextuales que aparecen en él se ponen en relación y en tensión con esta dimensión política antes citada. En este camino trabajaremos el intertexto desde la perspectiva de Gerard Genette, entendiéndolo como una “relación de copresencia entre dos o más textos [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” [10] ya que advertimos un uso paródico puesto al servicio de una de las ideas, tal vez centrales, pero menos develadas en la obra: la que se vincula a la crítica a las instituciones gubernamentales en tanto representantes de cierto estatus moral; a la vez que actualiza los textos y discursos originales. En este sentido las relaciones intertextuales que vamos a profundizar son las que se vinculan a Hamlet y Eva Perón.

## Sobre el autor

Manuel García Migani nace en San Juan en 1981 y se radica en Mendoza en el año 2000. Actor, director y dramaturgo, es integrante del Teatro El Taller Centro Cultural desde sus inicios. Se ha formado y ha sido dirigido por múltiples directores en Mendoza y en Buenos Aires, entre ellos Ernesto Suárez, Walter Neira, Ariel Blasco, Ariel Farace.

Es uno de los creadores de la experiencia *Cortodramas*, sobre obras en pequeño formato. En 2009 debutó como autor y director de *Pet-shop*, obra por la cual recibió una mención especial en el Certamen Literario Vendimia y con la que obtuvo el tercer puesto en la Fiesta Provincial del Teatro. En 2010 escribió y dirigió *Famélica*, en 2011 *Melancia* y en 2013 estrenó el drama *Mi humo al sol*, que obtuvo el Primer Premio en el Festival de Estrenos y fue editada por Libros Drama (Bs.As.). En 2015 estrenó *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* y en 2016 estrenó *Tu veneno en mi*, estas dos últimas obras fueron seleccionadas para representar a Mendoza en la Fiesta Nacional del Teatro.

Ricardo Dubatti, en el prólogo del libro *Jóvenes. Novísima dramaturgia argentina* [2015], dice que es posible identificar una generación “novísima” en el teatro argentino la cual tiene como característica, más allá de la posdictadura, haber vivido su adolescencia o primera juventud en el neoliberalismo de los '90, la crisis del 2001 y el post- neoliberalismo, en ella incluye a García Migani y dice que lo que se observa es la multiplicidad de poéticas:

prioritariamente cada dramaturgo persigue su propia voz, su singularidad, su identidad estética, en una línea de dramaturgia “de autor”(en sentido análogo al cine de género). En su mayoría se trata de poéticas abiertas. Hay preponderancia de la construcción de territorios de lo subjetivo por sobre la ilustración de grandes ideas. Se formulan más preguntas que respuestas y no se trata de cerrar un sentido sino de convertir los textos en zonas de estimulación “plurívoca” (como señala Umberto Eco en *Obra abierta*) [Dubatti 12]

## ***Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche (TE)***<sup>1</sup>

La obra se estrenó el 25 de abril de 2015 en la sala del Teatro El Taller. Además el texto obtuvo una mención en el 15° Concurso Nacional de obras de teatro que organiza el INT.

El texto presenta tres momentos *Tus excesos*, *Mi corazón* y *Atrapado en la noche/ Caught in the night*. A simple vista, es una *comedia de puertas* que involucra a distintos personajes en un mismo espacio entrando y saliendo de escena. En él se ubica un teléfono que trae a escena personajes del orden de lo fantástico. Se juega con un clima de encantamiento o embrujo. Al principio se presentan, al menos dos planos de realidad, una *real* y otra alucinada y/o fantástica, pero en el transcurrir, la trama funciona como una caja china o como las muñecas rusas. Las historias entran una dentro de otra y los personajes son otros y otros y otros. Los tiempos también se alteran y hay teatro dentro del teatro.

Lo que se advierte en este caso es, en términos dubattianos, el *canon de la multiplicidad*, en el cual habitan múltiples mundos y temporalidades, donde la diversidad y la desdelimitación caracterizan estas formas actuales de la escena nacional. Hay una proliferación de temáticas y una voluntad de no clausurar discursos sino más bien multiplicar formas y sentidos para acceder a dicha multiplicidad. Tal como lo expresa Ricardo Dubatti, “aparece una acentuada influencia de elementos extraídos del cine, de la música, de la narrativa, de la poesía, de la televisión, de las series en línea, etc. que se entrelazan con el teatro y lo multiplican”. [12] que en este caso se hacen visibles en la influencia de Philip Dick, en la psicodelia, en la alucinación y en la alternación de episodios poéticos en medio de la locura que propone el texto. Del mismo modo la metateatralidad propicia un lugar de “meta-reflexión que surge a partir del fenómeno de transteatralización (el desborde del teatro en la vida cotidiana) así como indagaciones sobre la teatralidad y los límites del teatro” [12], esto último se ve sintetizado en las figuras de Eva Perón y Mary Terán

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante usaremos la abreviatura TE para referirnos a la obra *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche*.

de Weiss, donde sus datos biográficos son reelaborados en otros mundos ficcionales.

## Argumento

Podemos decir que el LSD es el disparador de la obra. Aldo es un ex escritor, ex adicto que quiere volver a escribir y para ello necesita consumir drogas. Demián es becario del Conicet y *dealer*. Vende cartones de ácido para sostener una investigación cartel sobre las propiedades medicinales del ácido lisérgico. Tiene la sospecha de que lo espían.

Mónica es policía y la madre de Demián. Junto a la Profe y La Reclusa van a realizar una obra de teatro, un plan piloto para el Servicio Penitenciario sobre mujeres peronistas, en el cual, el personaje elegido para representar es Mary Terán de Weiss.

Aldo, en una confusión con Mónica, toma un cartón hiperconcentrado de ácido. Aquí es donde empieza la historia y donde el tiempo, aparentemente lineal, se descompone. Aldo pasa por momentos de alucinación con Gloria, su ex novia, que acaba de suicidarse, y con la Sra. De Droylan, una especie de bruja. Estos episodios aparecen a lo largo de la obra.

Por otra parte está el personaje de María Florencia Bazán Díaz primero, por accidente, en un video en que cuenta su afiliación a la Unión Cívica Radical y su simpatía por Al Gore. Luego, entra a escena cuando contrata a Paiaso, que es murguero y también *dealer*, para la bienvenida de Nathan, un estudiante norteamericano de intercambio que prepara su tesis sobre teatro latinoamericano.

Todos estos personajes se reúnen en torno a la Profe que, con su poder de seducción y encantamiento, logra persuadirlos para participar de la obra que será financiada con la venta de las drogas de Demián, a cambio de ayuda para sus avances en los proyectos de investigación.

Finalmente se presenta Nathan, quien en realidad es un soldado norteamericano infiltrado de la DEA, (Administración para el control de drogas) que tiene la misión de matar a Demián para desactivar y combatir cualquier investigación relacionada al uso de drogas ilegales

con fines medicinales. Para ello se vale del teatro. Esto se devela en el video final de la obra.

### **De lo cómico a lo trágico**

De acuerdo al Diccionario de Pavis “tradicionalmente la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar la risa del espectador” [72], Para este autor, es el doble y el antídoto de la tragedia que vive gracias a las ideas súbitas, a los cambios de ritmo y al azar. Su secuencia básica es: equilibrio- desequilibrio- nuevo equilibrio y su motor básico es el malentendido.

En TE estas características están a la vista desde el comienzo. El LSD, como dijimos, es el disparador de la obra; es el punto de partida que, por medio de un equívoco, desata toda una serie de acontecimientos de distinto orden: real, fantástico y de metaficción. Esto trae como consecuencia cambios de ritmo, de tiempos, juegos con el lenguaje (inglés- español) y el dinamismo típico de la comedia de puertas por las que entran y salen permanentemente personajes y la escena nunca queda vacía.

Es importante considerar que esta definición, si bien está reelaborada, deviene de la Poética de Aristóteles y de toda la tradición clásica del teatro. Sin embargo, lo que nosotros advertimos es que esta obra, al ser contemporánea y tener características vinculadas al mencionado canon de la multiplicidad se adapta a esta definición pero también la excede, aunque como bien dice Pavis:

La misma se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se complace en la autoparodia poniendo así en discusión sus procedimientos y su modo de ficción. De este modo, es el género que presenta mayor conciencia de sí mismo, funcionando a menudo como metalenguaje crítico y como teatro en el teatro. [Pavis: 73]

Por lo tanto la comedia es el género que en el marco general caracteriza este texto, asimismo lo que podemos observar en su trayecto son pasajes de la comedia hacia formas dramáticas, que se aproximan a lo trágico, y esto, creemos, está asociado a lo político.

Eduardo Rinesi [2013], siguiendo a Menke, plantea dos consideraciones fundamentales para pensar, especialmente, esta obra: 1- que con la tragedia nace su parodia y que la comedia es una parte o dimensión de la tragedia y 2- que la relación entre la política y la tragedia se basa en que ambas están atravesadas por el conflicto: lo que diferencia a una de la otra es que la política tiende al diálogo, a la negociación y acuerdos entre las partes y la tragedia se presenta como un enfrentamiento en el cual siempre se impone la muerte, de este modo la tragedia se presenta como límite o borde de la política, un borde al cual, según este autor, nunca debería arribar: el abismo.

Así como en algunas tragedias aparecen situaciones de comicidad, en este caso ocurre lo inverso, de una situación cómica se produce un giro trágico que se atenúa previamente con el drama. Lo interesante es la modulación de lo trágico/ dramático porque funciona – si retomamos la imagen de las muñecas rusas- dentro de la estructura de la comedia en un segundo grado a través de la forma del relato, como es el caso de la escena final de Nathan cuando mata a Demián y lo que aparece en su último texto . Por un lado se hace visible la ironía trágica (una ironía trágica podríamos decir contemporánea porque ¿quién es el héroe?) en la cual se da cuenta de que lo que hace el héroe con toda libertad luego se convierte en su desgracia; y por el otro, que la tragedia no se constituye solamente con la muerte de Demián sino por todos los motivos y las razones que movilizan a Nathan a cometer ese acto que, entendemos, modifica el tono total, cómico, de la obra.

Entonces, ¿qué hay detrás de las risas, de los recursos de comicidad, de los equívocos? Hay una intensidad poética y política.

### **Teatro dentro del teatro**

Este recurso aparece en la última parte de la obra, *Atrapado en la noche/ caught in the night*. Es la representación sobre la vida de Mary Terán de Weiss. El comienzo es lo que anteriormente Aldo ha narrado en la primera parte de la obra, vinculado a la vida real de la tenista, pero contado con una linealidad que altera la temporalidad de los hechos y que alcanza una parte totalmente ficcional, que es la vida de Mary en Mendoza.

De esta parte, de esta obra dentro de la obra, nos interesa destacar dos momentos. Uno es cuando la madre de Mary muere luego de que ella rechaza la propuesta de matrimonio hecha por Perón: entra Mary con su madre recién llegadas a Buenos Aires, contentas por jugar el partido. Les tocan la puerta, un telegrama les informa que su contrincante, Alicia Hilda Tercano se baja del partido. Entra Alicia, discute con Mary. Sale. Entra la madre, le avisa que Perón la espera. Mary sale. Cuando entra le dice a su madre que lo ha rechazado. La madre sufre un paro cardíaco. Llamen a los médicos.

**Ayudante del médico-** Su madre me agarró muy fuerte del brazo. Me confundió con usted. Me dijo- Mary ¿te acordás cuando te compré tu primera raqueta? Me dijiste, con esta raqueta, le voy a pegar tan fuerte a la pelotita que voy a romper la red y ganar muchos torneos.

**Mary-** Siempre me dice eso. Lo mismo. Es como un juego que tenemos. Ella me dice eso. Entonces yo le contesto- ¿y con mi primera DUNLOP? le voy a pegar tan, pero tan fuerte a la pelotita, que voy a romper el frontón y lo voy a partir en dos. Entonces, van a poder entrar Rami, sus hermanos, sus amigos y sus hijos al club. Y con ellos, van a traer un poco del humo del ferrocarril que les pasa por encima. Así tiznan un poco estas paredes, que son de un blanco exageradamente pulcro. El blanco que niega las sombras. [García Migani en Rodríguez et al.: 166, 167]

Este momento que combina datos reales de la vida de Mary Terán, con un discurso poético y político vinculado a un ideal de conciencia social y de clase, se estructura en la forma del drama, pero se presenta con comicidad, por el ritmo que adquieren los hechos. Una cosa sucede rápidamente detrás de la otra. Según Pavis esta forma, de teatro en el teatro, está ligada a la visión barroca del mundo como escenario, donde “la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta por el gusto de la ironía” [452], a través de la cual, el autor se toma la libertad de poner en juego distintos momentos del peronismo, desde la primera época hasta la vinculación con montoneros.

El otro momento que queremos resaltar es posterior a la muerte de la madre Mary, cuando ella recuerda: Entra un relator. Entra la

madre, están en Mendoza, por empezar a ensayar una obra de teatro con el Flaco Suárez.

**Flaco** – La escena es después de una función de teatro en la parroquia donde trabaja Laura, la monja. El muchacho es actor y director. Su nombre es Guido. Hace teatro político. Siempre terminan discutiendo con Laura sobre la forma de hacer la revolución y cosas de intelectuales. Por supuesto, Laura debe ser muy cuidadosa de que no se la vea hablando de política. Discute conteniéndose. Eso hace que termine siempre enojándose y yéndose de la discusión. Pero hoy, él la detiene ¡Vamos!

**Guido**- ¡Esperá!

¿Querés actuar en mi obra?

**Laura**- ¿Qué papel representaría?

**Guido**- El de una muchacha que está en una agrupación. Es la encargada de redactar un comunicado a la sociedad informando que su agrupación condenó y ejecutó al militar golpista.

**Laura**- Lo voy a intentar. ¿Cuándo empezaríamos?

**Guido**- Hoy mismo. Pasada la medianoche.

**Relator**- Pasa la medianoche. En el ensayo Guido explica la escena a Laura mientras se visten.

**Guido**- Yo soy uno de los líderes de esta agrupación revolucionaria que tiene secuestrado al militar golpista y soy el encargado de ejecutarlo luego de que el tribunal revolucionario lo encontrara culpable. Fernando, o sea yo, antes de ejecutar al golpista sufre una pequeña alteración nerviosa y tiene la necesidad de salir a fumarse un pucho y rezar (porque su agrupación es de raíz cristiana y nacionalista). Cuando está afuera preparándose para la ejecución alucina una conversación con Eva, que sos vos. [García Migani en Rodríguez et al.: 168, 169]

En este instante Mary, interpretada por La Reclusa, también interpreta a Eva. Y, por su parte Guido, que es Nathan, luego es Fernando. Este momento de la obra se compone con las palabras de la propia Eva Perón.

**Relator-** Empieza la obra cuando Fernando cree escuchar una música que se acerca en su pequeño momento de meditación. La música es ahora Eva Perón.

**Eva-** Fernando. Qué es lo que perturba tu tranquilidad.

**Fernando-** He hablado mucho con quien debo ejecutar. Sé que fue un error, se me han planteado dudas.

**Eva-** Tranquilo. Tomate el tiempo que necesite para estar sereno tu corazón.

**Fernando-** ¿Aunque sereno no será el mío un corazón exagerado?

**Eva-** Puede ser si eres de los que ven exagerado al corazón de un fanático. El fanatismo es la única fuerza que Dios le dejó al corazón para ganar sus batallas. Es la gran fuerza de los pueblos. La única que no tienen sus enemigos porque ellos han suprimido del mundo todo lo que suene a corazón.

**Fernando-** ¿Lo que late en mi corazón, late en los argentinos?

**Eva-** En la mayoría Fernando. En los que necesitan héroes, historias pasionales y exageradas. Los perjudicados por el curso normal de las cosas.

Las sirenas de los mediocres hablan de prudencia. Ellos, que hablan de dulzura y amor se olvidan que Cristo dijo – Fuego he venido a traer sobre la tierra y que más quiero sino que arda!

**Fernando** – Le pregunté al dictador sobre usted.

**Eva-** Qué te dijo

**Fernando-** Bueno sobre su cadáver en realidad.

**Eva-** Esto roza lo indiscreto.

Fernando- Perdón.

**Eva-** Está bien Fernando.

**Relator-** Entra el golpista con las manos atadas adelante. Está listo para ser ejecutado.

**Golpista-** Ese cadáver en La Argentina hubiera sido una pesadilla. Hubiéramos tenido que limpiar todos los días su tumba de flores. Y al otro día lo mismo. Y al otro. Y al otro. Hubiera sido el centro

de manifestaciones, de exaltaciones. Demasiado tuvimos que soportarla viva. Muerta sería demasiado.

**Relator** – Todo está listo. Fernando ha salido un minuto a rezar. Ahí viene.

**Fernando**- Se acabaron las palabras general.

Voy a proceder.

**Golpista**– Proceda.

**Relator**- Fernando apunta. El golpista, sereno, se pone de pie. Irgue su pecho. Fernando clava su mirada allí.

**Fernando**- Las sirenas de los mediocres hablan de prudencia.

Ellos, que hablan de dulzura y amor se olvidan que Cristo dijo – FUEGO he venido a traer sobre LA TIERRA y que más quiero sino que ¡ARDA!

Dispara

El golpista cae desplomado al piso. [García Migani en Rodríguez et al.: 169, 170]

Si hacemos un repaso de la obra dentro de la obra tenemos, en primera instancia, un personaje del primer peronismo –La Reclusa interpreta a Mary– que luego se vincula en otra representación dentro de la representación – cuando Mary interpreta a Laura y a Eva– con la etapa de la resistencia peronista en los '70, entonces lo que se produce es una re- reduplicación de la realidad que vincula a su vez dos momentos del peronismo. Fernando mata al golpista o Nathan mata a Demián. Esta muerte es ficcional en un primer nivel de la narración, cuando los personajes encarnan a Fernando y al golpista, pero luego comprendemos que la muerte se vuelve real. Lo que en la ficción podría ser un acto de justicia inmediatamente entra en crisis con lo que sigue: Nathan efectivamente mata a Demián.

La cualidad de este procedimiento, de reflexionar sobre la escena en la escena, a través de poner en funcionamiento elementos metateatrales permite dar un orden al discurso político que nos interesa resaltar porque alcanza a condensar en distintos planos acciones y hechos históricos recientes con otros actuales. Es este sentido, las acciones que se van produciendo no son inocentes,

sucedan en consecuencia a algo que ya está planeado, que es más grande e inabarcable de lo que cualquiera puede suponer.

**Demián:** (...) Hay alguien más que está observándonos, algo nos dice que excede al ámbito del Conicet. Que es más bien por el trato clandestino con una institución internacional. No voy a negar que hay un pequeño estado de paranoia colectiva pero nos parece a todos que alguien, un par de tipos han estado merodeando el laboratorio. [García Migani en Rodríguez et al.: 124]

En el juego de la cosa dentro de la cosa se observa plena libertad para producir un movimiento que siempre desde el juego que propone la comedia va dejando rastros de otra cosa que, en alguna medida, se devela en el final y que claramente como ya dijimos se relaciona con la tragedia.

## Intertexto

Como expusimos al comienzo, el intertexto para Genette se da como la presencia efectiva de un texto en otro. Esto puede verse a modo de cita, alusión o plagio.

En el texto intervienen dos intertextos que consideramos importante destacar a los fines propuestos en el trabajo. Uno es una cita que hace Nathan sobre *Hamlet* en la segunda parte de la obra y otro es en la representación *Atrapado en la noche*, dentro de la última parte, de Eva citando palabras de *Mi mensaje*, el libro que escribió poco antes de morir.

Lo que nos interesa rescatar de estos intertextos es ver cómo funcionan en la estructura general de la obra, porque ambos están vinculados a situaciones que desatan giros inesperados, lo cual produce una ruptura entre el discurso y la acción. Por este motivo lo que detectamos es un uso paródico de los intertextos en un nivel complejo, dentro de la ya compleja estructura de la obra.

Genette en el libro *Palimpsestos* [1989] reconstruye el origen de la Parodia y se remonta a Aristóteles y las distinciones de los géneros poéticos. En este camino relaciona la parodia como *acción baja en modo narrativo* y la define como *al lado de*, como contracanto o contrapunto de la epopeya. Sin embargo, en el transcurrir del

recorrido establece que el propio estilo épico contiene en su forma el desvío paródico, es decir, su propia estructura le permite juegos de autopastiche y autoparodia involuntarios. Es decir “la parodia es hija de la rapsodia y a la inversa” [26]. Más adelante hace distinciones entre la parodia, el travestimiento burlesco y el pastiche, pero lo que nos interesa es la transformación semántica que produce la parodia cuando funciona en un intertexto, cómo ese texto cambia su sentido, aunque conserve el estilo, porque el propio contexto en el que se ubica es distinto en términos témporo- espaciales o históricos a su origen.

### **Intertexto Eva Perón**

*Mi mensaje* es un texto que escribió Eva Duarte de Perón poco antes de morir y que fue publicado mucho después de su muerte. Consta de treinta partes enumeradas. Recién en el año 2007 se dio cuenta de su autenticidad luego de una larga disputa judicial entre familiares de Eva y el diario *La Nación*. El texto está dedicado a los descamisados, a las mujeres y a los trabajadores. En todos los puntos se pone el acento en las pasiones. El amor y el odio funcionan como contrapunto frente a determinados temas: la oligarquía, los militares, los clérigos, entre otros. En el prólogo a la edición que realizó el Congreso de la Nación en 2012, a 60 años de su fallecimiento, José Pablo Feinmann dice que es un texto sin mediaciones que muestra la verdadera voz de Eva Perón de cara a la muerte.

En TE el autor ha tomado citas textuales de ese discurso y las ha puesto a funcionar en una situación compleja si tenemos en cuenta el contexto, las acciones, en que son expresadas. El intertexto que aparece en la obra pertenece al punto seis dedicado los fanáticos:

El fanatismo es la única fuerza que Dios le dejó al corazón para ganar sus batallas.

Es la gran fuerza de los pueblos: la única que no poseen sus enemigos, porque ellos han suprimido del mundo todo lo que suene a corazón. (...)

Quemarnos para poder quemar, sin escuchar la sirena de los mediocres y de los imbéciles que nos hablan de prudencia.

Ellos, que hablan de la dulzura y del amor, se olvidan que Cristo dijo: ¡Fuego he venido a traer sobre la tierra y que más quiero sino que arda! [Perón: 30]

En la obra este texto es citado cuando Mary (La reclusa) interpreta a una monja terciarista que luego hace el papel de Eva. Este momento que sería un tercer nivel en la representación pone en escena a Eva y a Fernando (Nathan es Guido y después Fernando) antes de ejecutar al militar golpista. Es posible pensar que Fernando, que pertenece a una agrupación de raíz católica, sea Fernando Abal Medina y que el militar sea Aramburu, por eso anteriormente hacíamos referencia al peronismo de los '70 y particularmente a montoneros.

Cuando aparece Eva en escena es el momento previo a la ejecución, Fernando alucina una conversación con ella y juntos dicen estas palabras:

**Fernando-** Las sirenas de los mediocres hablan de prudencia.

Ellos, que hablan de dulzura y amor se olvidan que Cristo dijo – FUEGO he venido a traer sobre LA TIERRA y que más quiero sino que ¡ARDA! [García Migani en Rodríguez et al.: 169, 170]

El golpista cae desplomado y Demián muere. Hasta este momento todo puede comprenderse en el marco de la obra dentro de la obra como un acto de justicia, pero luego la siguiente escena, la del final, rompe el marco –o aparece otra muñeca rusa– porque nos muestra que esa supuesta muerte ficticia, es la muerte real de Demián. Entonces ahí es cuando la tragedia visita a la comedia y se vuelve paródico no sólo el intertexto, el uso de la cita de Eva para llevar a cabo esa muerte, que con el final cambia su sentido, sino también la acción. Los motivos que tiene Nathan para matar a Demián están por encima de cualquier ficción y de cualquier relación peronismo/antiperonismo, sino que su causa es mucho más grande: es la DEA, es Estados Unidos con sus bases militares y paramilitares en América Latina.

## Intertexto Hamlet

Una de las características de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, la tragedia escrita por William Shakespeare entre 1599 y 1601 es el uso del teatro en el teatro. El protagonista utiliza una representación para desenmascarar al tío, actual rey, por la muerte de su padre, que en el primer acto aparece como un fantasma anunciándole a su hijo la traición de su hermano, para ser rey. La relación entonces que se da entre estas dos obras es a través del uso de este recurso, de teatro en el teatro, y por el intertexto de Hamlet realizado por Nathan, que funciona como anticipador de la acción.

Las citas de Nathan sobre Hamlet cobran sentido cuando llegamos a la escena final de TE, es decir, del mismo modo que Aldo, pero con otras intenciones, Nathan por intermedio del uso de los intertextos de Hamlet anticipa las acciones por venir. Así como cuando Aldo escribe la obra sobre la vida de Mary en la primera parte, Nathan cita dos fragmentos del primer monólogo de la obra de Shakespeare que se traducen en acción dentro de la obra de Aldo.

Si retomamos algo de lo expuesto anteriormente, en la relación comedia- tragedia, lo que se hace visible en este momento del texto, cuando Nathan dice la primera cita de Hamlet, es que lo cómico en la estructura de la escena está puesto en un primer plano y lo dicho, las palabras del personaje shakespereano quedan en un segundo nivel. El personaje de Nathan, como hemos anticipado, es norteamericano y como tal habla en inglés lo cual produce comicidad ya que requiere de la traducción de María Florencia para ser comprendido por los otros personajes. El juego que se propone entre el cómo se dice, es decir, este juego de traducciones, y el qué se dice: esta cita sobre un texto clásico pero no conocido por todos (si atendemos a que no se cita el famoso monólogo de “ser o no ser”) y a quiénes les dice, cuáles son los destinatarios de esa cita, vemos que resulta efectivo para producir la risa. Sin embargo esas palabras quedan, permanecen suspendidas en el aire de lo que vendrá.

**Nathan-** *You're wrong, and let me bring here some words of the greatest work which is written. Hamlet, when thinking of unmasking the treachery of his mother and uncle through a theatrical, [sic] says:*

*"I have heard  
That guilty creatures sitting at a play  
Have by the very cunning of the scene  
Been struck so to the soul that presently  
They have proclaim'd their malefactions..."<sup>2</sup>*

**María Florencia-** Dice que en Hamlet, cuando está pensando en desenmascarar la traición de su madre y su tío a través de una representación teatral, dice: "...He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos... [García Migani en Rodríguez et al.: 155]

El segundo intertexto, que pertenece al mismo monólogo, se da en la escena siguiente, cuando La profe anuncia que Nathan ha propuesto un casting para elegir quién representará a Mary y nadie se anima a comenzar. Nathan cuenta que una vez hizo un casting sobre su obra favorita, Hamlet, pero que no quedó para el papel principal, ni siquiera para un papel secundario, sino que le dieron el papel de uno de los cómicos que actúa en el palacio, que pensó en renunciar hasta que descubrió algo maravilloso: que su personaje, el cómico, cuando recita un texto conmueve de tal manera a Hamlet que a partir de ahí decide desenmascarar a su tío a través de una representación.

**Nathan-** *Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wann'd,  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? and all for nothing!*

**María Florencia-** ¿No es tremendo que ese cómico pueda no más que en ficción pura subyugar su alma a su propio antojo? ¿Hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia su semblante? ¿Qué haría él

---

<sup>2</sup> Se transcribe del inglés original, con las correcciones que aparecen en el guión de la puesta en escena, pues el texto publicado por el INT no se encuentra revisado y hay errores en los fragmentos en inglés.

si tuviera los motivos e impulsos de dolor que yo tengo? Inundaría de lágrimas el teatro.

**Nathan-** *And that decides: "the play 's the thing Wherein I'll catch the conscience of the king.*

**María Florencia-** Y ahí decide: "El drama es el lazo en que cogeré la conciencia del rey." [García Migani en Rodríguez et al.: 160, 161]

Si pensamos en el texto original, este monólogo que cierra el segundo acto, es el momento en que Hamlet decide la forma de poner a prueba al rey, es uno de momentos más importantes de la obra, es la posibilidad de determinar si el espectro le ha dicho la verdad o lo ha engañado, es la prueba que necesita para desenmascarar a su tío.

En la obra de García Migani lo que sucede luego de estas citas shakespereanas es la realización del casting en el cual La reclusa resulta elegida para representar a Mary. La escena es cómica. Las mujeres le dicen a Perón, que es interpretado por Paiaso, las palabras que supuestamente le dijo Mary Terán de Weiss al rechazar la propuesta de matrimonio hecha por el General.

De esta manera lo que vemos es que en ambos casos, en los dos momentos donde se recurre a los intertextos de Hamlet inmediatamente lo que sigue es una situación cómica, risible, entonces la comedia se pone al frente, y la tragedia queda replegada hacia un interior que hasta el desenlace no parece que vaya a disputar o a tensionar con lo cómico. Sin embargo ya sabemos que así lo hará.

Por otra parte, podemos detectar que el autor utiliza el monólogo de Hamlet, al igual que lo hace con el texto de Eva Perón, de forma deliberada, elige lo que le sirve, cambia el orden de las partes y ordena a su modo los fragmentos en la medida que mejor le funcionan para la construcción de la trama, para la construcción de pliegues y repliegues entre lo cómico y la tragedia que lo circunda o como expresa Rinesi, respecto al Mercader de Venencia, "una comedia que *contiene* dentro suyo, como por debajo de su propia piel o de su propia superficie, una tragedia más profunda" [64]. Esta

perspectiva de lo uno sobre lo otro, de alguna manera pone en crisis la determinación del género.

## Conclusiones

Como anticipamos al comienzo de este trabajo y luego de haber transitado estas páginas seguimos pensando que *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* es una obra enorme, que no puede ser abarcada ni pensada en términos de totalidad. Si uno hace el ejercicio de preguntarse de qué se trata, casi es imposible arribar a una respuesta totalizadora, y creemos que ese es su mayor valor, porque lejos de cerrar abre muchas dimensiones para pensar a través de las distintas redes de relaciones que combina y los muchos sistemas que pone a funcionar: las realidades alteradas, la ficción, las mujeres, las drogas, etcétera, para pensar en este caso particular, en este recorte por ejemplo, el tema de la política y lo político.

Lo que podemos ver con cierta claridad es que dentro de la estructura de la obra tanto las relaciones entre lo cómico como gran marco y lo trágico que emerge lentamente, así como también las relaciones intertextuales con estas dos figuras de la historia y la cultura universal, como lo son Eva Duarte de Perón y Hamlet, en el cruce con los personajes de Demián y Nathan producen una tensión en la obra que hasta el desenlace es inesperada; y pone en juego, hacia afuera, hacia el lector/ espectador, como un estallido, toda una serie de reflexiones en torno al tema que nos convoca: la política/ lo político.

Pero ¿cómo se dan estos cruces? Creemos que lo que de alguna manera aglutina todos estos elementos es la parodia. La forma en que aparecen estos grandes personajes, Eva la que llama al pueblo a las armas, que le habla a los fanáticos y Hamlet en su idioma, cada uno a su tiempo, ambos enmarcados en una situación cómica que de a poco va dejando de serlo. Ambos puestos al servicio del personaje de Nathan (representando a un montonero) que ocupa sus voces para cometer un crimen. Un crimen de magnitudes insospechadas, que involucra no ya los partidismos sino las políticas de control y de seguridad entre naciones, que pone en juego cuestiones de un orden

que va más allá de lo que la obra propone, que inquieta ante el efecto de ese desenlace.

Ahí es cuando la parodia, lo que parecía ser gracioso, la caricaturización o la exageración se desplaza y el sentido de esos términos, de esas palabras se resignifican y dejan algunos interrogantes abiertos. Por eso la dimensión política y trágica, en esta obra no está a primera vista sino que se va develando por capas, en un segundo o tercer orden. Entonces, en el juego de los dobles o de la superposición, la tragedia encuentra lugar en el triunfo de los poderes dominantes a los cuales responde Nathan, al *status quo* que paradójicamente se ampara en términos de libertad, de orden, de justicia y de seguridad sobre los países precisamente para dominarlos. La gran paradoja en torno al control de drogas es uno de los ejemplos más claros.

Para finalizar entendemos que la combinación de los elementos que nos hemos propuesto analizar nos han permitido encontrar, más allá de la lectura propuesta, algunos movimientos en torno a la relación comedia- tragedia. En este caso creemos necesario, para estos textos contemporáneos, una ampliación de los marcos clásicos de los géneros, para no limitar las posibilidades dramáticas del texto si solamente nos adecuamos a uno u otro de los términos. Luego de todo el análisis podemos determinar que *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* no es comedia ni tragedia, ni tragicomedia ni mucho menos grotesco. Pensar en otra alternativa de superposición, de lo uno sobre o dentro de lo otro, o simplemente enunciar lo que no es, creemos que nos permite una movilidad y un dinamismo más cercano y genuino con la propia estructura que la obra propone.

## **Bibliografía**

GENETTE, GERARD. 1989. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

PAVIS, PATRICE. 2008. Diccionario de teatro; dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós.

PERÓN, EVA. 2012. Mi mensaje de Eva Perón. Homenaje de la Diputada Nacional Celia Arena en el 60° aniversario del fallecimiento de Evita. En línea: [http://www.celiaarena.com.ar/gallery/mi\\_mensaje-evita.pdf](http://www.celiaarena.com.ar/gallery/mi_mensaje-evita.pdf).

RINESI, EDUARDO. 2013. Muñecas rusas. Tres lecciones sobre la república, el pueblo y la necesaria falla de todas las cosas. Buenos Aires: Las cuarenta.

RODRÍGUEZ, LAURA. 2014. 15° Concurso Nacional de obras de Teatro / Laura Rodríguez y María Sol Rodríguez Seoane. Buenos Aires: Inteatro.

SHAKESPEARE, WILLIAM. 1997. La tragedia de Romeo y Julieta; Hamlet, príncipe de Dinamarca; Sueño de una noche de verano; La tragedia de Macbeth. Madrid: Club Internacional del Libro.

# RESEÑA



**GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. 2016. *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona. 364 pp.**

Después de *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (La Habana, Alarcos, 2011) y *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (Madrid, Antígona, 2015), *Análisis de la dramaturgia española actual* es el tercer resultado específico del proyecto «Análisis de la dramaturgia actual en español» (ADAE), dirigido por José Luis García Barrientos en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Al igual que el resto de los libros de la serie, este que se presenta aquí se caracteriza por el hecho de que todos los trabajos escritos por diferentes investigadores utilizan la misma metodología de análisis: la dramaturgía de García Barrientos.

La obra está organizada de la siguiente manera: luego de tres capítulos introductorios, entre los que se cuentan el Prólogo a cargo de García Barrientos, un capítulo contextualizador del teatro español escrito por Mabel Brizuela y un capítulo dedicado al método de análisis escrito por el director del proyecto, el libro se divide en siete secciones. Cada una de ellas se ocupa de un dramaturgo o una dramaturga en particular.

En el Prólogo, García Barrientos declara que la finalidad del proyecto es analizar la dramaturgia que se escribe y se representa actualmente en el ámbito de la lengua española. Si la selección del concepto “dramaturgia en español” se orienta a buscar mayor objetividad y menor paternalismo que la designación de “hispanica”, por “actual” se entiende la producción de escritores nacidos en la década de 1960 o después. Con respecto a los autores de los diferentes capítulos, aclara el director del volumen que se trata de un grupo heterogéneo,

conformado por investigadores provenientes de distintos puntos geográficos de habla española: participan seis españoles, tres argentinos y dos cubanos. Por otra parte, algunos de ellos son además escritores: hay tres dramaturgos, una narradora y un poeta. Al recorrer el libro, se observa que la diversidad del grupo pudo haber contribuido a enriquecer la mirada sobre el objeto.

En el capítulo contextualizador, Mabel Brizuela sitúa a los dramaturgos estudiados en continuidad respecto de aquellos que comenzaron a escribir durante la década del ochenta: los llamados “nuevos autores” que se desarrollaron en el teatro independiente y cuyos estrenos alternaron con los de los realistas y los de algunos jóvenes como Ernesto Caballero y Paloma Pedrero. Esta época, que va de 1983 a 1992, es conocida como la “época prodigiosa” y en ella se gestaron las raíces de los autores que se examinan en este libro.

El apartado denominado “El método” es una síntesis de la dramaturgía, que García Barrientos describe como una teoría derivada del concepto aristotélico de “modo” de imitación y entiende los textos como documentos del teatro. Por su parte, los cuatro elementos esenciales que intervienen en esta representación “inmediata” de la realidad (sin mediadores) son los actores-personajes, el espacio, el tiempo y las variables que inciden en la recepción del público, los cuales constituyen las unidades fundamentales de análisis. Además, la metodología presta utilidad para analizar el drama tanto en su dimensión textual como escénica, lo que permite un estudio exhaustivo y profundo de las obras.

A continuación, se encuentran las siete secciones dedicadas a los dramaturgos Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Rodrigo García, Juan Mayorga, Angélica Liddell y Ernesto Caballero. Todas ellas tienen una organización similar y se componen de dos capítulos: el primero se ocupa de analizar exhaustivamente una obra muy representativa de cada autor; el segundo expone sintéticamente las claves generales de su dramaturgia. Cada uno de los trabajos de análisis se centra en los aspectos de la dramaturgía más pertinentes para la obra en cuestión. Así ocurre, por ejemplo, en el trabajo escrito por Gustavo Montes sobre *Zona de sombras* de Lluïsa Cunillé. Montes se enfoca, más que en los diálogos, en la importancia de lo

“no dicho”, cosa que asocia con el silencio hermético propio de la autora, y destaca también la voluntad de crear una obra que produzca ilusión de realidad disimulando cualquier rastro de artificio.

*Caricias*, de Sergi Berbel, en cambio, es una obra fragmentaria compuesta por diez escenas y un epílogo. Los personajes no presentan ningún tipo de caracterización psicológica y solo se conoce de ellos el sexo y la edad. A diferencia de *Zona de sombras*, se trata de un teatro de palabras en el cual las acotaciones casi desaparecen. Para Peral Vega, que es el investigador encargado de esta sección, otro aspecto muy importante de la obra, aparte de los diálogos, es el espacio. Cada escena ocurre en lugares diferentes y ocurre en un espacio tan poco caracterizado que adquiere un valor simbólico. El objetivo fundamental de la obra es lograr que el espectador se sienta reflejado en la cruenta sociedad contemporánea que se retrata.

La sección dedicada a Antonio Álamo está a cargo de Abel González Melo y Mercedes Melo Pereira. La obra que se analiza es *Yo Satán*, que forma parte de la *Trilogía de poder*. A pesar de que el espectador piensa por momentos que se trata de un drama contemporáneo, *Yo Satán* es un drama futurario basado en una novela, lo que incita la aparición de diferentes tipos de acotaciones (temporales, espaciales, sonoras) muy detalladas. El macroespacio donde se desarrolla la acción denota por sí mismo la actitud crítica de la obra: se trata de “la Ciudad Santa del Vaticano”.

El cuarto dramaturgo estudiado, en este caso por Luis Emilio Abraham y Miguel Carrera Garrido, es Rodrigo García. *Ronald el payado de McDonald's* es una obra que no tiene la apariencia de dramática (no se presentan los personajes y casi no hay acotaciones). Se trata fundamentalmente de una obra de ideas y, por eso mismo, el lector y el espectador tenderán a buscar en ella el discurso del autor. Esta pieza está constituida por ocho monólogos y una serie de performances con muy poco contenido verbal, lo cual la acerca al llamado “teatro posdramático”, caracterizado por la concepción del espectáculo como un proceso efímero y autónomo, desligado de un texto previo, por la impugnación de conceptos como intriga o lógica narrativa y por el destierro de la actividad representacional en favor de la presentación de corte performativo.

Los capítulos que se ocupan de Juan Mayorga están a cargo del propio García Barrientos y de Germán Brignone. *Himmelweg*, la pieza analizada, tiene como tema el Holocausto y se centra en un episodio perverso: la mascarada que los judíos del campo se ven obligados a representar para ocultar a una inspección de la Cruz Roja su terrorífica realidad bajo la ficción de una ciudad modélica. Con respecto al espacio, la mayor dificultad en la obra es lograr representar el campo de exterminio, único lugar en el que se ubica la acción. Se trata de un espacio de pesadilla, interior, subjetivo, en el que pasado y presente se confunden, en el que el horror se prolonga hasta hoy mismo. Por otra parte, el tiempo está regido por la ambigüedad, fruto de una ambivalencia entre un pasado casi fechable y un presente más preciso aún, el que corresponde al día y a la hora de cada una de las representaciones.

Con respecto a *El matrimonio Palavrakis*, obra de Angélica Liddell estudiada por Ana Fernández Valbuena, nos encontramos frente al dolor y al exceso. Se cuenta la historia de un matrimonio que ha perdido a su hija. Liddell presenta a los dos esposos bajo la misma jerarquía moral, como dos seres víctimas de su infancia, cuyos miedos y egoísmos de adultos los convierten en seres amorales, criminales y abusadores. Uno de los aspectos más curiosos de esta obra es la presencia de una voz narradora que, representada por una voz en off, funciona como un nexo entre las secuencias temporales, ya que la historia no está contada de forma cronológica. Esta voz narradora, que gobierna todos los momentos, hace que la perspectiva de la historia sea la suya.

Por último, en *Auto* de Ernesto Caballero, Ana Gorría Ferrín estudia la relación architextual con el auto sacramental barroco, al que se alude desde el mismo título y en todos los niveles de la composición. La ficción dramática se nos presenta en un tiempo y un espacio no determinados, cuya característica más llamativa es el despojamiento minimalista.

Para concluir, podemos dar cuenta de que a pesar de tratarse de un volumen de autoría colectiva hay una organicidad proporcionada por la unidad del método y por el recorte del objeto: la dramaturgia española actual. Esta obra no solo nos permite conocer y profundizar

en la dramaturgia de diversos autores españoles, sino también que nos ayuda a adentrarnos más en la teoría del teatro a partir del minucioso método que propone García Barrientos.

**Agustina GARAY**  
U. Nacional de Cuyo



## Normas de publicación

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico: <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Más información en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

### A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

### B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita); se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el

## NORMAS DE PUBLICACIÓN

nombre del traductor o la aclaración “La traducción me pertenece” o “La traducción es nuestra”.

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) **Bibliografía:** solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) **Notas:** al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

### Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía:** A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre **corchetes:** apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía:** se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor:** se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

### Referencias bibliográficas

#### Libros impresos o digitalizados

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

*Diccionario de la lengua española*. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

**Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

Artículo de página web

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib\_autor/sarmiento/...>

Artículo de revista impresa

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primera década del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2° época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

Artículo de diario impreso

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

Artículo de publicaciones periódicas digitales

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>.

**Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

**C. Estructura de reseñas**

- a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- c) Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

**Consultas:** a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

---

**Declaración:** mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

---

**Statement:** By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

# Revista Chilena de Literatura



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

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

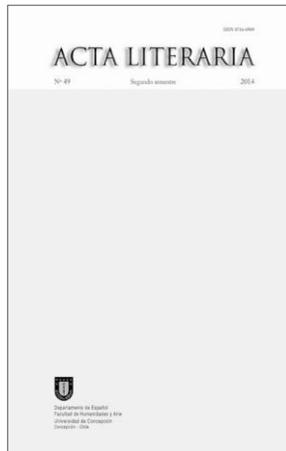
Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,  
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,  
documentos y reseñas.

[www.revistaliteratura.uchile.cl](http://www.revistaliteratura.uchile.cl)

Para su suscripción y envío de contribuciones:  
[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

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



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno  
e iberoamericano.

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

Publicación indexada en:

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

---

ENVÍOS

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

SUSCRIPCIÓN

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



# LITERATURA

teoría, historia, crítica

vol. 18, n.º 2, julio-diciembre de 2016  
 ISSN: 0123-5931 (IMPRESO) • 2256-5450 (EN LÍNEA)

LOS HITOS DE LA LITERATURA MEXICANA

PRESENTACIÓN

Los hitos de la literatura mexicana  
 FABIO JURADO VALENCIA

ARTÍCULOS

La poesía pictórica de santos de autoras novohispanicas  
 ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada  
 VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro  
 CARLOS PINEDA

Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva  
 BERNARDO SUBERCASEAUX

El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo  
 ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

El México abismal de Roberto Bolaño  
 FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZ

El Crack: veinte años de una propuesta literaria  
 RAMÓN ALVARADO RUÍZ

NOTAS

Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1499), de Juan Suárez de Peraltá  
 MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES

ENTREVISTA

Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura  
 MARIO ERASO BELALCÁZAR

RESEÑAS

Centro Editorial  
 Facultad de Ciencias Humanas  
 Sede Bogotá

