

XI Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL

COMPILADORA

—

Daniela Gauna



**UNL • FACULTAD
DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS**

XI COLOQUIO DE AVANCES DE INVESTIGACIONES DEL CEDINTEL

Compilado por: Daniela Gauna

XI Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL / Sofía Dolzani ... [et al.];
Compilación de Daniela Gauna. - 1a edición especial. - Santa Fe: Universidad
Nacional del Litoral, 2025.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-692-450-4

1. Literatura. 2. Crítica Literaria. 3. Literatura Hispanoamericana. I. Dolzani, Sofía
II. Gauna, Daniela, comp.
CDD A860

Autoridades

Rector UNL

Enrique Mammarella

Decana FHUC

Laura Tarabella

Vicedecano FHUC

Daniel Comba

Directora del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL)

Analía Gerbaudo

Vice-director

Germán Prósperi

Consejo de Dirección

Daniela Fumis

Daniela Gauna

Lucila Santomero

Índice

¿Qué clase de cosa es la Enfermedad? Apuntes sobre una encrucijada metodológica

Sofía Dolzani

Alianzas posgeneracionales y temporalidad queer en las narrativas de la Transición

Daniela Fumis

Reflexiones sobre el lugar del testimonio en la construcción de la memoria social

Daniela Gauna

Mentir para decir la verdad

María del Rosario Keba

Jorge Luis Borges en la orilla: hacia una moral literaria

Alejandro Kosak

Ensayos/ficciones/autoficciones/teorías de vejez

Germán Guillermo Prósperi

«Un conato de evasión llamado Lolita (1959)»: Enrique Pezzoni traductor e importador highbrow

Cristian Ramírez

«¿Vieja gloria?» Pose de vejez en Paradero desconocido de Benjamín Prado

María Julia Ruiz

Niño fantasma, tiempo roto: Metáforas alternativas para memorar en El último día de la vida anterior de Andrés Barba

Gabriela Sierra

Incitar a la revolución, recitar poesía: anarquismo y cultura en la ciudad de Santa Fe a comienzos del Siglo XX

Federico Ternavasio

¿Qué clase de cosa es la Enfermedad? Apuntes sobre una encrucijada metodológica

SOFÍA DOLZANI

sofi.dolzani@hotmail.com

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral. Universidad Nacional del Litoral
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

¿Qué significa estudiar la enfermedad en la literatura y más precisamente en la obra de un autor particular? ¿Cómo definirla? Este trabajo se propone exponer una de las encrucijadas metodológicas que enfrenta nuestra investigación doctoral cuando busca estudiar la enfermedad en el proyecto narrativo de Juan José Millás. A saber, la dificultad de definir la enfermedad desde un concepto unívoco que dé cuenta de su presencia y su funcionamiento en la escritura de este autor. Nos planteamos, entonces, recorrer aquí los distintos modos en que nuestra investigación ha tratado de elaborar una respuesta teniendo en cuenta específicamente el caso millaseano.

A lo largo de estos años hemos insistido en que la enfermedad ocupa en la literatura de Millás un lugar estructurante, en tanto funciona como tópico de sus novelas, como figuración de los cuerpos, como elemento metapoético, como procedimiento metonímico, como figura del lenguaje, como parte del registro léxico que hace a la lengua millaseana, como forma y valor de dicha escritura. Lejos de descartar esta multiplicidad, entendemos que la misma da cuenta del problema, de su potencialidad. De modo que no se trata de unificar y reducir estos aspectos, sino de entender que dichas dimensiones hacen que la enfermedad sea, a fin de cuentas, un modo de operar de la *imaginación* literaria millaseana. Tal es, en suma, la hipótesis que nuestro trabajo pretende precisar.

Palabras clave: enfermedad / Millás / imaginación

I

Este escrito no responde a la estructura de un trabajo de investigación. No inicia con una introducción, continúa con el desarrollo y ampliación de un problema, para cerrar, finalmente, con una conclusión. Entendemos que si bien es ese el formato que se solicita, hace un tiempo hemos decidido valernos de este espacio de conversación, de este Coloquio, para compartir las inquietudes que atraviesan nuestra investigación en el marco de nuestra trayectoria doctoral. En este sentido, lo que aquí traemos, según el título escogido, es un *apunte*, aunque tampoco estamos seguros de que sea eso lo que intentamos presentar. Se trata más bien de un ejercicio de notación mediante el cual buscamos responder a una serie de preguntas que nos formularon y nos formulamos a lo largo de estos años —incluso en ediciones anteriores de este mismo espacio—, y que dan cuenta de las encrucijadas y las decisiones metodológicas que quisiéramos tomar para leer la enfermedad en las ficciones de Juan José Millás. Por lo mismo, no hay en este trabajo un análisis de corpus, aunque las reflexiones a las que arribamos tengan siempre de antesala un trabajo donde esto sí ocurre. Lo que aquí presentamos es ante todo una exposición de ajustes en lo que respecta a los antecedentes y al dispositivo teórico—metodológico que encuadra nuestra investigación. Ajustes que fueron surgiendo no solo del análisis de los textos literarios sino también de diálogos que tuvieron lugar en otras instancias de conversación.

Teniendo en cuenta esto, nuestro título no solo adelanta el carácter de apunte de esta escritura sino que inicia con el interrogante cuya presencia tuvo lugar desde los inicios de esta investigación y al que hemos tratado de dar respuesta a lo largo de este tiempo: ¿Qué clase de cosa es Enfermedad? Más precisamente, qué clase de cosa es la enfermedad cuando es producida por la literatura, cuando aparece en la literatura, y en particular en la literatura de Millás. La pregunta no es del todo propia; evoca aquella formulada por Daniel Link en su escrito «Enfermedad y cultura: política del monstruo»: «¿Qué clase de cosa es la Enfermedad y en qué sentido nos sirve para pensar la literatura?» (2009:249). Este interrogante resulta pertinente a nuestro proyecto en la medida en que entabla una relación entre enfermedad y literatura a partir de una inversión: quiero decir, no se trata aquí de interrogar en qué medida la literatura permite pensar, de modo general, la enfermedad o las enfermedades en su tratamiento discursivo, sino más bien de qué manera la enfermedad en la literatura puede servir para reflexionar sobre la propia literatura. Ese es, creo, el corazón de la pregunta de Link y, asimismo, el punto condicionante a partir del

cual nos interesa definir lo que sea que la enfermedad es cuando busca ser estudiada desde un ejercicio de crítica literaria.

Decidimos empezar, entonces, con tal mención porque en estos años de investigación doctoral uno de nuestros principales problemas ha sido poder delimitar qué es la enfermedad en un proyecto literario como el de Juan José Millás y cuáles son las potencialidades de reflexión que su tratamiento suscita. Además, estudiar la enfermedad en la literatura ha implicado desarmar una serie de presupuestos a partir de preguntas que distintos sujetos nos han formulado tanto en congresos como en los seminarios de posgrado por los que hemos transitado. A saber: ¿el lugar significativo de la enfermedad en la obra de Millás se encuentra dado por un correlato biográfico? ¿Testimonian los textos de Millás la vida de sujetos enfermos? ¿La literatura de Millás produce un saber sobre alguna enfermedad en particular? ¿Por qué estudiar la enfermedad en la obra de este autor y no en otros? ¿Qué es la enfermedad para Millás y cómo aparece en sus textos de modo que pueda convertirse en un objeto de estudio?

Entendemos que tales preguntas ponen de manifiesto un imaginario de lecturas donde la enfermedad habilita abordajes diversos, que no necesariamente coinciden con el que Millás hace de la misma. Sin embargo, los tres primeros interrogantes nos permiten desde su respuesta negativa comenzar a delimitar el abordaje de nuestro objeto y desestimar aquellas líneas de análisis que no priman en nuestra investigación. Por su parte, preguntarse por qué estudiar la enfermedad en la escritura de Juan José Millás y no en otros autores requiere una respuesta que tenga en cuenta tanto los objetivos como el problema que propone nuestro proyecto. De esta manera, antes de adentrarnos en lo que aquí nos proponemos trabajar, quisiéramos clarificar estas cuestiones para poder, así, comenzar a poner en palabras nuestra posición.

Respecto del correlato biográfico de la narración de la enfermedad en la literatura de Millás, cabe aclarar que los escritos millaseanos no encuentran allí su motor, a diferencia de aquellos textos cuyo objetivo es narrar desde una perspectiva autobiográfica o autofictiva un registro por el tránsito de la enfermedad de quien escribe. Esta tendencia puede reconocerse, con mayor énfasis, en diarios de escritores, donde es una enfermedad terminal o crónica la que conduce al sujeto a dejar la vida por escrito, a hacer de las palabras la herramienta y el sostén para sortear la experiencia vital del cuerpo enfermo. Textos como *Final feliz* de Gabriela Lifchitz (sobre el cáncer), *Vivir con virus* de Marta Dillon o *Un año sin amor* de Pablo Pérez (sobre la vida con VIH) o los *Diarios* de Katherine Mansfield (sobre la tuberculosis), por nombrar algunos escritos, sirven como casos ejemplares que en distintos mo-

mentos se ha inscripto en esta línea, y contrastan con la forma en que la literatura de Millás trabaja sobre la enfermedad, sin hacer de ella un espacio testimonial — incluso en aquellos textos donde lo autofictivo forma parte del problema—. Dicho rápidamente, a la pregunta de si Millás escribe porque está enfermo cabe responder de modo negativo, o en todo caso, desestimando tal aspecto como estructurante del problema. En este sentido, si bien nuestra investigación sostiene desde sus inicios el carácter necesario de la enfermedad en la literatura millaseana, el motivo del mismo no encuentra su fuerza en una línea testimonial o biográfica (algo que de todas maneras resituaría nuestra investigación en otro arco teórico).

Por otra parte, tampoco encontramos en Millás el nombre de una enfermedad en particular que funcione como punto articulador a la manera en que el VIH permite construir lo que Lina Meruane nomina un corpus seropositivo (2012). La literatura sobre VIH conforma uno de los objetos dominantes en las últimas décadas en los estudios sobre enfermedad y literatura (Link, 2006; Meruane, 2012; Vaggione, 2015; Giorgi, 2009) y constituye una zona de espesor bibliográfico cuando se busca abordar la ficcionalización de los cuerpos enfermos. Se trata de trabajos que han enfatizado en las potencialidades de la ficción como espacio de disputa en la construcción de sentidos sobre la experiencia del virus. Nuestra investigación tampoco tiende a inscribirse en esta tendencia dado que, si bien puede reconocerse la fiebre como un lugar de recurrencia, no hay una denominación específica que nuclea la narración de la enfermedad en las ficciones millaseanas. O, dicho en otras palabras, antes que narrar la experiencia de una enfermedad en particular, la literatura de Millás se vale de síntomas y afecciones corporales de diversa índole para construir su decir en torno a lo enfermo.

Ahora bien, frente a la pregunta sobre por qué estudiar la enfermedad en este autor y no en otros, o en una multiplicidad de autores, cabe dejar por sentado cuanto menos dos aspectos. En principio, nuestra investigación doctoral se propone como una *tesis de autor*, en sintonía con una tradición institucional en la que nos reconocemos. Esa que quiere apropiarse y asimismo continuar con las formas en que aprendimos a leer, a escribir y a investigar en el marco de las cátedras de Literatura Española de la Universidad Nacional del Litoral y también en diálogo con los integrantes de los proyectos CAID de los que participamos, quienes produjeron en su mayoría tesis de autores. No por capricho, sino porque como expuso Germán Prósperi hace tiempo en un Argentino de Literatura, seguimos encontrando allí algo «interesante» (2015:62). Algo que nos interpela de la estética de una literatura en la que el nombre propio funciona como común denominador (Premat, 2009:26). En sintonía con la lectura que Kohan (2003) realiza sobre los trabajos de Julio Premat

y Sandra Contreras, nuestra investigación aspira hacer de la enfermedad el principio desde el cual es posible construir una «visión integral» (Kohan, 2003:3) de la obra millaseana, porque creemos que es allí donde se produce «la invención de un estilo, la creación de una sintaxis, la singularización del punto de vista» (Contreras, 2005:6). Es decir, sostenemos —retomando las palabras de Kohan— que es en la lectura de la enfermedad donde podemos «dar cuenta de un todo, sin alcanzarlo por la mera suma de sus partes» (Kohan, 2003:4), donde es posible captar el funcionamiento de la máquina narrativa millaseana. En otras palabras, nuestra investigación aspira a demostrar que es en la enfermedad como marca isotópica de los textos donde se pone de manifiesto una de las obsesiones que atraviesa a la literatura de este autor y se cifra, de tal manera, el *modus operandi* de su hacer literario.

Por lo tanto, de las preguntas mencionadas, es la última la que cobra mayor fuerza y nos sigue interpelando para ampliarse en otros interrogantes —quizás ya formulados en el espacio de este coloquio pero no por ello aún resueltos—: ¿Qué es la *enfermedad* en la escritura de Juan José Millás? ¿Cuáles son las particularidades de su funcionamiento? ¿Por qué es en la enfermedad donde podemos afirmar la singularidad de su poética? Teniendo en cuenta esto, nuestro proyecto busca realizar una lectura de la enfermedad bajo la estela peculiar de este nombre propio.

II

Antes de comenzar a esbozar una respuesta a las preguntas mencionadas, sigue siendo necesario reponer una serie de cuestiones que hacen a las encrucijadas que atravesamos cuando explicamos que estudiamos la enfermedad en la literatura. Lo cierto es que el estudio de la enfermedad en la ficción ha sido abordado desde perspectivas de análisis que priorizan variables estéticas o políticas enfatizando distintos aspectos del problema. Ya hemos presentando un desarrollo de estas tendencias hace dos años en este mismo coloquio¹ buscando mostrar la multiplicidad de sentidos que el tratamiento de la enfermedad posee en la literatura. Son estos estudios los que conforman parte de nuestros antecedentes y orientan nuestros modos de leer. Por lo que se vuelve pertinente presentarlos brevemente.

1 En el noveno Coloquio de Avances en Investigaciones teórico—literarias del Cedintel presentamos el trabajo «Los valores de la enfermedad. Hacia la creación de un dispositivo de lectura para pensar la narrativa de Juan José Millás». Allí expusimos que en los trabajos sobre la enfermedad en la literatura se ponen en juego dos valores: un valor poético y un valor (bio)político, entendiendo por valor las convenciones de lectura (Laera, 2010) que enfatizan (Contreras, 2010) ciertos aspectos por sobre otros.

A modo de síntesis, el ensayo de Susan Sontag (1977) se erige como un texto clave en nuestra investigación porque delimita el estudio discursivo de la enfermedad. Algo que quizás dentro del campo literario pueda ser percibido como dado, pero que no ha dejado de aparecer como cuestionamiento en los seminarios cursados. De allí que no está demás recuperar la siguiente aclaración: «Mi tema no es la enfermedad física en sí, sino el uso que de ella se hace como figura o metáfora» (Sontag, 1977:11). En esta línea, nos interesa el tratamiento discursivo de la enfermedad y los sentidos que despliega cuando es escrita en un texto literario.

A partir del estudio de ficciones y textos filosóficos, Sontag trabaja los modos en que el lenguaje de la enfermedad permite la creación de metáforas políticas que al mismo tiempo que individualizan el cuerpo del enfermo, identifican en él una problemática social. Un aspecto que desde la filosofía fue estudiado tempranamente por Foucault para pensar la discursivización de los cuerpos nominados enfermos y las jerarquizaciones sobre las vidas que se trazan a partir de ello (1954; 1963; 1975; 1976; 1999). En el trabajo «Pensar el cuerpo enfermo. Aproximaciones a las relaciones entre enfermedad y escritura», presentado en el Octavo Coloquio de Avances de Investigaciones teórico—literarias del Cedintel, hemos sistematizado esta línea de pensamiento recuperando los aportes foucaultianos, como así también las reapropiaciones de Roberto Espósito (2002). Tal recorrido ha sido clave en la medida en que nos ha permitido problematizar la noción de cuerpo enfermo a partir de una base teórica con una fuerte presencia en la bibliografía de los estudios críticos que hacen de la enfermedad un problema de la literatura.

En sintonía con lo mencionado pero ya adentrándonos en el campo de la crítica literaria, interesa destacar el escrito de Javier Guerrero y Nathalie Bouzauglo (2009) donde se afirma que la enfermedad en la literatura hispánica ha aparecido en el mayor de los casos como metáfora del mal, señalando la peligrosidad del enfermo tanto a una escala individual como colectiva. Un punto en el que otros trabajos coinciden (Anz, 2006; Bongor, 2006; Link, 2006, Giorgi, 2009; Meruane, 2012; Vaggione, 2013) para enfatizar, asimismo, que el tratamiento retórico de la enfermedad deja leer la inscripción de significados culturales y políticos que se proyectan sobre los cuerpos y mediante los cuales se establece una escala de jerarquización sobre la vida. En este sentido, abordar la enfermedad en la literatura no supone solamente analizar la descripción de síntomas y patologías, sino interrogarse por las maneras en que su ficcionalización permite trazar una lectura biopolítica de los cuerpos.²

2 En el capítulo «El devenir patológico de la imaginación literaria. Lecturas de la enfermedad en la crítica latinoamericana reciente» (en prensa), hemos sistematizado ciertas tendencias en los modos de leer la

En los inicios de esta investigación tal perspectiva contaba con mayor predominancia en nuestras lecturas, ya que buscábamos analizar de forma prioritaria cómo la literatura de Millás construía sus cuerpos enfermos. Por lo que leer la enfermedad significaba, sobre todo, leer y problematizar las figuraciones de los cuerpos, en tanto el cuerpo se presentaba en las ficciones de este autor como «una de las matrices desde donde puede leerse toda su obra» (Prósperi, 2013:237). A medida que avanzamos en el estudio de los textos, hemos identificado que esta línea si bien requiere considerarse, no resulta suficiente para dar cuenta del lugar estructural que la enfermedad posee en la obra millaseana, por lo que ya no ocupa la perspectiva global de nuestro proyecto. Antes bien, ha pasado a formar parte de un grupo más amplio de variables de análisis.

Por otro lado, en los estudios sobre la enfermedad en la literatura es posible reconocer una serie de escritos que hacen de lo patológico un terreno de reflexión sobre la propia práctica literaria, enfatizando así en una dimensión estética del problema. Allí pueden reconocerse los trabajos de Sylvia Molloy en torno al contagio narrativo (1987) y la enfermedad y la decadencia como marca del modernismo latinoamericano (2012). También aquellos estudios que focalizan en la emergencia de la enfermedad en la literatura moderna europea, donde lo patológico queda vinculado a la figura del artista en tanto exponente de una sensibilidad extrema (Woolf, 1925; Sontag, 1977; Utrera Torremocha, 2015; Hörish, 2006). Bajo esta lupa, la enfermedad es entendida como aquello que otorga al sujeto que la vivencia un rasgo que lo singulariza, que lo individualiza, y lo patológico aparece como propiciador de un conocimiento otro sobre el mundo que el artista es capaz de materializar. Un lugar común en estos trabajos es que reconocen en la narración de lo patológico elementos propiciadores del proceso creador; es decir, la escritura. En este sentido, esta línea no solo aborda una problematización de los cuerpos sino que permite pensar cómo el tratamiento de la enfermedad puede configurar un punto de vista y un espacio de reflexión sobre el proceso de creación artística.

Retomamos tales puntos ya que resultan necesarios para exponer, por un lado, cierto ordenamiento en torno a las principales tendencias con que la enfermedad ha sido leída en la literatura, al mismo tiempo que visibilizan los múltiples sentidos

enfermedad identificando matrices teóricas dominantes y nudos problemáticos afines. Este trabajo nos ha servido precisamente, para reconocer que los estudios críticos sobre enfermedad tienen una fuerte presencia dentro de la crítica literaria latinoamericana de las últimas décadas, y por tal motivo forman parte del horizonte de lecturas con el que trabajamos. Sin embargo, a pesar de que nuestra investigación se inscribe en Argentina (y, por lo tanto, en América Latina), hay una distancia determinada por nuestro objeto de análisis que hace que los sentidos que se proyectan en torno a la enfermedad posean otros caudales significativos.

que su tratamiento es capaz de producir. Por otra parte, estos antecedentes en torno al problema orientan —aunque no saturan— nuestra lectura sobre la obra de Millás, permitiéndonos observar qué lugares discursivos se reiteran y qué inflexiones singulares se producen. Asimismo, reconocer una tendencia estetizante en los estudios literarios sobre enfermedad que la vincula al proceso creador es significativo para pensar la literatura millaseana no solo por referencias explícitas en algunos de sus textos —un aspecto que hemos desarrollado en una exposición reciente—,³ sino porque pone en escena una relación entre enfermedad y escritura que en nuestro proyecto resulta central. Puesto que, como el mismo autor ha expresado, «en todas mis novelas siempre hay un personaje que está a punto de escribir o está escribiendo, o está a punto de enfermar, si no ha enfermado ya. A veces enferma en el momento en que se pone a escribir, o a veces en el momento de enfermar decide que tiene que escribir. Todas las variables son posibles» (Millás, 2001:164).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, la literatura de Millás nos enfrenta al problema de pensar una variable corporal de la enfermedad en relación con otra variable metapóetica. En algunas discusiones en seminarios, se nos ha sugerido atender solo a uno de los lineamientos mencionados, pero sostenemos que eso significaría resignar una parte significativa del problema. Nuestro desafío está, justamente, en poder mostrar cómo estas tendencias se articulan en la literatura millaseana produciendo significados propios.

Las palabras de Millás evidencian lo que uno encuentra efectivamente como acontecer en sus ficciones: un paralelismo entre enfermedad y escritura que opera de forma metonímica contribuyendo a la condición necesaria de dicha relación. La dimensión metaliteraria de la literatura millaseana constituye una zona ya estudiada en el ámbito hispanista, sobre todo desde la noción de metaficción (Sobejano, 1992; Orejas, 2003; Prósperi, 2013). Dichos estudios, si bien han reconocido en la producción millaseana un programa narrativo que prioriza un tratamiento metarreflexivo de la escritura, no han interrogado la relación que tal línea establece con el tópico de la enfermedad. Solo un artículo de Verónica Azcue (2009) ha abordado en un corpus reducido de textos la presencia de un lenguaje biológico que atraviesa la narrativa millaseana y hace de los síntomas corporales un lugar de exploración que

3 En el trabajo «"Antes de ser escritor quise ser enfermo, pero me faltó talento". Poses y posturas en Juan José Millás» presentado en el XIII Congreso Argentino de Hispanistas hemos abordado el ensayo «Enfermedad y literatura» (Millás, 2001) analizando cómo allí Millás construye una (im)postura de escritor enfermo inscribiendo su escritura en un imaginario de lecturas que enfatizan en el carácter diferencial y estético de la experiencia de la enfermedad, y que se vincula con una tradición romántica que hace de lo enfermo un espacio de sensibilidad, saber y posibilidad de creación (Sontag, 1977; Hörisch, 2006; Utrera Torremocha, 2015).

la autora lee en términos de *sintomatología literaria*. Un señalamiento en el que, no obstante, no se profundiza, por lo que dicho trabajo, al mismo tiempo que subraya una falta, configura una antesala al problema de la enfermedad que este proyecto pretende investigar.

La presencia de la enfermedad, entonces, forma parte de las obsesiones que hacen a la literatura Millás, ya sea porque aparece en la construcción de metáforas y metonimias, de recurrencias léxicas o de su tematización en las novelas. Definirla implica una dificultad puesto que constituye una zona de desborde que obstaculiza su homogeneización. Sin embargo, en tanto marca isotópica, puede reconocerse su presencia en una serie de dimensiones que se arman en sintonía con las líneas mencionadas. Por un lado, en la ficcionalización de los cuerpos como cuerpos enfermos, donde se erige una zona de espesor significativo que requiere ser atendida, en la medida en que la narración de la enfermedad pone en juego una serie de metáforas políticas que demarcan una escala de jerarquización de las vidas en el marco de una cultura (Link, 2006), trazando un terreno de diferenciación y marcación que requiere reflexión. Por otro lado, la segunda de las dimensiones tiene que ver con su carácter formal y metarreflexivo, allí donde la enfermedad emerge figurando el hacer de la ficción y pareciera delimitar una idea de literatura. Sin embargo, el problema radica en que lejos de alcanzar una definición cerrada y unívoca, la recurrencia y multiplicidad con que las novelas de Millás se valen de la enfermedad para decir el quehacer literario evidencia, asimismo, lo que resulta difícil de asir. Por lo que la enfermedad pareciera retornar una y otra vez como lenguaje mediante el cual se encauza el proceso de definir la propia práctica escrituraria. Esta doble dimensión de la enfermedad pone de manifiesto el lugar estructurante que posee en la narrativa millaseana y nos devuelve a la pregunta con la que iniciamos este trabajo «¿Qué clase de cosa es la enfermedad en la literatura de Millás?».

III

A lo largo de estos años hemos tratado de dar respuesta a este interrogante de diversas maneras, definiendo la enfermedad como figuración de los cuerpos, como elemento metapoético, como procedimiento metonímico, como figura del lenguaje, como parte del registro léxico, entre otros. Lejos de descartar dicha multiplicidad, entendemos que la misma da cuenta del problema, de su potencialidad. Responder de forma unívoca a la pregunta formulada ha resultado nuestra principal encrucijada y es allí, por lo tanto, donde emerge la hipótesis que a continuación enunciaremos:

La enfermedad en la literatura de Juan José Millás cifra el *modus operandi* de su *imaginación* literaria. Esto significa que se erige como elemento estructurante de su narrativa en la medida en que configura un lenguaje que se vale de lo patológico para sedimentar las bases de su imaginario ficcional. En ese sentido, la enfermedad no se define desde un lugar unívoco, sino que funciona de manera polisémica. A saber: (a) como tópico de sus novelas, a partir del cual se ficcionalizan los cuerpos en tanto cuerpos enfermos, inscribiendo allí una dimensión (bio)política de su narrativa; (b) como procedimiento metonímico y metapoético, a partir del cual la literatura de Millás busca decir el hacer de la ficción; (c) como figura metafórica mediante la cual se aspira construir una noción propia de escritura; (d) como lugar de figuración de una pose de escritor, donde la enfermedad impulsa una fuerza creativa que inscribe la literatura millaseana en un imaginario de lecturas; (e) como valor literario, en tanto contribuye a la construcción de un lenguaje singular en el cual se define su poética. Por todo ello, la enfermedad configura la política literaria millaseana en tanto estructura la forma de su imaginación ficcional y posibilita así el funcionamiento de su maquinaria narrativa. Tal es, en suma, la hipótesis que el desarrollo de nuestra tesis doctoral buscará argumentar.

Como ya hemos dicho, un punto de partida clave es entender que nuestro proyecto trabaja sobre una dimensión discursiva de la enfermedad. Lo que significa, siguiendo a Susan Sontag (1977), que en la construcción retórica de la enfermedad se ponen en juego una serie de sentidos que conforman una mitología de percepciones sobre los cuerpos. Por este motivo, Daniel Link —quien recupera a su vez los aportes en torno a la producción discursiva de los cuerpos en clave foucaultiana (1975; 1976; 1999)—, sostiene que reflexionar sobre la enfermedad en la literatura supone entenderla «en el registro de lo Imaginario, y por eso, parte de la ecología de la Imaginación». Es en ese punto donde la enfermedad «se deja leer como cultura, y en última instancia, como objeto de una política» (Link, 2006:249). En otras palabras, es en las formas en que una retórica de la enfermedad funciona en el orden de la imaginación y lo Imaginario donde la dimensión discursiva de la enfermedad produce sentidos biopolíticos y estéticos.

En su libro *Fantasmas*, Link explica que la imaginación manifiesta un movimiento de negatividad respecto del mundo conocido y una fuerza de seducción instaurada por la palabra, capaz de llevar nuestros cuerpos a un territorio otro. En tal sentido, afirma que «no hay que pensar la imaginación como un ejercicio necesariamente solipsista: es una fuerza presubjetiva que nos arrastra. No soy yo el que imagino, sino que me dejo llevar por una forma de la imaginación de la que participo» (77). La imaginación, concebida de esta manera, excede el dominio del sujeto y

se despliega a partir de la fuerza que el lenguaje es capaz de encauzar. No se trata solamente de una capacidad creadora, sino de pensarla como parte de los movimientos de arrastre que se ponen en juego en la retoricidad del lenguaje. Un lenguaje que excede las voluntades creativas del sujeto: «Hoy sabemos (volvemos a saber) que nociones como “imaginación” e “imaginario” remiten, al mismo tiempo, al universo de lo privado y de lo público, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas» (40).

De esta forma, los conceptos de *imaginación* e *imaginario* involucran un hacer con el lenguaje que conduce a la producción de imágenes y formas de pensamiento condensados en *figuras*. Las figuras, explica Link, son unidades de la imaginación que se distinguen en tanto piezas discursivas y que podemos reconocer dada su reiteración. Son las figuras barthesianas de *Fragmentos de un discurso amoroso* mediante las que el sujeto actúa y con las cuales se identifica; aquello que Barthes busca explicar cuando expresa «*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena del lenguaje!*» (1977:18). Así, la languidez de la enfermedad como exaltación de una sensibilidad singular, o los síntomas como encarnación de un mal, conforman ese repertorio de figuras de la enfermedad propias de una tradición humanista y moderna (Sontag, 1977; Utrera Torremocha, 2015) que pueden ser actualizadas en el ejercicio de la imaginación literaria.

En el marco de los estudios culturales españoles es posible identificar como zona de insistencia las referencias a la enfermedad para nombrar los modos en que el franquismo establece una demarcación de los cuerpos. En las reflexiones en torno al período de la Transición, la *infección* y la *sutura* (Vilarós, 1998; Moreiras Menor, 2002) así como la *somatización* del régimen (Labrador Méndez, 2017) constituyen algunas de las tantas figuras que ponen de manifiesto el funcionamiento de una retórica de la enfermedad en lecturas que abordan las manifestaciones culturales de dicho contexto.

Teniendo en cuenta esto podemos problematizar qué figuras de la enfermedad emergen en el imaginario ficcional millaseano. Es decir, nuestra investigación buscará delimitar cuáles son las figuras de la enfermedad que produce o reproduce la imaginación literaria de este autor. Específicamente, qué figuras propias construyen sus escritos (apropiándose o no de lo ya dado, o resignificándolo) y cuál es el funcionamiento de las mismas al interior de su proyecto literario. Para ello se buscará identificar los espacios narrativos donde la enfermedad emerge como zona relevante de los textos. Cabe aclarar que el corpus a estudiar no se encuentra definido de antemano sino que se recortará en función de las figuras que de los textos emerjan, seleccionando así aquellos que resulten representativos y permitan dar

cuenta de la multiplicidad de sentidos que la enfermedad despliega en el proyecto narrativo millaseano.

La noción de figura funciona como concepto metodológico, a partir del cual se establecerán los criterios de recorte del corpus. A modo de ejemplo podemos nombrar: la infección, la lectura febril en la niñez, la pose de escritor enfermo como figuras de comienzo (Premat, 2014) en *Cerberos son las sombras* (1975), *El orden alfabético* (1998) y *Literatura y enfermedad* (2001);⁴ la locura como figura de las mujeres enfermas en *Dos mujeres en praga* (2002), *La mujer loca* (2014) y *Que nadie duerma* (2018); la ansiedad como figura de la pulsión narrativa en *Lo que sé de los hombrecillos* (2010) y *Desde la sombra* (2016); la escritura como bálsamo en *El mundo* (2006) y *Mi verdadera historia* (2017); la vejez y los fármacos como figuras que producen una inflexión y una modulación genérica de la escritura en *La vida a ratos* (2019), *La vida contada por un sapiens a un neardental* (2020) y *La muerte contada por un sapiens a un neardental* (2022). Así, la producción de figuras de la enfermedad en las ficciones millaseanas puede funcionar como criterio de organización y recorte del corpus ya no atendiendo a un criterio cronológico. Dejamos de lado, de esta manera, una lectura progresiva de la obra, para priorizar una organización del problema en núcleos significativos donde se sintetizan modos de operar de la enfermedad en el funcionamiento de la imaginación millaseana.

Ahora bien, estudiar la enfermedad en los textos de Juan José Millás supone interrogar cómo esta literatura configura un lenguaje en torno a lo patológico (es decir, una selección léxica, un vocabulario propio) mediante el cual se monta su universo narrativo. En la edición pasada de este Coloquio, donde presentamos un análisis de la novela *El orden alfabético*, el concepto de imaginación se encontraba modificado por el término patológico. Así, hablábamos de una *imaginación patológica* tratando de mostrar cómo la enfermedad operaba en el orden de la imaginación construyendo distintos sentidos. Pasado el tiempo, nos parece que tal articulación categorial no resulta lo suficientemente precisa, porque los términos que la conforman no operan en niveles simétricos. El concepto de *patológico* presentado por Canguilhem en *Lo normal y lo patológico* nos permite entender en una dimensión más general que en el tratamiento retórico de la enfermedad se ponen en juego acepciones negativas y afirmativas, inscribiendo así una doble valencia. Por un lado, la negatividad de lo patológico radica en su forma de operar como alteración,

4 Hemos tratado el funcionamiento de estas figuras en los siguientes artículos: «La fiebre de la infancia. Comienzos de una imaginación patológica en *El orden alfabético* de Juan José Millás» publicado en la Revista *Recial* y «Los comienzos de la infección. Escritura y enfermedad en *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás» publicado en la revista *Celehis*.

restricción o clausura del mundo conocido; donde la enfermedad aparece como aspecto limitante y diferencial respecto de cierta normatividad. Por otro lado, para Canguilhem, lo patológico posee una variante afirmativa que identifica en la enfermedad una zona de potencialidad y creación, de apertura a mundos posibles. Se entiende entonces que la doble valencia de la enfermedad puede manifestarse ocasionalmente como un único proceso: como negación del orden vital conocido y como territorio de apertura. Es justamente ese movimiento singular el que nos interesa, porque del mismo se hace eco el trabajo de la imaginación millaseana al trabajar con la enfermedad como materialidad de sus ficciones.

En las novelas de Millás encontramos la puesta en funcionamiento de esta doble valencia ya que la enfermedad como zona de desvío, reconfiguración y potencialidad textualiza, de manera metarreflexiva, el hacer de la ficción. No es que la imaginación sea patológica, sino que el pensamiento de Canguilhem (1966) sobre lo patológico constituye un arco de reflexión que nos permite entender el funcionamiento de la enfermedad en su carácter complejo, y por lo tanto, nos posibilita partir de una base que considere tanto la negatividad como la potencialidad de lo patológico como dimensiones significativas del problema. Por su parte, los aportes de Link en torno a la noción de *imaginación* (2006, 2009) nos ofrecen la posibilidad de pensar la enfermedad a partir de las figuras que la conforman. Explorar, asimismo, el movimiento a través del cual dicha imaginación es puesta en funcionamiento y entender la imaginación no solo como producto de esas figuras sino también como proceso mediante el cual se conforman las ficciones. Un aspecto clave para analizar la dimensión metapoética de la enfermedad y su carácter procesual en los textos.

Por lo dicho, creemos que es posible abordar el tratamiento de la enfermedad en la obra de Juan José Millás en clave de *imaginación*, en tanto posibilita focalizar en el funcionamiento del lenguaje y su politicidad, al mismo tiempo que permite reflexionar sobre el carácter metarreflexivo que acompaña la escritura millaseana. Asimismo, si a través de la imaginación emergen las figuras que componen un imaginario, de lo que se tratará en esta investigación es de caracterizar dichas figuras, de identificar su funcionamiento en clave conceptual y metatextual, reconociendo las dimensiones que las vuelven operativas en la máquina narrativa millaseana. De explicar cómo la enfermedad dice, de manera nunca unívoca, lo que para Millás es la literatura, y, por lo tanto, de explorar los espacios donde se afirma su singularidad. Tal es la tarea que resta en la tesis por venir.

Bibliografía

- Azcue, Verónica** (2009). Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Millás. *Cuadernos de narrativa*. Juan José Millás. Arco Libros.
- Barthes, Roland** (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bouzaglo, Nathalie. y Guerrero, Javier** (2009). Fiebres del texto—ficciones del cuerpo. *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna Cadencia.
- Canguilhem, George** (1966). *Lo normal y lo patológico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Contreras, Sandra** (2003). Intervención. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (11), 1–13.
- (2010). Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín*, (15), 129–137.
- Espósito, Roberto** (2002). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu.
- Dolzani, Sofía** (2023). Los comienzos de la infección. Escritura y enfermedad en *Cerberoson las sombras* de Juan José Millás. *CELEHIS — Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (46), 91–104.
- (2023). La fiebre de la infancia. Comienzos de una imaginación patológica en *El orden alfabético* de Juan José Millás. *Recial*, 14(24), 322–333.
<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43447>
- Espósito, Roberto** (2002). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu, 2009.
- Foucault, Michel** (1954). *Enfermedad mental y psicología*. Paidós.
- (1963). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI Editores.
- (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores.
- (1984). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- (1994). Los intelectuales y el poder. *Microfísica del poder*. Siglo Veintiuno Editores, 2019.
- (1999). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974–1975)*. Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel** (2009). Después de la salud. La escritura del virus. *Estudios*, (19), 13–34. En: <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no33/1.pdf>
- Hörisch, Jochen** (2006). Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura. *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós.

- Kohan, Martín** (2003). Dos recientes lecturas modernas. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (11), 1–5.
- Laera, Alejandra** (2010). Entre el valor y los valores (de la literatura). *Boletín*, (15), 139–147.
- Link, Daniel** (2006). Enfermedad y cultura: política del monstruo. *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós.
- (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.
- (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Eterna Cadencia.
- Labrador Méndez, Germán** (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968–1986)*. Ediciones Akal.
- Meruane, Lina** (2012). *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de Cultura Económica.
- Millás, Juan José**. (1975). *Cerberos son las sombras*. Alfaguara.
- (1998). *El orden alfabético*. Alfaguara.
- (2002). *Dos mujeres en Praga*. Espasa Libros.
- (2007). *El mundo*. Planeta.
- (2010). *Lo que sé de los hombrecillos*. Seix Barral.
- (2014). *La mujer loca*. Seix Barral.
- (2016). *Desde la sombra*. Seix Barral.
- (2017). *Mi verdadera historia*. Seix Barral.
- (2018). *Que nadie duerma*. Alfaguara.
- (2019). *La vida a ratos*. Alfaguara.
- Millás, Juan José y Arzuaga, Luis** (2021). *La vida contada por un sapiens a un near-dental*. Alfaguara.
- (2022). *La muerte contada por un sapiens a un neardental*. Alfaguara.
- Moreiras Menor, Cristina** (2002). *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Libertarias.
- Molloy, Sylvia** (1987). Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*. *Revista Iberoamericana*, 141(53), 745–766.
- (2012). Clínica, nación y diferencia. *Poses de fin de siglo. Desborde del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- Orejas, Francisco** (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros.
- Premat, Julio** (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- (2016). *Érase una vez. Relatos de comienzo*. Universidad Tres de Febrero.
- Prósperi, Germán** (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Ediciones UNL.

——— (2015). Pero igual cansa: algo más sobre Juan José Millás. *X Argentino de Literatura*. Ediciones UNL.

Sontag, Susan (1977). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Taurus.

Vaggione, Alicia (2013). *Literatura/Enfermedad. Escrituras sobre el sida en América Latina*. Editorial CEA. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea—unc/20161121103614/pdf_1217.pdf

Sobejano, Gonzalo (1992). Juan José Millás: fábulas de la extrañeza. En Rico, Francisco (comp.) *Historia y crítica de la literatura española. Volumen IX: Los nuevos nombres: 1975–1990*. Crítica.

Vilarós, Teresa (1998 [2018]). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*. Siglo Veintiuno Editores.

Woolf, Virginia (1925). *De la enfermedad*. Centellos.

Utrera Torremocha, Victoria (2015). *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Clásicos Dykinson.

Alianzas posgeneracionales y temporalidad *queer* en las narrativas de la Transición

DANIELA FUMIS

danielafumis@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

En las últimas décadas, los estudios sobre la Transición española han proliferado habilitando nuevas dimensiones de abordaje en los modos de la construcción del relato del pasado. En este sentido, las dinámicas de las subjetividades díscolas (Chamouveau, 2017) en torno a lo *queer* se han constituido como foco de interés, por su potencia de resistencia en relación con un relato transicional homogéneo y normalizador. En esta línea, la exploración narrativa de los tránsitos en torno a la niñez y la infancia han sido objeto de interés para nuestros abordajes previos y materia de discusión en ediciones anteriores de este mismo Coloquio. En el presente trabajo nos proponemos indagar sobre las dinámicas generacionales como emergente en un diálogo entre dos textualidades: la novela *La mala costumbre* (2023), de Alana Portero y el conversatorio llevado a cabo por la misma autora y la artista Roberta Marrero en la librería Mary Read bajo el título «Nuestros años noventa». Nos interesará indagar sobre la noción de temporalidad *queer* (Freeman, 2010, Dinshaw, 2007, Solana, 2016) a partir del tratamiento de lo posgeneracional como núcleo de la construcción de las narrativas recientes de la Transición.

Palabras clave: transición / infancia / temporalidad *queer* / lazos intergeneracionales

Introducción

Este trabajo se propone presentar, de manera introductoria y en términos de avance de investigación, una confluencia de líneas que delimitan una zona productiva entre infancia, vejez y Transición española. En este sentido, las lecturas sobre la niñez en la narrativa española contemporánea que venimos desarrollando desde ya hace una década nos han permitido reconocer la productividad de la distinción entre niñez e infancia como punto de partida (Fumis 2019). El reconocimiento de las figuraciones de la niñez como enclaves del recuerdo frente a la operatividad de la infancia en tanto bloque (Deleuze y Guattari 1990) ha posibilitado encontrar en el territorio de las ficciones de la niñez ciertas emergencias factibles de ser leídas como posición infantil. La posición infantil (Didi-Huberman 2008, Fumis 2019) constituye una operatoria que funciona en términos de presente. En esta línea, la infancia puede *fulgurar figurativamente* (pensándolo con Didi-Huberman 2012) más allá de la presencia de la niñez y lo hace en cuanto el relato expone una búsqueda en tanto forma. De ahí que la infancia en la narrativa descubra sentidos que circulan significativamente entre las ideas del origen imposible y la de aquello que se mira por primera vez (la Infancia-ojo, en línea con Foucault 2004).

No obstante, en el marco de los Proyectos CAI+D UNL en los que se ha venido inscribiendo sucesivamente nuestro trabajo, el interés por las figuraciones de la niñez se desplazó a la pregunta por la vejez como un sucedáneo necesario que queda sugerido en la afirmación de Nicolás Rosa a la que llegamos vía Prósperi: «Nadie escribe su infancia en su infancia, siempre se la escribe –cuando se puede– en la vejez» (Rosa, 2004:57 en Prósperi, 2023:140). De esta manera, la indagación sobre la infancia conduce a la vejez y habilita la pregunta sobre las circunscripciones etarias en la literatura en términos de principio y fin, inicio y clausura de una obra.

En relación con la ancianidad y la vejez, en trabajos previos propusimos un desplazamiento análogo al de la niñez y la infancia. En esta sintonía, la vejez posibilitaría iluminar efectos y funcionaría en tanto plataforma para la indagación narrativa sobre los matices de una ajenidad amenazante. En este sentido, si la ancianidad se ancla en la declinación biológica, la vejez se sustentará en un imaginario nutrido de representaciones sobre las que la literatura buscará indagar a fin de desmontarlas (Fumis, 2022). En el centro teórico de dicha ajenidad, cercana a las valencias de rechazo, repulsión, desprecio sobre la figura anciana (como desecho o resto improductivo de connotación negativa), la vejez trabajará para refuncionalizar esa inclinación a fin de mostrar lo que se esconde en los engranajes de ese mecanismo de eyección.

No obstante, no es nuestro propósito volver a detenernos aquí específicamente en las posibilidades teóricas de infancia y vejez. Lo que continúa insistiendo para nosotros, en términos de interrogante, es qué zonas permite iluminar el abordaje de estas dimensiones ancladas en lo etario cuando de lo que se trata es de exponerlas en su problematización. La respuesta tentativa que venimos ensayando se vincula con la posibilidad de abrir una fisura por la que exponer los procedimientos, las estrategias y los matices de lo que Dana Luciano (2007) ha llamado la *crono-biopolítica*. Vale decir, se trataría de habilitar preguntas sobre el modo en que las representaciones de las lógicas etarias atraviesan voces y posiciones de escritura en relatos en los que los sujetos se manifiestan dísculos en relación con lo que la crononormatividad establece para ellos.

En esta trayectoria resulta posible, además, reconocer la potencia de los cruces y articulaciones entre niñez y ancianidad. El encuentro de las dimensiones de infancia y vejez sitúa al relato en un terreno difuso donde el tiempo se transforma en *temporalidad queer* (Freeman, 2010). En esta dirección, nos interesa comenzar a explorar los matices de esa trama en la novela de Alana S. Portero *La mala costumbre* (2023), a partir de un dispositivo de lectura que desborda el texto para salir al encuentro de los vínculos generacionales en términos de una época (la Transición en términos ampliados), vínculos factibles de ser leídos como elementos significativos en el conversatorio «Nuestros años noventa» llevado a cabo entre Alana S. Portero y la artista Roberta Marrero en la Librería Mary Read de Madrid. En el cruce entre la novela de Portero y en la circulación de los afectos expuestos en el conversatorio encontramos una zona de contacto productiva en la que la temporalidad y lo generacional se exponen como dimensiones operativas para leer la Transición.

Temporalidad *queer* y ruptura generacional

El concepto de temporalidad *queer* funciona a la par del concepto de crononormatividad. Los cuerpos legibles y aceptables son aquellos que se inscriben en la lógica que se impone crononormativamente. La crononormatividad, como la temporalidad que constriñe los cuerpos y los distribuye etariamente de acuerdo con una serie de expectativas normadas, baraja las posibilidades de vida en relación con un deber ser en el propio tiempo. En este sentido, el disturbio de lo etario, las genealogías familiares subvertidas, la exploración de los ritmos, etc., son estrategias de intervención de una *temporalidad queer*. Aquí lo *queer* no sería un atributo que ciertas vidas vuelcan sobre la temporalidad sino una condición de la asincronicidad

misma del presente que permite encontrar fisuras en la superficie homogénea de un hetero-tiempo (Dinshaw, 1999, 2007). Y si esta lectura tiene interés, es porque posibilita reconocer otro modo de producirse el discurso de la historia, esta vez, permeable y fértil a las voces de lo diverso en relación con lo generacional.

¿Qué efectos podría presentar la temporalidad *queer* en las modulaciones de lo etario? Esto es ¿de qué manera podría resignificar las nociones de niñez y adultez cuando de lo que se trata es de formas de organización de la vivencia que conviven y se sitúan a distancia? Se trataría de pensar ya no al adulto figurándose la infancia sino en términos de contemporaneidad, de relación, viéndola lejos, sucediendo en otro lugar que no lo convoca, o que al menos, le genera incomodidad.

Para rodear estas preguntas, junto a los planteos de Freeman y Dinshaw,¹ y en dirección a la reflexión sobre la materia que es objeto de interés de nuestro propio abordaje (la infancia, la vejez y la Transición), resulta productivo traer a Narodowski leyendo a Margaret Mead. Si bien al autor le interesa aportar al debate sobre la transmisión en educación, resulta operativa para nosotros su distinción (que dialoga con Mead) entre *culturas posfigurativas* y *culturas prefigurativas* en relación con la niñez, porque dicha distinción se dinamiza en el seno de la idea de la ruptura generacional. Las culturas posfigurativas serían aquellas en las que la niñez está sujeta a la habilitación de la adultez, que la direcciona y la autoriza. Por el contrario, en las culturas prefigurativas, la niñez y la juventud se convertirían en modelos a seguir en términos aspiracionales, un horizonte de lo deseable que convierte a lo adulto y lo maduro en decadencia. Nuestra actualidad se inscribiría en este segundo tipo de cultura. Ahí, Narodowski avanza sobre una hipótesis sugerente:

En este nuevo escenario, la hipótesis que pretendemos demostrar es que la dilución de la asimetría ha dejado el lugar vacante de la infancia tradicional, por lo que la nostalgia de épocas pretéritas pretende llenar ese vacío y recomponer una infancia protegida por adultos responsables y de adultos que eran obedecidos y admirados. En esta línea de análisis, la función de la operación basada en la nostalgia parece ser la recuperación simbólica de la asimetría perdida; un retorno idealizado a épocas en que adultos y niños no se confundían entre sí, no presentaban un vínculo de equivalencia y, por el contrario, el rol de cada uno estaba muy bien delimitado (Narodowski, 2014:203).

La hipótesis de Narodowski traslada el foco a la *posición de la adultez* en relación con una vivencia de la niñez—otra. A contrapelo de la lectura que prioriza una

¹ Solana (2016) nos condujo a estas autoras. Sobre el planteo de Solana para leer la potencia de la temporalidad *queer* en el abordaje de la vejez, trabajamos previamente (Fumis, 2022).

posición infantil, aquí lo verdaderamente relevante es el vínculo por el que la infancia deja de ser una idea o una dimensión imaginaria en la que el adulto se proyecta operativamente, sino que deviene en una ajenidad amenazante pero no por incomprensible sino en tanto que denuncia al propio adulto como anomalía. Se trata, entonces, de tensiones etarias que se gestionan a partir de la dinámica de las generaciones.

Asimismo, la identificación de la nostalgia a la que alude Narodowski en relación con una respuesta posible de los adultos desplazados, para nuestra lectura, tiene dos connotaciones que importan: la funcionalización de la ruptura generacional (*la infancia legítima es la mía y no la de estos niños*) y la puesta de manifiesto de la posibilidad del reencuentro de las narrativas de los referentes (*mi niñez fue posible tal como fue porque había adultos a quienes yo admiraba y me guiaban*). Dejamos solo sugerida esta idea aquí para retomarla más adelante.

En la estela de un tiempo transicional entendido de manera ampliada, la misma idea de ruptura generacional invita a ser resignificada dado que, la cuestión de lo generacional es una dimensión central de la indagación vigente sobre la Transición. Sobre el asunto, Ros Ferrer (2020) aporta que en relación con la Transición existe «(...) una hegemonía discursiva vinculada a una perspectiva generacional concreta: la de la llamada generación del 68» (2020: s/p). Para la autora, la principal característica de ese discurso es la nostalgia y, en ese sentido, la crisis de «legitimidad de los discursos institucionales del régimen democrático» se lee junto a la discusión que la Transición suscita en la actualidad en términos de relatos en plural inscriptos en una multigeneracionalidad.

Ros Ferrer identifica

cuatro posiciones generacionales ante el relato de la Transición basadas en cuatro experiencias biográficas distintas del periodo: los niños de la Guerra Civil, la generación del 68, los «jóvenes del 75 y adolescentes de la Movida» —siguiendo aquí la terminología propuesta por Labrador— y las generaciones postransicionales. Se trata de cuatro posiciones articuladas en torno a cuatro vinculaciones generacionales distintas con respecto a un mismo tiempo histórico que, de distintos modos y desde distintas perspectivas —ya sea de forma directa o de forma mediada—, han contribuido a la configuración de la identidad discursiva compleja de la Transición española dentro del campo literario (2020:s/p).

Por eso, para la autora, el triunfo inicial de la lectura de la generación del 68 sobre el hecho transicional deriva en distintas formas de discusión y rechazo por

parte de las generaciones sucesivas. Sin embargo, como sabemos, la delimitación generacional suele ser una tarea que lidia con el riesgo de la imprecisión ¿Cuándo comienza y cuándo termina una generación? En lo que a nuestro interés respecta, los lugares de la niñez y la madurez vienen a exponer franjas de experiencias que expresan delimitaciones posibles.

Sobre esta dinámica generacional compleja a la que nos venimos refiriendo, lo *queer* como clave de temporalidad que desestabiliza las compartimentalizaciones puede sugerir un instrumento operativo en términos de perspectiva. Fundamentalmente, porque la Transición es un tiempo definitivamente propenso a las temporalidades *queer*: de hecho, excepto para la generación del 68, la Transición es, quizás, por definición, en los cuerpos, temporalidad *queer*. Porque todo pareciera indicar que la crononormatividad, esa naturalización de la temporalidad de los cuerpos como *habitus* franquista, será intervenida especialmente en términos de interrupciones, repeticiones y ralentizaciones como una forma de reapropiación de la temporalidad en términos desplazados.

Por tanto, si la crononormatividad enfrenta generaciones en torno a la idea de una infancia deseable, la temporalidad *queer* saca de sus goznes estas diferencias para resignificar la nostalgia en torno a lo que no ha ocurrido sino en la fantasía.

Entonces ¿por qué es importante esta idea de lo generacional al momento de leer los efectos de la Transición como temporalidad *queer*? Porque si cada generación construye un repertorio de experiencias que traman un imaginario a manera de reservorio conceptual para pensar determinados hitos compartidos, desordenar lo etario permitirá pensarse subjetivamente (en sintonía o en disrupción) en función de otras afectividades en términos de posgeneracionalidad. Más allá de las generaciones: lo que viene después. Y allí la infancia cumplirá otro rol. Sobre esto nos interesará profundizar en el apartado siguiente.

Alianza posgeneracional y contra-narrativas referentes

La novela de Alana S. Portero titulada *La mala costumbre* cuenta la historia en primera persona de una voz en su camino de transición de género, desde su niñez hasta su asunción plena como mujer en el final del relato. Pero ese tránsito no es solo de género sino que implica también la salida y el retorno de lo familiar reconfigurado.

A lo largo del relato, distintas voces interpelan al yo-niñx. Entre todas ellas, la voz de Margarita, la vecina travesti, supone un encuentro incómodo que no podrá

resolverse hasta la instancia del retorno a casa. Mucho tiempo después, la voz protagonista cumple para la figura de Margarita—anciana la función del sostén. Se interviene sobre lo familiar, de alguna manera, dando lugar a una genealogía de restitución. Ahí donde hay trauma y destrucción, el vínculo logra recomponer desde la intimidad y dar a la voz el impulso para la salida final.

Más que un personaje, la protagonista es una voz y una mirada, podríamos decir, una posición móvil, dado que no se la conoce desde ningún tipo de descripción particular.² Por tanto, los tiempos en la novela estarán anclados a la temporalidad de esa voz. Los vaivenes de la vivencia llevarán a una percepción vertiginosa o ralentizada de los hechos, *demorada* en lo doloroso y *vertiginosa* en lo que causa plenitud. No obstante, la posición de enunciación prolifera en la amplitud de reconocimiento de lo colectivo en aquellos momentos en los que la búsqueda se muestra atravesada por los ritmos que impone el deseo. En este sentido, podríamos decir que, si la voz niñx es aquella que no puede salir del closet, la voz de la escritura es la voz de la adulta que acusa la experiencia y encuentra refugio en las voces *referentes*. El último apartado titulado «Todas las mujeres» finaliza con una mención a aquellas que para la voz protagonista han marcado un camino. Y esto supone una resignificación de lo generacional tematizado.

En esta dirección, nos interesa detenernos sobre la portada de la primera edición de *La mala costumbre*, en la medida que lleva una obra de la artista plástica, poeta y performer Roberta Marrero. La obra es una intervención sobre una imagen devota (diríamos una «estampita»), la de Santo Domingo Savio, el santo niño o el niño santo (murió tres semanas antes de cumplir los quince años de edad) que, además, es el patrono de las embarazadas. En la apertura de la obra, como paratexto de inicio, se lee un poema de la misma Marrero que dice:

Recuerdo cuando vivir era un peligro pero nos/ sentíamos vivas./ Recuerdo cuando
hormonarse era un suicidio./ Recuerdo cuando las barras de labios y el semen/ sabían
a algodón de azúcar./ Recuerdo cuando éramos un fuego fuera de control./ Recuerdo
cuando fuimos felices. Recuerdo cuando/ pudimos ser héroes./ Recuerdo cuando nos
volvíamos corderos para ser/ carne para el cazador./ Recuerdo cuando no me quería
morir. Técnicamente/ ya estoy muerta (Marrero en Portero, 2023:9).³

El nombre de la poeta aparece hacia el final, también, como parte de la ficción, en voz de la protagonista del relato. Este lugar central que la ficción le otorga —y en

² Salvo el estrabismo al que se alude solo al comienzo como un rasgo de niñez.

³ Roberta Marrero terminó con su vida a mediados de mayo de 2024.

relación con los problemas que dejamos esbozados teóricamente en el apartado anterior— nos impulsa a leer algunas ideas sugeridas en la novela en diálogo con un conversatorio que tuvo lugar el 26 de agosto de 2023 en la librería Mary Read de Madrid entre Roberta Marrero y Alana Portero. Invitadas a debatir sobre «Nuestros años noventa», el intercambio se transforma en una reflexión de índole generacional que ilumina la potencia del vínculo como un *venir después*.

En ese sentido, sobre el intercambio, es interesante que ambas se autofiguran en un lugar disímil de madurez,⁴ pero las dos, con diferentes argumentos, exponen una posición crítica coincidente en relación con ciertas tendencias predominantes en el presente. Ambas se identifican, además, como marcadas por sus orígenes de periferia (Portero, de las afueras de Madrid; Marrero, de Las Palmas de Gran Canaria). Sin embargo, para Marrero este descentramiento se percibe como una potencia y para Portero como un impulso al descubrimiento: «La magia ocurría en otra parte, no en el barrio. Madrid estaba en otro lado». Esa posición excéntrica puede connotar también en sus posicionamientos, que son mayoritariamente coincidentes. Lo que el intercambio logra iluminar, en este sentido, tiene que ver con la dinámica de lo que acontece en la trama de las generaciones.

Leemos en la novela: «Que una acabará siendo mujer lo descubre a través de los ejemplos que tiene cerca, de la sed de referentes, de la necesidad de participar de la herencia que unas mujeres se dejan a otras y que es ajena a los hombres» (Portero, 2023:23). No obstante, en el intercambio, Portero se refiere a «la narrativa de los referentes» como un concepto problemático en las formas de pensar la cultura LGTBIQ+ en la actualidad y esto tiene una enorme implicancia para nuestro interés en relación con lo generacional.

En la novela, la protagonista le pregunta a Antonio, el dueño del bar «el Figue-roa», por toda una serie de personajes que pueblan las paredes en fotografías y Antonio, luego de asegurar que todos están muertos y comentando brevemente la historia de cada unx, finaliza diciendo: «Estas son las fotos de mi familia, la que yo escogí» (Portero, 2023:115). Este pasaje adquiere otra importancia a la luz del conversatorio, dado que, al referirse a la narrativa de lxs referentes, ambas merodean la cuestión manifestando resistencias, lo que logra resumirse finalmente en la afirmación de Marrero: «La narrativa [de lxs referentes] todavía no es nuestra». Esto se vincula, a su vez, con lo que Portero analiza críticamente como «la gentrificación de

4 En el caso de estas dos autoras resulta interesante observar como un hito histórico (la muerte de Francisco Franco, 1975) resulta un parteaguas que distancia o aproxima experiencias: aunque próximas en edad, la experiencia vital de Marrero nacida en 1972 está más próxima a la juventud del franquismo, mientras que Portero, nacida en 1978, se acerca más a la vivencia de los jóvenes de la posdictadura.

la cultura LGTB» para conceptualizar la utilización institucionalizada de la cultura de las disidencias en las que, en pos de la bandera de los derechos, se pierde autonomía. La cuestión de la institucionalización y el academicismo en relación con las diversidades, según las autoras lo plantean, se vincula asimismo con una cierta nostalgia del «espíritu de la clandestinidad». En este sentido, lo complejo para Portero es que, «Por empezar yo tocaba esas puertas de la clandestinidad y me abrían y yo tenía catorce años. Pero no puedo recordarlo como algo malo, al contrario. Eso es una pérdida».

El relato heteronormado de la Transición es el que desplaza las narrativas trans a los márgenes de la historia y lo *edulcora* y lo vuelve *aséptico* reduciendo sus complejidades intrínsecas. La institucionalización requiere lo orgánico. No obstante, lo clandestino busca lo que se resiste al nombre. Y sobre esto, Marrero dice, asimismo, algo difícil: «El aprendizaje callejero [en la circulación de lo clandestino] estaba siempre anclado a la violencia. Sin embargo, la narrativa pretende que el aprendizaje sin violencia es posible. La violencia es parte del mundo, existe, está ahí». Por tanto, el tránsito en relación con el periodo de los años ochenta implicaría el reconocimiento de un aprendizaje de lo prohibido en términos de lo autodidáctico o de un ir al encuentro en términos de emulación–asimilación. En ese mismo sentido, la Transición y sus efectos en la novela de Portero dejarán expuesto el modo en que las narrativas de lxs referentes en las trayectorias de las subjetividades díscolas son puntos de encuentro, puntos de adhesión temporarios (como la identidad de Stuart Hall) donde la afectividad se vuelve la materialidad instrumental de los intercambios donde se derriba lo constreñido de las generaciones.

Marrero resalta de los años noventa en Madrid el hecho de la sociabilidad fluida, sin rótulos. Al recordar el club Coppelia donde pasaba música, Marrero afirma: «Aquello era jauja». Por tanto, frente al reconocimiento de la tarea institucional, también hay una nostalgia en relación con una sensación de pérdida. Ahí también se señala la trampa del auge del activismo que tiene como costo el solapamiento de lo estético en lo que se resiste a la nominación en lo espontáneo y lo lúdico. Marrero lo resume jocosamente con este grito: «Maricarmen, ¡Ay, no todo el rato con Fucól!». La nostalgia, ahora, no es de una posición infantil superadora sino de un momento en el que las operatorias de la infancia eran posibles como clave fundacional de mundo mejor. De aquí que la temporalidad *queer* irrumpa como decantación conceptual del análisis de las autoras: si la voz protagonista en la novela de Portero deviene Margarita para Margarita misma en tanto lugar de refugio, el punto de llegada expone lo posgeneracional como una zona en la que ya no rige lo etario

como norma sino los núcleos de lo afectivo que impulsan a ser-con-otrxs-para-otrxs.

Portero reflexiona en el conversatorio sobre el concepto de narrativa de lxs referentes planteado en esos términos, como un instrumento que sirve mejor a los discursos cisheteros, en la medida que puede llevar a una idealización que dista de tener su anclaje en las historias encarnadas. La *trampa* de la narrativa de lxs referentes es legible en dos ejemplos que aportan las autoras en el conversatorio: leer el triunfo de Dana International en Eurovisión como el triunfo de lo trans («cuando el espectáculo es el territorio de lo trans por excelencia», dice Marrero) o, ver el espacio dado a Bibi Andersen en cine y televisión como integración de lo trans, cuando en paralelo las únicas trans que se veían en la calle, dicen Marrero y Portero, eran las prostitutas. Esto podría leerse junto al análisis de Brice Chamouleau (2017) en torno al triunfo de una cultura mesocrática en la Transición que empujó al closet a todas las subjetividades «díscolas», aquellas no legibles en el horizonte de una clase media que se embanderaba con la idea de libertad pero bajo la premisa de lo privado.

Aunque las reflexiones de las autoras parecieran conducirnos a leer una nostalgia de lo armarizado, nosotros vamos a leer ahí la nostalgia por cierta condición minorizada. Una nostalgia de aquellas vivencias en las que una prohibición se estaba rompiendo y eso podía significar que aún había un «nosotras» de resistencia.

Por otra parte, la cuestión del vínculo nos invita a desmontar las inscripciones etarias en términos de bio-crononormatividad y reconsiderarlas como repertorio imaginario de una sensibilidad de intercambios que configuran una cultura. Se trata de una suerte de transición-transacción, en sintonía posgeneracional. En la novela de Portero, ¿qué ve la niña en Margarita? ¿Qué clase de fascinación es la que despierta su figura? El final de la novela es significativo a este respecto. La protagonista dice de sí misma: «No tenía nombre pero existía. Habitaba mi propia leyenda (...)» (Portero, 2023:252).

Esa leyenda que se construye autofigurativamente se sostiene en una sucesión de nombres entre el que se cuenta el de Marrero. Ahí, es significativo que Portero manifiesta en el conversatorio que se llega «a Madrid» (como a ese lugar donde ocurre la magia, según dijo previamente) «siguiendo a una persona». Ocurre así en la novela, y así manifiesta también en la charla, que en sus tránsitos de juventud por Madrid iba detrás de Roberta Marrero. Esta revelación, que genera un momento de risas en el intercambio público, se resignifica cuando descubrimos que Portero utiliza en el conversatorio para con Marrero dos enunciados que podemos leer en la novela para referirse a Margarita. «Cuando te vi, tuve una revelación mariana» le dice Portero a Marrero. En la novela, en relación con Margarita leemos: «(...) y

cuando regresé a la habitación pude ver la imagen completa como una revelación mariana, como el advenimiento de una reina hermosa, como un secreto que los ángeles susurran al oído de los pastores» (Portero, 2023:249).

Más adelante, Portero imagina una escena potencial con Marrero: «Siempre pensé que si te hubiese hablado antes, hubiera llegado más rápido a los lugares a los que quería llegar». En la novela, luego del reencuentro, la protagonista dice en relación con Margarita: «Nuestra relación se desarrolló con tanta naturalidad que no dejaba de preguntarme qué hubiera pasado si me hubiera atrevido a hablar con ella de adolescente» (Portero, 2023:238). Volvemos aquí a lo que ya se anunciaba: la nostalgia en torno a lo que no ha ocurrido sino en la fantasía que posibilita resituar lo etario en términos de temporalidad *queer*.

La cuestión posgeneracional podría leerse de este modo no solo o no tanto en los matices de la vivencia *queer*, que en ambas voces se encuentran, la que apuesta a la escritura de una narrativa que no pretende ser leída como contra-narrativa sino a encontrar su propia legitimidad como vidas que adquieren espesor, que intervienen la historia, que «habitan su propia leyenda».

Para cerrar

«Yo aún no había cumplido los seis años, llevaba un parche en el ojo y tartamudeaba» (Portero, 2023: 12). La niñez en *La mala costumbre* resulta una figuración de alta productividad para los primeros capítulos de la novela, especialmente porque los ojos de lx niñx descubren lo que lx rodea de manera desplazada. La marginalidad del barrio se revela con la belleza de la fealdad, la superficie en la que la mirada descubre en eso próximo algo que se hace propio aun cuando para el sentido común burgués se considere en tanto desecho. Ahí la ancianidad se resignifica y el encuentro es postulado como la forma de hacer hogar en aquello que no necesita nombre. Ese mismo encuentro es el que posibilita que Portero se encuentre con Marrero además de en su novela, en un intercambio en el que le manifiesta implícitamente su admiración y su amor. La cuestión de la asimetría se trasciende cuando la hegemonía discursiva de una generación se discute. Pero en este caso, esa asimetría zigzaguea y ondula. En ese intercambio, ambas intentan apropiarse de la narrativa validándose como «pedacitos de muchas referentes» (tomamos sus palabras), «Frankensteins» hermosas y elevadas que hacen familia frente a la maldad del mundo.

Esa temporalidad *queer* que alude al encuentro desfasado con el otro en la narrativa de lxs referentes bien puede explicarse indirecta pero claramente en este pasaje de Judith Halberstam:

Me gustaría poder atribuir mi giro hacia la temporalidad a una lectura rigurosa de Freud, Marx o Hegel, o mejor aún, de Kant, o a una lectura profunda y poderosa de la historia queer, pero de hecho la mayoría de mis ideas me llegan de maneras menos reconocibles y académicas. Me vienen a la mente algunas ocasiones cuando trato de recordar por qué alguna vez pensé que la temporalidad podría ser importante: estoy en un club de drag kings a las 2:00 a.m. y las actuaciones son realmente malas, y un chico sube al escenario y simplemente hace una actuación increíble de Elvis o Eminem o Michael Jackson y la gente del club reconoce por qué está aquí, en este lugar en este momento, participando en actividades que probablemente parezcan inútiles para las personas varadas en temporalidades hetero (en Dinshaw et al., 2007:181–182).

Esa temporalidad de la revelación improductiva en donde lo que predomina es el encuentro en el éxtasis de la fantasía y el deseo hace del mecanismo de la infancia aquello en lo que los límites de una cultura se merodean y se reconocen como epocales. Ahí donde las narrativas emergentes de la misma son otras puede comprenderse la reflexión de Marrero cuando dice: «en 2023 decirse es ser; en esa época hacerse era hacer y tenías que hacer para ser». Hacer, sin marcos ni condicionamientos en términos de definiciones, contribuye a ampliar el espectro de lo posible sobre encuentros en los que la nostalgia todavía sirve como instrumento de resistencia.

Frente a la asincronía que ilumina la temporalidad *queer*, la comunión de una cultura que se desborda de los límites, que se reconoce como propia de una época en la que lxs sujetxs se reconocen como en plenitud, la infancia como territorio del relato merodea la fantasía de un imposible retorno. El impulso es de salida. Sin embargo, las formas de la salida pueden ser drásticas a veces, es la enseñanza de la Transición.

La novela de Portero, entonces, logra instalarse en una fisura sobre los relatos transicionales, una fisura que es temporal y que habilita la *queerización* de la narrativa crítica sobre el tiempo transicional desde la potencia de la infancia en diálogo con las posibilidades de las tramas generacionales. Ahí, donde quienes han abierto caminos no son las que la historia crononormada nombra, el relato logra descubrir los matices posgeneracionales de la transformación de lo doloroso en afectividad para poner de manifiesto la contundencia en la que *el hacer es ser*.

Bibliografía

- Chamouveau, Brice** (2017). *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970–1988)*. Akal.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix** (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Didi-Huberman, Georges** (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Antonio Machado Libros.
- (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- Dinshaw, Carolyn** (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre–and Postmodern*. Duke University Press.
- et al (2007). *Theorizing Queer Temporalities. A Roundtable Discussion*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 1, 2–3. 177–195.
- Foucault, Michel** (2004). *El nacimiento de la clínica*. Siglo XXI Editores.
- Fumis, Daniela** (2018). *Infancia y transición en la literatura española*. Sexto Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL. UNL.
- (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral [en línea]. UNL.
- (2019a). *Aproximaciones al problema de la infancia en el Proyecto Nocilla de Agustín Fernández Mallo*. Séptimo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL. UNL.
- (2022). *Tiempo de–más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa*. *Revista Olivar*, 22, 35. e115. <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- (2023). *Infancia y transición en Agustín Gómez Arcos: relatos para imaginar otro relato*. Décimo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL. UNL. En preparación.
- (2023a). *La imaginación sonora de la infancia en torno a la Transición: dos relatos*. Funes, Leonardo (Coord.) *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» y AAH. 523–532. <https://drive.google.com/file/d/1jDyBLLKkcj46uvJNESKaOF4USFbsCEx7/view>
- Freeman, Elizabeth** (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Gómez, Laura** (2023). *Alana Portero: «Es una novela más obrera que trans»*. Página/12. 20/11/23. <https://www.pagina12.com.ar/619737-alana-portero-es-una-novela-mas-obrera-que-trans>

- Labrador Méndez, Germán** (2017). Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986). Akal.
- Luciano, Dana** (2007). Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America. New York University Press.
- Narodowski, Mariano** (2014) Infancia, pasado y nostalgia: cambios en la transmisión intergeneracional. *Revista brasileira de história da educação*, 14, 2 (35). 191–214
<http://dx.doi.org/10.4025/rbhe.v14i2.695>
- Portero, Alana S.** (2023). La mala costumbre. Seix Barral.
- y **Marrero, Roberta** (2023) «Nuestros años noventa». Registro de audio de conversatorio organizado por la Librería Mary Read. https://drive.google.com/file/d/1ylC2coOxhmvSlMoPCDp_ZCf4TH-YVoe4/view?usp=drive_link
- Prósperi, Germán** (2023). «Queda esto»: ficciones de vejez en la literatura española contemporánea. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 32, 45. 138–152.
- Ros Ferrer, Violeta** (2020). La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual. Iberoamericana/Vervuert. Epub.
- Solana, Mariela** (2016). Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer. *El banquete de los dioses*, 5(7), 37–65.
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdld/article/view/2431>

Reflexiones sobre el lugar del testimonio en la construcción de la memoria social

DANIELA GAUNA

danifgauna@gmail.com

Facultad de Humanidades y Ciencias. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos abordar los modos en los que se construye la memoria social y el lugar de los testimonios en la misma. Para ello, en un primer momento nuestro objetivo es realizar un análisis de los conceptos y desarrollos más relevantes vigentes en nuestro campo intelectual sobre memoria y testimonio (Maurice Halbwach, Paul Ricoeur, Michael Pollack, Tzvetan Todorov, Elizabeth Jelin, Leonor Arfuch, Teresa Basile) desde el 2000 hasta la actualidad. En un segundo momento, nuestro propósito es contrastar las formas en que se han interrelacionado con los cambios que en los últimos años han emergido en el género testimonial, tomando como corpus de análisis testimonios de intelectuales.

Palabras clave: memoria / testimonio / narrativa / intelectuales

Introducción

El objetivo del presente trabajo está relacionado con una investigación mayor que tiene como propósito aprehender los cambios en las estructuras de sentimiento (Williams, 1977) respecto del pasado reciente de la última dictadura militar que se han venido produciendo en los últimos años en nuestro país. Desde la perspectiva de los estudios culturales, nos proponemos analizar las manifestaciones literarias relacionadas con el género testimonial a efectos de conocer a través de ellas las transformaciones en los modos en que se construyen las memoria colectivas así como cuáles son las luchas que hoy se dirimen por los sentidos del pasado.

Para esta presentación que se corresponde con la etapa inicial de la indagación, nos proponemos abordar cómo se han conceptualizado dos conceptos claves: memoria y testimonio en el campo académico argentino con el objetivo de revisar sus aportes en los estudios de memoria y de literatura testimonial. Para ello, primero nos centraremos en las formulaciones teóricas de los autores que han tenido mayor pregnancia y han sido el punto de partida de numerosas investigaciones en el área. En un segundo momento, la investigación abordará los textos centrales de dos autoras complementarias en este campo: Elizabeth Jelin y Leonor Arfuch a efectos de conocer los modos en que se ha abordado la construcción de las memorias en Argentina. Por último, realizaremos una primera aproximación a la relación entre memoria y testimonio en base a lo desarrollado precedentemente.

1. Aproximaciones teóricas

Maurice Halbwachs construye el concepto de memoria colectiva, entendida como la memoria de un grupo que se desarrolla dentro de un marco espacial que es relevante para el grupo al que se pertenece. La memoria colectiva está conformada por memorias individuales pero no es la suma de ellas, la memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva y esta cambia «según el lugar que ocupó en ella y (...) según las relaciones que mantengo con otros entornos» (2004:50).

Asimismo, no existe una sola memoria colectiva sino múltiples ya que la sociedad está constituida por diversos grupos y, además, cambia con el tiempo, adaptándose a nuevas estructuras sociales y colectivas. Esto implica que los recuerdos compartidos pueden ser recontextualizados y reinterpretados. A través de este concepto, Halbwachs introduce la idea de que la memoria colectiva funciona como un mecanismo para construir y transmitir identidades culturales y sociales.

En su texto, *La memoria colectiva* (1950), establece una diferenciación con la historia como disciplina, distinción que es central en los estudios sobre memoria. Para este autor, la historia es la recopilación de acontecimientos pasados que son elegidos y clasificados según reglas y necesidades que no se corresponden con la de los grupos que los vivieron. Asimismo, «la memoria colectiva se distingue de la historia, porque es una corriente continua de pensamiento, de una continuidad (...) que retiene del pasado solamente aquello que todavía está vivo o es capaz de vivir en los grupos que la mantienen. La historia trabaja por secuencias tiempo-espaciales y obedece a una necesidad didáctica de esquematización» (2004a:81). No obstante, la historia no es solo una sucesión de eventos objetivos, sino que está impregnada de las interpretaciones que las sociedades hacen de esos eventos. La historia proporciona el marco en el que se comprenden y resignifican los recuerdos. Así, la memoria colectiva puede influir en cómo se narra y se enseña la historia.

En la senda iniciada por Halbwach en lo que respecta a considerar la memoria como colectiva y constitutiva de identidades, se encuentra Paul Ricouer. Este autor sostiene que es posible hablar de memoria colectiva básicamente por tres razones: porque no se recuerda en soledad sino a través de los recuerdos de otros; porque nuestros recuerdos son muchas veces, recuerdos prestados de los relatos contados por otros; y porque nuestros recuerdos se encuentran inscriptos en relatos colectivos y reforzados por celebraciones, registros, etc. (2004). En esta dirección, somos habilitados sobre la base de la palabra de los otros a atribuir la memoria de estos a nosotros mismos. Esta «atribución múltiple» hace que los relatos de recuerdos de otros sean asumidos como nuestros y sobre esta base de aquella atribución de derecho del colectivo (...) tenemos el derecho de hablar de memoria colectiva. En consecuencia, la memoria ocupa un lugar primordial en los procesos de creación y desarrollo de identidades sociales, entre memoria e identidad hay una relación de mutua interdependencia.

No obstante, Ricouer —a diferencia de Halbwach— enfatiza la importancia de la narratividad en la memoria, el recuerdo se organiza mediante narrativas que organizan nuestras experiencias y estas pueden ser reinterpretadas a lo largo del tiempo. Recordar implica contar una historia, es un acto de interpretación y reconstrucción. En este acto ocupa un lugar primordial el olvido. Este no es solo una pérdida, sino una parte necesaria de la construcción de la memoria, ya que focaliza y otorga relevancia a aspectos de las experiencias y relega otras, en otras palabras, es selectivo. Algunas experiencias o recuerdos pueden ser olvidados conscientemente para proteger la identidad o la integridad emocional. Este aspecto del olvido puede tener un impacto significativo en la memoria colectiva, ya que lo que se elige olvidar

también moldea la identidad de los grupos. El recuerdo es un relato selectivo, elaborado a través de mediaciones socioculturales, y anclado en un contexto espacio-temporal específico, desde el cual se construye un significado de la experiencia individual y grupal.

Como Halbswasch, coloca el foco en la diferenciación entre historia y memoria. La memoria cumple dos funciones: continuidad temporal y reconocimiento, mientras que la historia aporta el recurso a los documentos conservados en un plano material en su intención veritativa. El «milagro del reconocimiento», como lo denomina, es un privilegio de la memoria. La historia, en su reemplazo, despliega el recorrido de la operación historiográfica, el cual implica el tránsito desde el testimonio fundado en la memoria, pasando por la prueba documental, hasta el relato histórico y su pretensión de veracidad.

Encontramos aquí el segundo término de nuestro interés, el testimonio, sobre el cual Ricoeur afirma que en tanto que relato se encuentra en una posición intermedia entre una constatación hecha por un sujeto y una creencia asumida por otro sujeto sobre la fe del testimonio del primero (cfr. Ricoeur 2004). Con el desplazamiento al testigo, Ricoeur busca tomar distancia del testimonio como prueba y concebirlo como un acto en el que alguien hace pública su convicción. La importancia de estos relatos está dada porque los mismos son huellas para rastrear la construcción de identidades, vínculos sociales, grupales y personales. Los testimonios ocupan un espacio de transición entre la memoria y la historia. El testimonio funda su razón de ser en que «desprende de la huella vivida un vestigio de ese rastro, y ese vestigio es la declaración de que aquello existió». Al señalar que el testimonio representa la ausencia de aquello que existió, el testigo afirma, según Paul Ricoeur, tres cosas: «Yo estuve allí», «créeme» y «si no me crees, pregúntale a otro». Pero entre el derecho a recordar y la afirmación del valor de verdad de un recuerdo no hay una equivalencia automática, por eso para determinar la fidelidad del testimonio es necesario relacionar a este con la crítica histórica. El ejercicio analítico de comprensión de las condiciones de posibilidad en las que se elaboró el recuerdo implica un distanciamiento de la memoria, así como un acercamiento al proceso de producción del que proviene, dentro del cual la consideración del papel que juegan las mediaciones en la construcción del recuerdo resultan centrales.

Testimoniar implica un acto de reconocimiento. Al compartir recuerdos, se da visibilidad y voz a experiencias que pueden haber sido silenciadas, permitiendo una validación de las vivencias. La memoria actúa como el contexto en el cual emerge esta ética del testimonio, donde el acto de recordar y compartir puede ser tanto un deber moral como un acto de resistencia. Sin embargo, el «hacer memoria» puede

asumir dos modalidades antagónicas. Por un lado, aquella que se identifica con la repetición, la pretensión de eliminar cualquier distancia entre el pasado y el presente. Esto da lugar a prácticas ritualizadas, tan características de los dispositivos de conmemoración, como ante mecanismos de olvido, propios de la resistencia a mirar el pasado. Por otro lado, la rememoración, que implica un proceso más reflexivo y narrativo. A través de la rememoración, se busca no solo recordar, sino entender y dar sentido a lo recordado, lo que lleva a la construcción de una identidad y a la creación de significados que pueden ser compartidos y comunicados.

En este punto emerge la problemática central que es la de los «usos» de la memoria. En este aspecto, Ricoeur prefiere entender a la memoria no como un deber sino como un trabajo, del lado de la rememoración. Se trataría de una «memoria justa» en tanto guarda la necesaria distancia para escapar a la mera repetición por medio de la crítica, eludiendo el exceso tanto como la escasez; sin crítica no hay distancia, sin distancia hay repetición.

En vínculo con esta preocupación sobre el lugar de la memoria en el presente, es central el texto de Tzvetan Todorov *Los usos de la memoria* (1998) que comparte con Ricoeur la comprensión de que la memoria no es opuesta al olvido sino que este es necesario, no es posible ni deseable una reconstrucción completa del pasado. En la reconstrucción del pasado, por un lado, tenemos la memoria que es la expresión verbal de una experiencia subjetiva individual o colectiva. Por otro, la historia que no es una visión objetiva del acontecimiento sino una reconstrucción intersubjetiva en la cual confronta el relato subjetivo del testigo con otros testigos comprometidos en la misma acción tomando en cuenta otros puntos de vista, así cuantifica y sopesa la información recogida, busca circunscribir las condiciones que hicieron posible el acontecimiento y los efectos que este engendró, a corto y largo plazo (cfr. Ricoeur 2004). Ambos son complementarios.

Ahora bien, Todorov coloca el foco en el estudio de cómo proceder ante las memorias traumáticas. Lo que observa es que alrededor de las mismas se ha configurado un «deber ser» o «deber de memoria», lo que en su perspectiva es equivocado pues es necesario pasar

del caso particular al general, del hecho general se puede extraer una lección universal. De esta forma, la memoria del pasado puede sernos útil si permite la realización de la justicia en el sentido más general, que sobrepasa por lejos el marco de los tribunales, lo que también quiere decir que el caso particular debe someterse al precepto abstracto (...) Es justamente la des-individualización, si se puede decir así, lo que permite el advenimiento de la ley» (2013:53).

En consecuencia, distingue entre usos «buenos» y «malos» de la memoria. Un grupo humano puede recordar un acontecimiento de manera literal o de manera ejemplar. El uso literal, que torna al acontecimiento pasado en indispensable, supone someter el pasado al presente. El uso ejemplar, en cambio, permite usar el pasado en vistas del presente, usar las lecciones de las injusticias vividas para combatir las presentes. En este segundo uso, se transforma el deber de memoria en deber de verdad y justicia.

La perspectiva de Michael Pollak es cercana a la de Maurice Halbwach y de Paul Ricoeur en las consideraciones de memoria colectiva, olvido e identidad. No obstante, nos interesa en tanto en nuestro país ha sido central porque sus indagaciones sobre la construcción de la memoria colectiva giran en torno a contextos relacionados con traumas y experiencias históricas compartidas, fundamentalmente las dos guerras mundiales y el nazismo. En este sentido, se interesa por la dimensión política de la memoria y el testimonio, considerando cómo estos conceptos se utilizan en la construcción de narrativas nacionales y en la lucha por el reconocimiento de los derechos de las víctimas.

En *Memoria, olvido y silencio* establece que la memoria es una construcción social narrativa en la que hay que prestar atención a quién narra, cuándo y cómo así como a quién autoriza, otorga o niega poder; asimismo destaca la importancia de prestar atención a los procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente por el grupo al cual se dirige. Respecto del cuándo se narra, Pollak pone el foco en una condición fundamental y previa, afirma «Para poder relatar sus sufrimientos, una persona precisa antes que nada encontrar una escucha» (2006: 21).

Los elementos constitutivos de la memoria, individual o colectiva son, en primer lugar, los acontecimientos vividos personalmente; en segundo lugar, los vividos indirectamente por el grupo o por la colectividad a la cual la persona se siente pertenecer. A estos acontecimientos vividos indirectamente se suman todos los eventos que no se sitúan dentro del espacio-tiempo de una persona o de un grupo pero que, por medio de la socialización política, o de la socialización histórica, se constituyen en una memoria casi heredada. Estos tres criterios: acontecimientos, personas y lugares conocidos directa o indirectamente pueden tener que ver con acontecimientos, personajes y lugares reales empíricamente fundados en hechos concretos o pueden tratarse también de la proyección de otros eventos.

La memoria es un elemento constituyente del sentimiento de identidad tanto individual como colectiva en la medida en que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí. La construcción de la identidad es un fenómeno que se produce en referencia a los otros en referencia a los criterios de aceptabilidad, de admisibilidad, de credibilidad y que se hace por medio de la negociación directa con los otros. Vale decir que memoria e identidad pueden ser perfectamente negociadas y no son fenómenos que deban ser comprendidos como esencias de una persona o de un grupo.

Por otra parte, Pollak y Heinrich establecen en «El testimonio» (1986) que estos son instrumentos de reconstrucción de la identidad y «no solamente relatos factuales, limitados a una función informativa» (Pollak, 2006:55). Para estos autores, el testimonio de los sobrevivientes de traumas violentos es esencial para la preservación de la memoria colectiva y para el reconocimiento de las injusticias pasadas. En este punto, mientras que Ricoeur ve la memoria y el testimonio como parte de un proceso narrativo que ayuda a dar sentido a las experiencias humanas en el marco de la historia, Pollak se interesa particularmente por cómo la memoria colectiva puede influir en la comprensión de la historia oficial y en el reconocimiento de las experiencias de grupos marginalizados.

2. Los estudios de memoria en Argentina

El concepto de memoria es complejo en tanto se lo ha definido en relación con sociedades y períodos históricos diferentes. En este sentido, estudiar los mecanismos de la memoria y del testimonio sin un anclaje histórico específico se torna impropio en tanto no posibilita analizar los fenómenos en lo que tienen de singulares y específicos. En consecuencia, el punto de partida que tomamos es la consideración del lugar de la memoria y el testimonio en relación con el terrorismo de Estado de los años setenta en nuestro país, en el que ambos —como afirma Pilar Calveiro— «se organizaron como prácticas específicamente resistentes» (2006:72) frente a un poder desaparecedor que intentó «borrar toda huella de su accionar represivo contra enemigos políticos» (2006:72).

En Argentina, las investigaciones de comienzos de siglo y publicaciones consecuentes en el marco del programa «Memoria colectiva y represión» liderado por Elizabeth Jelin y conformado por investigadores y becarios fueron pioneros en los estudios de memoria. El primer texto de la colección denominada Memorias de la

represión, *Los trabajos de la memoria*, marcó el modo de conceptualizar esta con los aportes teóricos de los autores mencionados en el apartado precedente.

Los trabajos de la memoria (2002) aborda las formas en que las sociedades (con foco en América Latina y Argentina principalmente) enfrentan su pasado traumático (en democracias que advinieron luego de períodos de violencia política y dictaduras) y el rol prioritario que juega la memoria en la construcción de identidades colectivas. Este estudio se complementa con numerosos artículos y con el texto *La lucha por el pasado* (2018).

Para Jelin, la memoria es «la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de rememorar, olvidar y silenciar» (2018:15). Asimismo, coloca el foco en que, si bien el pasado no puede cambiarse, sí se transforma su sentido a lo largo del tiempo, según la intencionalidad del presente de los actores sociales que son quienes lo reinterpretan en escenarios de confrontación y lucha con otros y sus perspectivas, así como frente a olvidos y silencios y de acuerdo a las expectativas hacia el futuro que posean. Ahora bien, Jelin destaca que la memoria no comprende solo a los grupos que vivieron un acontecimiento sino que se extiende a esos «otros» para quienes la memoria constituye una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido.¹ Asimismo, los encuadres (Halbawsch) políticos y culturales cobran una relevancia determinante en la construcción de la memoria ya que «establecen las gradientes de legitimidad de las voces, autorizando algunos temas y denegando otros, avalando a ciertas voces y no a otras» (2024:32).

En *Los trabajos de la memoria* Jelin desarrolla un concepto que va a encontrar una amplia repercusión en el campo ya que complejiza el modo de entender a los actores sociales, este es el emprendedor de memoria. El propósito de estos es «establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada» (2002:39). Para ello, el emprendedor genera o se involucra personalmente en un proyecto y compromete a otros en una tarea organizada de carácter colectivo.² La autora sigue el planteo de Todorov entre los «buenos» y «malos» usos de la memoria en relación con el trabajo de los emprendedores de memoria ya que en las acciones que realizan está implícito el uso político y público que se hace de la memoria.

1 Estos a su vez «seleccionan, silencian, interpretan, dan sentido o refuerzan sinsentidos en lo que se dice y se calla» (2018:22) en tanto son parte de contextos y escenarios más amplios, que también encuadran las memorias.

2 La noción remite también a la existencia de una organización social ligada al proyecto de memoria, que puede implicar jerarquías sociales, mecanismos de control y de división del trabajo bajo el mando de estos emprendedores.

En *La lucha por el pasado* (2018), Jelin vuelve a abordar la problemática de la construcción de la memoria en nuestro país (y en Latinoamérica) tomando en consideración fundamentalmente lo ocurrido en las primeras décadas del nuevo siglo. Específicamente, se centra en el análisis de las representaciones del pasado como objeto de disputa en la sociedad por diversos grupos sociales y políticos y, por tanto, en las dinámicas de poder, legitimidad y el reconocimiento en la construcción de la memoria. Estas luchas implican, por parte de los diversos actores, estrategias para «oficializar» o «institucionalizar» una (su) narrativa del pasado. Lograr posiciones de autoridad, o que quienes las ocupan acepten y hagan propia la narrativa que se intenta difundir, es parte de estas luchas. También implica una estrategia para «ganar adeptos», ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, que la incorpore como propia, identificándose con ella.

En cuanto al testimonio, Jelin destaca el carácter narrativo que asume la experiencia individual para ser transmitida a otros, es una «construcción cultural en un momento –que, a su vez, condensa una multiplicidad de temporalidades– y un contexto de interacción con numerosos “otros”» (2018:245). En la línea de Michael Pollak, considera el contexto institucional en el que puede hablar el testimoniante y los encuadres del relato.³ El que pregunta tiene el poder de armar el escenario pero el testimoniante puede hablar o callar, por ello para Jelin la literatura testimonial no es el proceso de «dar voz a quien no tiene voz», ya que «siempre se trata de una negociación, en la que quien presta testimonio tiene al menos el poder del silencio» (2018:246).

Desde una perspectiva no tan centrada en la sociología y en la política y en vínculo con los aportes de los estudios literarios, Leonor Arfuch en *El espacio biográfico* (2002) analiza la memoria desde una perspectiva que entrelaza lo individual y lo colectivo, destacando cómo las experiencias personales se conectan con el contexto social y cultural en el que se desarrollan. Arfuch introduce el concepto de «espacio biográfico» como un ámbito donde se despliegan las narrativas de vida de las personas donde la memoria juega un papel central en la construcción de estas narrativas. A través de la memoria, los individuos dan sentido a sus experiencias, construyendo su identidad a lo largo del tiempo. La narrativa no consiste meramen-

3 Afirma Jelin: «Ese contexto encuadra el relato: el entorno institucional más amplio y el interlocutor más inmediato o cercano establecen lo que se puede y no se puede preguntar, lo que resulta esperable y lo que podría vivirse como una transgresión. A su vez, quien habla puede atenerse a lo que le piden o introducir otros temas, otras cuestiones, y sin duda, su propia sensibilidad, sentimientos y emociones» (2018:245).

te en dar estatuto de verdad o de documento fehaciente a simples anécdotas, sino de aproximarse al conocimiento a través de la práctica del relato.

Tanto en este texto como en *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018), sigue a Paul Ricoeur en la importancia de considerar que el recuerdo se articula a través de la narración. Establece que la investigación desde la narrativa (desde una perspectiva metodológica) requiere de:

una posición de escucha atenta: no sólo el qué sino también el cómo del decir, no sólo el “contenido” de una historia sino los modos de su enunciación, no sólo el contorno de una imagen sino su profundidad, su fondo, aquello que oculta tanto como muestra. Una escucha –en el sentido fuerte que le damos, siguiendo a Derrida (1987)– como tensión, disposición hacia el otro, que supone tanto la apertura afectiva, la percepción de los detalles, como una fundada curiosidad analítica (2018:58).

Desde este enfoque interroga en las narrativas de la memoria, el lenguaje, el sujeto, el espacio biográfico y las «identidades narrativas» siguiendo a Ricoeur.⁴ Desde una perspectiva bajtiniana, sostiene que los enunciados, en su diversa temporalidad, constituyen campos de fuerzas en pugna, la dimensión enunciativa vuelve estéril el intento de acotar el sentido, limitar sus efectos o evitar la confusión. Asimismo, el sujeto que dice yo es «constitutivamente incompleto, modelado por el lenguaje, cuya dimensión existencial es dialógica, abierto a (y construido por) un Otro: el Tú de la interlocución, la otredad misma del lenguaje y del sí mismo, un Otro como diferencia radical e inerradicable. Hablar de subjetividad en este contexto será entonces, nuevamente, hablar de intersubjetividad» (2018:61). Esto tiene impacto en los modos en que se configura una narrativa de la memoria en tanto coloca el foco en la escucha del investigador, en cómo este puede responder así como advierte que el enunciador no produce el mismo discurso en diversas escenas de interlocución, sino que está mediado por el tiempo, el lugar, el género discursivo, la expectativa del otro.

Desafíos en la construcción de las memorias

El desarrollo teórico sobre las memorias y el testimonio ha sido una constante en nuestro país y se ha profundizado a través de artículos, seminarios, libros, con-

4 Ricoeur propone el concepto de identidad narrativa para pensar tanto la identidad personal como la colectiva, en el intervalo entre la mismidad – el/uno mismo– y la ipseidad –el sí mismo/otro– se despliega la identidad narrativa, que puede oscilar entre ambos pero sin fijarse nunca.

gresos, entre otros formatos. Ha habido debates en ámbitos muy variados y desde hace varias décadas. Por un lado, hay una memoria hegemónica en Argentina cuyos elementos centrales son la veracidad de las demandas y consignas de los organismos de derechos humanos y la legitimidad de las políticas de judicialización de los crímenes de lesa humanidad cometidos por las Fuerzas Armadas y de seguridad. Asimismo, esta memoria se constituyó «como parte del pacto social (en el sentido de pacto societal) básico e instituyente de la democracia argentina» (Canelo, 2023).

No obstante, como en todo proceso hegemónico a lo largo de este período ha habido disputas por los sentidos de ese pasado entre los diversos actores, algunos involucrados en el establecimiento del paradigma Memoria, verdad y justicia, y otros que han conformado en los primeros años del retorno a la democracia una resistencia débil y supeditada a espacios menores en el espacio público, con la ampliación progresiva —sobre todo a partir de 2010— de esa resistencia y de las exigencias asociadas.

Ahora bien, aunque las disputas al interior del movimiento de los derechos humanos han sido más notorias (marchas paralelas, escisión de las asociaciones representativas, distancia entre sus principales referentes), sin embargo, es posible observar que en ciertos aspectos (interrelacionados entre sí) las disidencias no promovieron reflexiones que se interroguen y/o cuestionen las formas de construcción de las memorias. Sobre estos aspectos, hay al menos dos que adquieren especial relevancia pues se han sostenido a lo largo del tiempo y se relacionan con el modo de configuración de las memorias en el escenario actual.

De *Los trabajos de la memoria* a *La lucha por el pasado*, Jelin sostiene que, en los momentos iniciales del movimiento de los derechos humanos, el basar la legitimación de las voces sobre el pasado en el familismo (es decir, en los lazos prioritariamente biológicos) y en el sufrimiento personal (haber vivido en carne propia la represión), entrañaba el riesgo de un nosotros excluyente e intransferible que imposibilitara la ampliación del compromiso social con la memoria por parte del conjunto de la sociedad, al no dejar lugar para la reinterpretación y la resignificación del sentido de las experiencias transmitidas. Luego, en los años del kirchnerismo, si bien se produjo una ampliación de la identificación con la militancia setentista, se continuó dejando relegadas o excluidas voces ancladas en la ciudadanía en la escena de la discusión pública acerca de los sentidos del pasado y las políticas a seguir en relación con él. Por eso, en la línea de Ricoeur y Todorov, apuesta por construir un nosotros inclusivo que permita mecanismos de incorporación legítima de otros y otras.

Otro aspecto, complementario de este primero, es que, en Argentina, desde el retorno de la democracia se planteó en los discursos y en las prácticas sobre memoria el vínculo con la democracia como dado en vez de entenderlo —advierte la autora— como una construcción posible, hasta deseable, pero no obligatoria. Esto vino acompañado de un «deber de memoria», esto es, la idea de que hay que recordar para no repetir, de que solo con la reiteración del recuerdo y una política activa en relación con el pasado violento y dictatorial se puede construir una democracia fuerte. No obstante, estos supuestos se han presentado como insuficientes.

Asimismo, Leonor Arfuch en *La vida narrada* señala la resistencia por parte de los organismos de derechos humanos y de ex-militantes a interrogarse sobre las bases del proyecto político de los sesenta/setenta así como también sus límites. Asimismo, advierte sobre la proliferación de testimonios y autobiografías que puede producir el efecto no esperado de saturación, y señala —como Jelin— los riesgos de que el «yo» en estos textos se convierta en palabra autorizada y «justificación histórica por la “propia” experiencia» (2018:76).

Si estos dos textos daban cuenta de las problemáticas al interior del movimiento de los derechos humanos y de los riesgos de las posiciones asumidas, en unos pocos años los temores y los peligros latentes en la continuidad de la hegemonía de Memoria, Verdad, Justicia se han ido profundizando a paso rápido. En este sentido, es sintomático que en *La lucha por el pasado* se sostenga que las versiones que relativizan o niegan los alcances de la represión durante la dictadura, «son voces de una muy pequeña minoría y no afectan el consenso social sobre la existencia de la represión dictatorial» (2018:214).⁵

Completamente distinto es el tenor del prólogo a la reedición, fechado en febrero de 2024. La autora realiza una autocrítica en tanto sus investigaciones se centraron en las controversias y luchas dadas «dentro del campo de las fuerzas sociales que intentan transmitir un Nunca Más a la violencia estatal, apego a la institucionalidad democrática para establecer responsabilidades, existencia de espacios públicos para expresar las memorias de la violencia y el sufrimiento, y la adopción de formas democráticas de manejo de conflictos» (2024:14). Reconoce que los grupos y discursos revisionistas y negacionistas estaban, pero el foco de sus investigaciones (y del campo de los estudios de memoria) era otro. Estos ahora irrumpen y colocan en cuestión el paradigma que se creía hasta ayer consolidado. No obstante, la sor-

5 Se trata de un espacio integrado por distintos tipos de organizaciones civiles, cívico-militares, intelectuales, medios de comunicación, dirigentes políticos y gubernamentales que se reconocen en el postulado de Memoria Completa. Entre ellas, la más importante actualmente del CELTyV (Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas) y sus agentes.

presa ante esta emergencia no debe cegarnos al hecho de que este fue un proceso que se fue gestando paulatinamente, de modo subterráneo hasta que encontró un lugar de escucha y espacios por donde aflorar.⁶ El problema de este soterramiento de estos discursos es para la democracia ya que, si los escenarios de discusión y hasta de confrontación no existen, cuando afloran «se manifiestan como posiciones cristalizadas, inamovibles y fetichizadas, antes que como disputas democráticas entre adversarixs. El otro es enemigo, el otro debe ser destruido (..) En este escenario, el diálogo resulta imposible» (2024:16–17).

Consideraciones sobre el testimonio hoy

Cómo se define el testimonio y qué textos pueden considerarse tales ha sido siempre motivo de disputa y desacuerdo en la comunidad académica. Sabido es que, en relación con este término, los modos de conceptualizarlo y las características que detenta en regiones y en momentos históricos diversos, vuelve con frecuencia complejo aprehenderlo. En esta coyuntura, la investigadora Teresa Basile ha brindado un aporte clave al relacionar este y sus manifestaciones con matrices, mostrando y estableciendo la forma en que estos se vinculan a la memoria social, en una relación en la que son constituidos por ella y al mismo tiempo la constituyen.

La autora demarca tres matrices que caracterizan al testimonio latinoamericano. La primera refiere a la primera etapa, surgida en la década del 60 e institucionalizada en 1970 con la constitución del premio Testimonios por Casa de las Américas. Aquí se instaura una peculiar relación entre testimonio y revolución que connota políticamente a estos textos: la Revolución cubana se vuelve la matriz que da estatuto y legitima a este género como una vía eficaz para el proyecto político y educativo que la Revolución ideó en Cuba —y que luego se extendería por el continente a través de las diversas olas revolucionarias—. Basile señala tres vertientes: testimonio etnográfico (*Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet), testimonios guerrilleros (*Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Che Guevara) y los testimonios periodísticos (*Operación masacre* de Rodolfo Walsh, *La guerrilla tupamara* de María Ester Gilio). La segunda matriz, en relación no ya con Latinoamérica sino con el derrotero en Argentina, es la reinstitucionalización del testimonio y se constituye bajo el paradigma de los derechos humanos, se vincula a la instauración de instituciones y políticas de memoria, verdad y justicia durante la

6 Para comprender el proceso de gestación de estos discursos y sus agentes recomiendo el artículo de Daniel De Lucía (2020) y el de Paula Canelo (2023).

refundación de la democracia llevada a cabo por el gobierno de Raúl Alfonsín luego de la dictadura (1976–1983).

Por último, la matriz de los derechos humanos ha virado en los últimos años en formas híbridas en el que pueden englobarse diversas experiencias de escritura que parten de la base testimonial para intervenirla desde la literatura. En esta línea se incluye la colección Testimonios de *Vera Cartonera* cuyo objetivo es contribuir a la construcción de un archivo hasta el momento soslayado en la escena contemporánea: el de las escrituras testimoniales de profesores universitarios en el campo de las letras en las décadas del sesenta y del setenta en Argentina. *Improlijas memorias* (2021) de Carmen Perilli, *La vida se complica cuando se hallan escombros a cada paso* (2023) de Raúl Antelo, *No hay plazo que no se cumpla* (2024) de Luz Rodríguez Carranza son los textos que hoy conforman la colección.

Hemos visto que Michael Pollak nos advertía que, para hablar, es necesario de otro dispuesto a escuchar. Este punto es central porque llama la atención sobre las condiciones de posibilidad de la palabra, sobre el encuadre político, social y cultural en el que es proferida, y sobre cómo este impacta en lo que se dice, lo que se calla y en qué escuchan los otros. Esos otros, además, son parte de contextos y escenarios más amplios, que también encuadran las memorias. En los casos que nos ocupan, el momento en el que publican es décadas posteriores a los acontecimientos que relatan. Los recuerdos están mediados por la experiencia vivida, hay selección, silencio y olvido. Cabe interrogarse, por lo tanto, en qué contexto de escucha estas escrituras tienen lugar, cuándo deciden construir la experiencia de los caminos que tomó la investigación y la docencia a partir de la violencia de estado instaurada por la triple AAA y la última dictadura militar, estos tres profesores universitarios que hasta ese momento no se habían referido directamente a esas partes de sus vidas.

Hace unos meses, se presentó el libro *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en argentina 1958–2015* en la colección «Archivos en transición» de la editorial UNL cuya autora es Analía Gerbaudo. El libro es el resultado de más de una década de investigación de parte de Gerbaudo y de los equipos que coordinó (entre cuyos participantes estuve incluida), primero el proyecto internacional Interco SSH (2012–2017) dirigido por Gisele Sapiro, el proyecto CAI+D «Lengua, literatura y otros bienes culturales en los espacios nacional e internacional de circulación de las ideas (Argentina, 1958–2015)»; el proyecto de investigación plurianual (PIP CONICET) titulado «La literatura y su estudio en los espacios nacional, regional y transnacional de circulación de las ideas (Argentina, Brasil, España, 1945–2020)». Entre los objetivos de estos proyectos y del libro citado, estuvo reconstruir los procesos de institucionalización de los estudios literarios en Argentina y de su internacionaliza-

ción entre 1958 y 2015. Para ello, entre otras acciones, se reconstruyó el curriculum de los agentes de interés y se realizó entrevistas a los mismos en los que se requirió información no solo sobre su carrera profesional sino, sobre todo, por cómo esta se había gestado en el devenir de las últimas dos dictaduras y las crisis político-económicas. He aquí el germen, ya que lo que había surgido como respuesta a los datos que la investigación necesitaba, mostró para entrevistadores y entrevistados, que había algo allí por contar. No para que se conozca la «verdad» ni para que otros sepan lo que ocurrió es que se pregunta y se escribe sino para tejer un hilo más en el tapiz que entrama el pasado y el presente desde la construcción de la experiencia, que existe solo cuando se la narra. Como enuncia Jelin, «Lo que el pasado deja son huellas» pero estas no constituyen memoria, a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les otorgue sentido. En una segunda parte de la investigación, nos proponemos estudiar las particularidades de estas escrituras.

Aperturas

En base a lo desarrollado hasta aquí, podemos observar que si bien en la conceptualización de los conceptos de memoria y testimonio, estas se entienden como plurales y a veces contradictorias y opuestas unas a otras y, por lo tanto, dan lugar a construcciones de identidades disímiles, los estudios de memoria y centrados en el género testimonial, precavieron sobre algunos peligros al interior del movimiento de los derechos humanos que constituyó una memoria hegemónica por cuatro décadas pero se centraron casi exclusivamente en su estudio. Respecto de la literatura testimonial, los textos que se abordaron se inscribían en este espacio y muchas veces sus propios autores eran también referentes del mismo. De ahí que el corpus testimonial tienda a coincidir en multiplicidad de artículos y libros. En este punto, tal vez sea necesario volver a releer no solo los textos testimoniales de los últimos 20 años sino apostar a la inclusión de esos otros que no han sido leídos, que resultaban incómodos o, hasta mismo, insoportables en lo que planteaban.

Los discursos y prácticas radicalmente «otros» fueron escasamente objeto de estudio hasta estos últimos años en que los acontecimientos políticos han demostrado que la sociedad argentina está constituida por grupos disímiles y hasta antagónicos, que tienden a negar legitimidad al contrario. Ahora bien, se torna imprescindible volver a pensar las intervenciones desde este nuevo escenario, encontrar espacios de diálogo o al menos de discusión, reconocer nuestras propias formas de

exclusión y de polarización porque lo que está en juego es la vida con esos «otros» en una democracia y cuál es el sistema de valores que la rige.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. Pre-textos.
- Arfuch, Leonor** (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- (2018). *La memoria narrada*, Córdoba, Eduvim.
- Basile, Teresa** (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. EDUVIM.
- (2020). Reinstitutionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria. *Aletheia*, (21).
- Calveiro, Pilar** (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue.
- (2005). *Política y/o violencia*. Siglo XXI.
- (2006). Testimonio y memoria en el relato histórico. *Acta Poética*, 27(2), 65–86.
- Canelo, Paula** (2023). Que la memoria alumbré. Nuevos escenarios para las luchas por los sentidos del pasado a 40 años de democracia en la Argentina. *Estudios sociales*, Número especial, UNL.
- De Lucia, Daniel** (2020). La «memoria completa». Relatos revisionistas del genocidio y acumulación política en la Argentina. *Pacarina del Sur*, 11(42).
- García, Victoria** (2014). Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta. *Acta Poética*, 35(1), 63–92.
- García, Victoria y Graselli, Fabiana** (2022). Presentación: Re-generaciones del testimonio en América Latina, *RevIISE – Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 93–98.
- Gerbaudo, Analía** (2024). *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en argentina 1958-2015*. Vera Cartonera.
- Halbwachs, Maurice** (2004a). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias.
- (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Jelin, Elizabeth** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- (2018). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI.
- Nofal, Rossana** (2023). *Cuentos de guerra*. Vera Cartonera.
- Pollak, Michael** (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Al Margen.
- Ricouer, Paul** (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica.

Mentir para decir la verdad

MARÍA DEL ROSARIO KEBÁ

lacheka2000@yahoo.com.ar / mkeba@fhuc.unl.edu.ar

Facultad de Humanidades y Ciencias. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

La presente comunicación es solo un primer acercamiento a la escritura de Adrianna Castellarnau y a las posibles relaciones con algunos textos de Rosa Montero en lo que respecta a sus vínculos con lo fantástico y la ciencia ficción. Nos interesa leer en particular su primera novela *Quema* (2015) y la antología de cuentos *La oscuridad es un lugar* (2020). Pretendemos asediar estas dos producciones de Castellarnau y trazar algunos nexos con *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *El nido de los sueños* (1991) de Montero. Ambas narradoras orillan los géneros señalados desde zonas tangenciales para iluminar preocupaciones que según postulan en declaraciones públicas no pueden resolver desde el mero realismo.

Palabras claves: ciencia ficción / fantástico / realismo

Quema: primeras aproximaciones

Dado que la producción de Castellarnau es la menos explorada consideramos pertinente recuperar algunas aseveraciones públicas para sostener la línea de trabajo. En enero de 2021 en Librújula, Adriadna Castellarnau expresa lo siguiente sobre la potencia narrativa del género fantástico:

Estamos en un momento en que el realismo está en crisis. Durante mucho tiempo se ha creído que el realismo era el único género que podía ofrecer una crítica sobre la realidad, cuando la ciencia-ficción y el género fantástico es algo que han estado haciendo desde siempre de manera muy intensa. Es un ejercicio filosófico que viene de la reflexión de que la percepción es engañosa y lo que vemos no es lo que es. Lo que hay es una crisis a nivel literario porque muchos se dan cuenta de que para acercarse a la realidad no alcanza con representarla. Hay otras puertas y otros modos más tangenciales de conseguirlo.

También en esa oportunidad se manifiesta respecto de cómo piensa su literatura y sostiene que «es una de manera de narrar cotidianidades desenfocadas que hace emerger los fantasmas interiores de sus personajes». Sobre esa búsqueda subterránea del escritor, considera que «somos seres muy narcisistas, muy pegados a nuestra propia experiencia y muy ensimismados en nuestro sufrimiento y la literatura se hace eco, porque el escritor por definición es alguien ensimismado que indaga en su interior».

En su primera novela Castellarnau imagina un mundo terminal signado por el hambre y el agotamiento. El instinto de supervivencia marca de alguna manera el rumbo de los personajes y de su prosa. Frente a este territorio devastado el lector asiste a la escritura del desasosiego.

Es una historia inquietante desde las primeras líneas: el mundo agoniza y asistimos al desencanto de sus personajes. El paisaje que se delinea descriptivamente resulta un mundo próximo, conocido pero marcado por su deterioro. Todo parece estar al borde de la extinción. Una escena que reúne todo es el hecho que en la historia ante el último durazno en almíbar que queda de una lata, un hombre y una mujer acuerdan que se dejarán morir de hambre. Frente a tan cruel resolución el lector queda advertido que no puede esperar un relato cargado de imágenes positivas. El deterioro de ese mundo agonizante se cristaliza entonces, en las referencias a la imposibilidad de conseguir comida y la geografía humana que dibuja la historia se divide entre seres escuálidos y cadáveres. Todas imágenes de muerte y desolación. En ese debilitamiento extremo de la condición humana y la muerte merodeando cada espacio por más ínfimo es que se genera

en la historia un ambiente hostil no solo para sus protagonistas sino también para el propio lector que acompaña con su mirada el proceso de acercamiento a una extinción del mundo. La decisión de la pareja se da en el marco de una ciudad en el que la situación social se había hecho insostenible: grupos de saqueadores asolan los más recónditos lugares, una cartografía de violencias múltiples desplegadas infringen desazón a sus habitantes y las extensas y tristes filas en las puertas de refugios que administran la abundancia de la nada que queda son el marco que explican el pacto de sus protagonistas. Se nos cuenta cómo el hombre y la mujer consiguieron con suma dificultad una moto y recorrieron unos trescientos kilómetros para llegar a una casa de campo, con la ilusión de que las cosas allí fueran algo distintas. Apuesta de futuro que rápidamente se consume: también ese lugar es páramo de penas.

A modo de acercamiento inicial y en función de procurar leer la novela desde claves vinculadas con la ciencia ficción nos interesa señalar cómo la historia a partir de una sucesión de relatos (ocho) que funcionan en primera instancia por sí solos pero que, sin embargo, en paralelo, se organizan progresivamente para dar volumen a una narración mayor. En la medida que el relato progresa reconocemos que el personaje Rita será en gran medida la protagonista más clara de la historia. Desde los movimientos que ella realiza se puede reconocer, no sin esfuerzo que mediante una estructura temporal desarticulada y con una serie de situaciones y personajes límites se postula la situación de una caótica realidad. En esas fronteras desoladoras planteadas entre la vida y la supervivencia, asoma la mirada distanciada de alguien que recuerda, «un sistema que sería preciso y de un tiempo perfecto», pero que se queda en ese recuerdo de algo ya inexistente. De este modo, quien escribe mueve a sus personajes a sentir, pensar, actuar: los vínculos entre estas tres dimensiones de la experiencia humana influyen en las formas que percibimos el mundo y los comportamientos de terceros. Son tres acciones centrales que nos dejan observar las naturalezas de los vínculos más tradicionales, madres o padres e hijos, hermanos, parejas que la novela pone en el centro del debate. Uno de los personajes expresa con sencillez esclarecedora como habitan un tiempo de soledad extremo, habitan «un mundo en el que la salvación es individual». Así pues, todo lo demás es anécdota. En esta historia el otro como sujeto es alguien que puede significar una amenaza dentro de un mundo al límite de sus posibilidades, entonces, poco importa. Imágenes ligadas al crepitar de fogatas, a jóvenes que tratan de cazar con estacas lo poco que queda (no mucho más que alguna cucaracha), a trueques de los más básicos elementos de la vida, a sujetos que alcanzan algún tipo de fortaleza a pesar de todo, marcan la agresividad del ambiente en el que se mueven tanto Rita como su pareja. Dentro de ese marco aparecen grupos de «rezadores», que se constituyen en las voces esperanzadas en encontrar algún territorio libre del mal (solo quedan en eso: consu-

mirse en un rezo), y finalmente también aparece en este mundo distópico un grupo de «intachables», que pretenden instalar nuevas normas, pretensión que conlleva un claro interés individual por sobre lo colectivo que poco importa.

La narración oscila entre lo concreto de las situaciones extremas planteadas por los personajes y las siluetas difícilmente definibles de la naturaleza del mal. La autora dibuja un territorio en el que se configuran y difuminan posibles sentidos, que no se resuelven en el devenir de la historia y que perviven en el lector finalizada esta. Así los pobladores de este mundo absolutamente distante al que hoy reconocemos, paulatinamente han ido quemando sus posesiones. Asistimos a la descripción desde el principio a fogatas en todas partes: queman desde muebles, la ropa, hasta los electrodomésticos, todo sirve para mantener las quemas. En este sentido, reconocemos a un personaje del que se tienen pocas precisiones y que expresa que «hay días que las cenizas espesan tanto el aire que es difícil adivinar si es de madrugada o el atardecer». Esta imagen es una visión si se quiere apocalíptica. Son seres anestesiados en la desazón que viven una vida que les ha consumido cualquier posibilidad de futuro. El lector no logra clarificar las razones de la catástrofe y en ese punto parece coincidir con lo que siente el personaje. A lo largo de la historia una voz expresa casi como al pasar que la gente empezó a romper sus pertenencias por miedo al mal; en otro momento alguien insinúa que las personas quemaban sus cosas «a la espera de alguna mejoría». Lo cierto es que no se termina de transparentar ni las razones de las quemas ni qué es ese mal que ha demolido el mundo que conocemos y somete al infierno de un tiempo de destrucción que raya con el propio fin de todo. Este fragmento lo sintetiza con total precisión:

Reemprendió la marcha. La esperaba un largo camino hasta el lugar al cual se dirigía. Igual no importaba; el tiempo había dejado de contar. Sin casa, sin posesiones en el mundo, de ahí en adelante no tendría que soportar otro deterioro que el suyo propio.

Un personaje sin posesiones, ni tiempo y en franco deterioro nos abre el camino para pensar en Bruna, en *Lágrimas en la lluvia*.

***Lágrimas en la lluvia*: Hilvanar coincidencias**

Después de leer *Quema* y frente al agobio de una narración que incinera el futuro no podemos dejar de pensar en otra historia en la que una replicante, Bruna

Husby, también asiste a su propio tiempo final, consume el poco resto que le queda en un mundo también hostil y lejano.

Las primeras sospechas que ambas ficciones nos generan es que encontraron en el género de ciencia ficción el andamiaje ideal para construir un cúmulo de extrapolaciones de tono futuristas para obligarse a pensar y cuestionar la realidad de una manera exagerada en la que los hombres del presente se relacionan. Las dos escritoras coinciden en que este género les resulta amigable como forma para intentar decir verdades. Las segundas sospechas giran en torno a perspectivas ideológicas que apuntan a pensar al otro como amenaza, problematizando así la construcción del sujeto y del otro (o los otros) dentro de una determinada realidad.

Lágrimas en la lluvia plantea una alta complejidad en lo que refiere a los modos de su construcción ficcional: presenta seres artificiales inteligentes (androides), y problematiza en las relaciones que se prefiguran con los seres humanos y otros entes posibles entre los que se encuentran mutantes, humanos degradados y también extraterrestres. Es una novela que reflexiona y problematiza sobre las relaciones entre seres distintos y en la que la construcción del otro es pensada como amenaza.

Una tercera sospecha que creemos puede permitir vincular las dos ficciones pasa por pensar que lo humano, en términos identitarios, deja de ser el factor conocido y al mismo tiempo se convierte en una problematización de dicha condición amenazada por otros que, dentro de la ciencia ficción, se postulan como metáforas del presente.

Lágrimas en la lluvia propone un mundo distópico donde se mantienen intercambios comerciales y diplomáticos con otros planetas, y donde los androides son una realidad. Así la novela da cuerpo a personajes que, por medio de sus acciones, los consideramos humanos, pero que en el texto son definidos de forma diferente. Es a partir de su origen (artificial o extraterrestre), normalizado como se lee la distopía y se genera la crítica al presente.

En línea con lo mencionado, la protagonista, Bruna Husky, es una androide replicante (rep) diseñada para el combate. Esta se asemeja en todo a un ser humano pero cuenta con mejoras particulares desarrolladas especialmente y pensadas para condiciones específicas de trabajo. Con apariencia humana y fecha de operación (vida) reducida a cuatro años instala la angustia de saberse un ser con fecha de vencimiento.

La apariencia es para Bruna Husky un tema central. Apela a pelucas y disfraces con los que cubre el cuerpo entero para mimetizarse con los seres humanos de su entorno: es una doble operación de máscara sobre máscara, y de 'persona' sobre 'androide'. En este punto leemos una divergencia en términos de construcción de

personajes. En *Quema* los seres se despojan de sus pertenencias a través de las fogatas y en ese gesto muestran sus cuerpos expuestos a la vulnerabilidad mientras que, en *Lágrimas en la lluvia*, los rep se saben vulnerables e intentan ocultar la falta de futuro mediante los procesos de mimetizaciones.

La discriminación, el rechazo, la falta de empatía que sufren los personajes en ambas ficciones generan en el lector eventuales asociaciones con diferentes gestos de segregaciones que sufren los migrantes, los desplazados de la sociedad contemporánea. Esos mundos distópicos dicen mucho del presente conflictivo que reconocen ambas narradoras y para quienes el realismo solo no basta para expresarlo.

En un relámpago de intuición, Bruna pensó: me va a decir que el hotel está lleno. La androide se sintió temida, se sintió odiada, más temida y más odiada que nunca. Se sintió segregada, y una súbita y angustiosa premonición le hizo imaginar un mundo así, una Tierra en la que los reps no pudieran entrar en los hoteles ni viajar en los mismos trams ni mezclarse con los humanos. [...] pero [...] Todavía seguía siendo ilegal la discriminación entre las especies.

Podemos entonces sumar una nueva sospecha: ambas novelas extrapolan situaciones que, de muchos modos, representan problemáticas del presente situadas en otro mundo posible. Ambas historias describen seres humanos pobres, abatidos, escuálidos que vagan por territorios desolados o contaminados, unos atraídos por el alimento y otros, por la luz y el oxígeno de las ciudades.

A propósito de los elementos antes señalados es pertinente intuir que la novela de Rosa Montero suma otra arista a la problemática. Su protagonista, la androide, se vuelve el reflejo y la pesadilla de lo humano. Se la describe y actúa en paralelo enfrentada por el otro, un hombre. Además, ella representa un mayor distanciamiento en tanto es un ser sin patria, exiliado y miserable frente al que lo tiene todo.

Llegados hasta aquí es dable reconocer que en *Quema* y en *Lágrimas en la lluvia* se explicita la carencia de proyectos de futuro. En la primera esto se lee en la decisión de Rita ante el último durazno en almíbar y en la segunda, en la obsesión repetida incesantemente por la protagonista con su muerte anunciada, dada su condición de androide diseñada para un lapso corto de vida. Entonces, podemos sospechar que en ambas historias la negación del tiempo presente se configura a partir de la perspectiva siempre amenazante de la propia muerte. En *Quema* el alimento es el bien máspreciado para la subsistencia que se les niega y en *Lágrimas en la lluvia* el hecho de que Bruna Husky no solo tenga fecha de vencimiento sino que tampoco sea una mujer clausura la posibilidad de descendencia. Sin alimento y

sin nacimientos, la inminencia de la muerte orilla a los personajes constantemente. Para ninguna pareciera cabe la posibilidad de una forma de futuro.

De este modo, es factible esbozar otras sospechas: ambas ficciones recuperan maniqueamente la relación entre el hombre y la naturaleza, entre la civilización y la barbarie como absolutos de la incompreensión y desde ese lugar establecen críticas al presente.

Bruna dirá en un momento «La vida era una historia que siempre acaba mal», expresión que bien puede funcionar para ambos textos.

Entonces pareciera que la experiencia de Bruna como rep y la de Rita como humana, coinciden nuevamente en que se abre la posibilidad de la incertidumbre en relación con la muerte. El vértigo de la cuenta atrás en la vida de la androide o la esperanza de reinar en un futuro próximo como se cierra la historia en *Quema* instalan la suspensión por un momento de la inminencia de la muerte. Otear aunque sea un aliento de futuro las aproxima a lo que consideramos humano: el instinto de supervivencia. Dejan abierto al menos el deseo de futuro aún en la conciencia del final pero como algo distante, que pasará más tarde, o que les sucederá a otros.

Palabras finales

Las dos novelas trabajadas brevemente en estas páginas no solo expresan marcas propias de la ciencia ficción sino que sospechamos funcionan como espacios de experimentación hiperbólica de muchos problemas sociales del presente. Lejos de ser textos que propongan una evasión de la realidad compleja del hoy son discursos ficcionales que pueden poner en entredicho los usos y costumbres sociales del presente, así como también generar alertas sobre el futuro.

Quedarán como promesa para otras páginas los restantes textos incluidos en el resumen.

A modo de cierre vale recuperar la frase de Castellarnau «mentir para decir la verdad» desde lo fantástico funciona como el camino eficaz para cuestionar los límites del realismo. Es esta expresión la que da nombre a estas páginas y con la que la autora también lee a su novela. No menor resulta que Montero además coincida con la definición. Llegadas a este punto resulta posible sospechar que para ambas sus textos plantean en términos problemáticos el sentido de la vida y el sinsentido de la muerte y hasta se permitan dudar del sentido de la vida misma.

Bibliografía

Castellarnau, Ariadna (2015). *Quema*. Gog y Magog Ediciones.

Díez Cobo, Rosa (2015). Redes intertextuales entre el cine y la literatura: la distopía en *Blade Runner* de Ridley Scott y *Lágrimas en la lluvia* de Rosa Montero. En Álvarez Méndez y Abello Verano (coords.). *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española* (siglos XIX–XXI) (pp. 199–207). Universidad de León.

Montero, Rosa (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Seix Barral.

Pardo–Fernández, Rodrigo (2017). Los límites de la otredad en *Lágrimas en la lluvia* de Rosa Montero. *La Colmena*, (93), 31–39.

Torres Rivas, Inmaculada (2003). *El estudio del personaje en la novelística de Rosa Montero*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

Jorge Luis Borges en la orilla: hacia una moral literaria

ALEJANDRO KOSAK

alejandro.leonkosak@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

En el marco de transformaciones políticas y sociales del entramado cultural argentino desde principios del siglo XX, el ingreso al campo literario nacional por parte de Jorge Luis Borges desencadena no únicamente intersecciones en debates locales, sino también la instauración de posiciones legitimadas dentro de los circuitos literarios de la época. Así, lo que pensadores como Beatriz Sarlo darán en llamar «estrategias de comienzo» (1988) deviene en un principio de intervención recurrente al trabajo formal y político del escritor, que hacia la década del 40 encontrará en formaciones culturales como Sur el aparato necesario para su consagración. En este trabajo proponemos un análisis crítico de los primeros 36 años de producción borgeana, comprendidos en la franja temporal 1919–1955, a partir de la propuesta de que, gracias a precisas elaboraciones escriturarias, Borges alcanza una consagración literaria correspondida a su posterior canonización. De esta manera, lo que en la juventud comienza siendo una escritura localizada, de arrabales y rejas de hierro, instituye una episteme cosmopolita desde la no clausura de sus límites simbólicos, pero también una política de la forma que cifra los elementos puntuales de su legitimación y las condiciones de posibilidad del mismo campo en que se inserta. La literatura y las concepciones que de ella se tienen, por tanto, devienen en una moral literaria (Barthes, 1977; Podlubne, 2011) en la que cifrar los fundamentos formales y políticos sobre los que evaluar y determinar el desarrollo del arte literario nacional. Jorge Luis Borges, así, partícipe del entramado hegemónico epocal y artífice de sus modificaciones, se convierte en el fantasma que declara ser necesario para Buenos Aires: una presencia inevitable del devenir del campo cultural argentino, donde sus personales axiomas sobre el arte literario se tornan indivisibles a la estructuración moderna de la institución literaria argentina contemporánea.

Palabras clave: Jorge Luis Borges / moral literaria / orilla / revista Sur / intervenciones

Introducción

En el presente artículo nos proponemos presentar una aproximación a los movimientos y operaciones críticas llevados a cabo por Borges en los primeros treinta y seis años de su producción. Para ello, dividimos en tres el período seleccionado: 1920–1930, 1930–1940 y 1940–1955; es decir, desde el ingreso al campo literario de Borges con la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923) hasta el año 1955, con la aparición del número 327 de la revista *Sur* y el acontecimiento político del derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón. El trabajo del que se desprende forma parte de un proyecto integral fundamentado desde los aportes teórico–críticos de la cátedra de Teoría Literaria I, a la que se adscribe, y de la que también derivó la cientibeca *Biblioteca personal: entre libros, editoriales, y la práctica literaria de Jorge Luis Borges*. Esta última, a su vez, se inscribe en el marco del CAI+D «Lengua, literatura y otros bienes culturales en los espacios nacional e internacional de circulación de las ideas (Argentina, 1958–2015)», dirigido por la Dra. Analía Gerbaudo y del cual la directora de estas investigaciones forma parte.

A los efectos de ambos proyectos recurrimos a los aportes sustanciales de diferentes especialistas de los estudios culturales y la teoría literaria. Remitimos, en primer lugar, al trabajo de Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1977), con el cual nos aproximamos a las circunstancias locales del campo cultural argentino para ejercer su consideración en términos relacionales, dinámicos y cambiantes. En herencia y consecuencia de esta perspectiva, resultan productivas las contribuciones tanto de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953) como las de Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica* (2003). Otros aportes significativos comprenden aproximaciones al desarrollo y devenir de la institución literaria y cultural argentina, los caracteres de la misma según el contexto epocal, o las maneras en que Borges fue partícipe de su gestación; la amplia mayoría de los mismos provienen de nuestro entorno científico nacional y de investigadores argentinos.

La hipótesis que direcciona la presente investigación comprende que Jorge Luis Borges desarrolló permanentemente, y a lo largo de toda su trayectoria escritural, un *programa* literario anclado a estrategias constantes de interacción y apropiación de diferentes instancias de lo cultural. La primera mitad de dicha trayectoria, de este modo, sintetizaría el espesor del trabajo puntual operado por Borges sobre las circunstancias de lo social, con intervenciones que constantemente rectifican su repertorio procedimental en movimiento hasta mediados del siglo. Dentro de todo ese trabajo, lo literario y su definición, o las ideas y conceptos que de ello se tienen,

resultan en axiomas necesarios y fundamentales puesto que dinamizan desde su performatividad series de sentidos posibles y posteriores configuraciones efectivas sobre el campo. Borges, así, alcanza una consagración literaria a corresponderse con una canonización a gestarse desde 1955 en adelante.

Como primera experiencia de trabajo en investigación literaria y cultural, y más aún como proyecto de estudiante de grado, este artículo tiene la esperanza de fungir como síntesis de una experiencia de estudio alrededor de este momento particular de la historia de la literatura Argentina, de la literatura de Borges, y de los fundamentos detrás de su inscripción en un contexto cultural dinámico. Por ello, aunque escasamente novedoso respecto del estado actual de las discusiones al respecto, conservamos la convicción de que pueda aportar herramientas para una visión siquiera inicial de la complejidad inherente a los procesos perpetuos de transformación de lo social.

1920–1930: una fundación mítica

Los diez primeros años de escritura y producción borgeana se inscriben en el marco de procesos sociales que tienen como motivo y meta la constitución de un cuerpo nacional y de un canon representativo de tradiciones, símbolos, y nombres. Así, el joven Borges que regresa a la Argentina en 1919 tras una juventud y educación en Ginebra es recibido por un país en el que, emblemáticamente, las operaciones ejecutadas por referentes como Leopoldo Lugones desde su conferencia en el teatro Odeón ya tensionan y proponen una continuidad posible para una nación apenas centenaria. De acuerdo a la síntesis que podemos extraer de Beatriz Sarlo (2003), la inmigración masiva, la incomodidad de los viejos criollos, la consolidación y posterior expansión de la urbe porteña y las nuevas dificultades que surgen como síntomas de un cambio y desencuentro social entre sectores hasta entonces poco diferenciados encuentra como respuesta la necesidad por consolidar un modelo *nuevo* de nación con fundamento en políticas de identidad que brinden cohesión a la diferencia.

Es un contexto, por lo tanto, donde el estado promueve la acción de *emprendedores socio-semióticos* (Even-Zohar, 1996) a efectos de delimitar fronteras simbólicas posibles pero sobre todo de cara a legitimar la pertinencia y la auténtica necesidad de sí como institución. Los debates alrededor de estas operaciones, consecuentemente, ven surgir la pregunta por la condición epistemológica del ser nacional: quiénes están en posición de ocupar el lugar que se está construyendo

para habitar esas proyecciones culturales, intelectuales e idiomáticas sobre la nómina *argentino*. De ahí que el gesto inaugural del sistema literario borgeano, en su novedad, sea el de situarse sin lugar a dudas como uno:

Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quién me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones (Borges, 1926:25).

Para ello Borges necesita situarse en una continuidad productiva de escritores y exponentes innegablemente conectados a la discusión o distinguibles en el estado del arte presente. Sin embargo, la forma típica de instituir esta operación está en las divergencias que se presentan respecto de tales posiciones de referencia. *La orilla*, invención geográficamente indeterminable entre el campo y la ciudad o, mejor dicho, entre los polos simbólicos entre los que se dirime buena parte de la disputa por el carácter de la episteme nacional, surge como síntesis de ese arrabal porteño que se sitúa distante de la polémica que atraviesa las discusiones en el campo, proponiéndose así como alternativa simbólica y como nuevo posible espacio para la conformación de una semiosis argentina. A este proyecto programático que comienza a tomar forma le son operativos dos caminos: en poesía, la tipificación relativizante del espacio, la inscripción de una subjetividad *en movimiento* (un Borges *flâneur*) que instituye sensorialmente el arrabal y sus caracteres, la presentificación del discurso y la enunciación, o la igualación entre dimensiones históricas y familiares para confundirlas en una sola; en el ensayo, la mencionada alineación de genealogías y continuidades de escritores, el interés por los matices poéticos y retóricos del español, y el análisis de diferentes textos o materiales producidos o pertenecientes al entorno de la orilla.

Así, como geografía poética y literariamente inexplorada, hogar de un paradigma de la estética desde el cual pregonar originalidad y desde el que aproximar nuevas reglas y horizontes de posibilidad para el campo cultural posterior, el arrabal resulta en un constructo retórico que funge como proyección política del escritor y del propio Borges como su descubridor, a partir de un viaje que es, en su totalidad, bibliográfico y verbal (Hojman Conde, 1997:91). Estas *estrategias de comienzo* (2003:45), desde la expresión retórica de lo literario (acompañadas más tarde por el ensayo), funcionan para Borges como los medios iniciales de un proceso continuo de legitimación del que *Fervor de Buenos Aires* será sólo el primer paso. El escritor,

en esencia, se identifica argentino mediante una forma poética que inscribe «lo experiencial» y «lo presente» como rasgo singular de todo *Fervor de Buenos Aires* y los poemarios posteriores del período. Características de esto resaltan líneas como «Nos echamos a caminar por las calles / como quien recorre una recuperada heredad» (1923:22).

Al mismo tiempo, y al margen de la discusión contextual, los esfuerzos de Borges se sitúan en la elaboración de una identidad cultural propia. Así, cobra especial sentido que su sistema de escritura tienda a extender las preguntas en cuestión al terreno de la literatura, que ya demostró su potencial performativo en el proceso de configuración del estado. Preguntarse por los fenómenos del español, por las tramas políticas de una Buenos Aires, acotar sobre ello y presentar una poética fundada en una ilusión espacial, referencial y experiencial constituye, de esta manera, una igualación de dimensiones, donde *preguntarse por Argentina es preguntarse por Borges*, cuestión posibilitada por este camino abierto que es la necesidad contextual de construir, a partir de una política de la forma, una política de la cultura.

Dicho todo esto, la solución que aporta Borges constituirá un *desplazamiento* (Sarlo, 2003:31), en tanto la orilla como alternativa simbólica es también alternativa de la forma, que es a su vez alternativa de un modo de entender la literatura propio de la estructura del sentir epocal (Williams, 1977:156). Para el escritor, lo literario y su fenomenología existen como caudales de identidad en el que la escritura puede condensar voces, según declara en repetidas oportunidades. La literatura, por tanto, es una institución en la que se cifra la temporalidad y experiencia de una subjetividad sensible, como bien capitalizan los versos de *Fervor* mediante la posibilidad de *leer la realidad* mediatizada por el uso lingüístico (Lois, 1997:113). Al mismo tiempo, y en concordancia con el importado paradigma ultraísta de quien Borges declara ser miembro, hay sobre la práctica escritural del período un fuerte afán renovador¹ anclado en el potencial retórico de la metáfora y la performatividad del lenguaje. Una *moral literaria* (Barthes, 1953) en definitiva, que constituye su propia bifurcación del pujante criollismo de época, si bien suscribirá al mismo en parte.

En este desarrollo mencionamos la idea de *programa* y ponemos especial hincapié en la posibilidad de *intervenir* en el desarrollo del campo cultural nacional. Desde la perspectiva que interesa a los efectos de esta investigación, comprendemos las instancias de lo social como un dinámico espacio de tensiones, disputas y conflictos (Williams, 1997:134–135). Por lo tanto, las polémicas originadas por las con-

1 Pueden consultarse los sucesivos manifiestos ultraístas en *Textos recobrados 1919–1929. Primera parte* (2016).

secuentes disyuntivas entre actores del entramado no hacen sino movilizar el estado de situación de lo social, y sobre todo de lo cultural. La Argentina (la Buenos Aires) de esta década inicial de trabajo borgeano es un escenario conflictuado en el que los lugares de pertenencia importan a los efectos de legitimar un proyecto político y social de estado–nación. Frente al debate, identificamos que Borges impulsa una serie de estrategias por medio de las cuales postular su propio concepto de identidad nacional y pertenencia, mediante una suscripción parcial a un criollismo que, con los años, será limado y purificado de aquellos elementos que le definen. Los futuros cambios editoriales operados sobre *Fervor*, sin embargo, parecerían apuntar a una transformación articulada hacia adentro de la propia política formal de la escritura temprana, que da cuenta de un movimiento soslayado por debajo de las *estrategias de comienzo* originales; son, incluso, la verdadera estrategia de legitimación.

1930–1940: de criollo a esencial

Desde la década del treinta, a raíz de las conquistas y derroteros del proyecto nacional, el pujante criollismo nacionalista configura una posibilidad de respuesta a la pregunta por el ser nacional en una igualación: *las fronteras de la cultura deben coincidir con las fronteras políticas* (Arnoux y Bein, 1997:20) y, por tanto, toma forma un corpus canónico de literatura gauchesca postulado como materia significativa del estado–nación. Por su parte, en su búsqueda por marcar las dimensiones que adopta lo nacional en la lengua, sus símbolos y costumbres, Borges no interrumpirá las exploraciones sobre la geografía de la orilla y será *Evaristo Carriego* (1930) el volumen que continuará por la senda trabajada hasta entonces, no sin resultar también en una entrada central en la que se volverá identificable un nuevo movimiento de disidencia formal y política.

El Borges de 1930 es un escritor con la consciencia de que su potencial propio para intervenir y hacerse partícipe en el debate de época ya es distinto al del joven aspirante de 1923. Prueba de ello sería su paso por dos *formaciones* capitales de la tendencia crítica de la época, como lo fueron las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, así como también la confianza inaugural del prólogo de *Carriego*: «He querido proceder por definición, no por suposición» (Borges, 1930:43), según dice. En la génesis de la década, las consecuencias del proyecto de cohesión nacional ya dejan huellas visibles a la que una generación de escritores y pensadores como la del momento no puede ignorar, y la elección de Borges de volver en la figura central del volumen a

una personalidad como la del poeta titular da cuenta de que los términos de época comienzan a mostrar sus derroteros.

Las formulaciones de ascendencia criollista mencionadas son operativas al modelo propugnado de argentinidad en tanto su visión de horizonte cultural propone fronteras identitarias a partir de elementos significantes específicos. Esto, empero, a costa de imponer una fuerte clausura a la potencialidad de las disciplinas expresivas por cuanto supone la subordinación del acto artístico a una serie concreta de motivos, de símbolos y de temas que al artista deben serle «propios». Frente a esta cristalización de lo supuestamente auténtico a lo argentino, *Evaristo Carriego* propone derivas fundadas en la revisión de aquellos lugares comunes que se están instituyendo, de los objetos pertinentes para tal fin y de los nombres propios adecuados para construir una tradición literaria. Es un texto que perfila un *criollismo electivo* (Romano, 1997:149), que todavía comparte áreas de interés con aquel programa pero solo en un sentido general, puesto que desconfía de la artificialidad de muchos sino de todos sus postulados.

La década, entonces, inicia con un nuevo gesto de *desplazamiento* en el que el texto propondrá la elevación de la geografía de la orilla a una nueva dimensión significativa: el terreno del mito.

Palermo se apuraba hacia la sonsera: la siniestra edificación art nouveau brotaba como una hinchada flor hasta de los barriales. Los ruidos eran otros: ahora la campanilla del biógrafo —ya con su buen anverso americano de coraje a caballo y su reverso erótico— sentimental europeo— se entreveraba con el cansado retumbar de las chatas y con el silbato del afilador. Salvo algunos pasajes, no quedaba calle por empedrar. La densidad de la población era doble: el censo que registró en mil novecientos cuatro un total de ochenta mil almas para las circunscripciones de Las Heras y de Palermo de San Benito, registraría el catorce uno de ciento ochenta mil. El tranvía mecánico chirriaba por las aburridas esquinas. Cattaneo, en la imaginación popular, había desbancado a Moreira... Ese casi invisible Palermo, matero y progresista, es el de La canción del barrio (Borges, 1930:86).

Esto es parte de la introducción a «La canción del barrio» (1932), texto con el que Borges arriba a un análisis de la producción homónima de Carriego. La marca explícita de la distancia temporal operada por la memoria, la superposición del comentario propio con las informaciones oficiales y las tradiciones estéticas o de pensamiento que confluyen en un collage de símbolos y figuras colaboran todas a una imagen engrandecida de lo que antes era cercano, recorrido, o incluso palpable

de los poemarios de la década anterior. La introducción de textos posteriores a la salida de *Carriego*, como «Historias de jinetes» (1930), además, no hace sino reforzar esta construcción a partir de postular los tópicos que serán recurrentes al repertorio procedimental borgeano en el futuro: el tiempo absoluto, y los iguales de absolutos caracteres que lo conforman en su circularidad.² Así, los temas del texto son elevados al terreno de la teorización metafísica o de la rememoración ideal, cosas que consecuentemente reducen su especificidad a una concatenación lineal de eventos que no responden sino a la necesidad de su propia existencia. Los jinetes, las calles y toda Palermo pierden por tanto su capacidad referencial y se vuelven arquetipos, artificios verbales posibilitados por los propios artificios del análisis.

También cambia la manera de aproximarse a la escritura en sí misma, en evidencia de la deriva. Por contraste, los textos de la década anterior se caracterizan por un marcado barroquismo de sus expresiones y construcciones sintácticas, acompañados además de argentinismos intencionalmente insertos por Borges, identificados a posteriori por la crítica, y al final aceptados y reconocidos por el escritor y su círculo cercano (2011:11). En el caso de la ensayística, los tres primeros trabajos comportan volúmenes con entradas breves y de un carácter menos incisivo, pero desde *Evaristo Carriego* en adelante es inaugurada una nueva dinámica de escritura en la que los textos borgeanos ya se aproximan más a la forma típica y popularizada por *Otras inquisiciones* (1952) del ensayo, cuyo rasgo sintetiza y reúne Sergio Pastormerlo (1996): una escritura que *inquiére* sobre los temas, que basa su argumentación en los contraejemplos, que recurre ampliamente a la retórica de la narrativa, y que pone especial énfasis en la primera persona del singular que escribe; una escritura, en definitiva, desde la que interpelar lo colectivo y desde la que tomar posición respecto de la fenomenología de lo social y cultural bajo la máscara del hecho discursivo.

De modo que tanto formal como anecdóticamente la escritura de Borges está en transición a un nuevo sendero y las consecuencias o implicancias del movimiento no son menores o casuales. Una de ellas será el interés de Victoria Ocampo, hacia 1931, por volver a Borges en miembro de un Grupo Sur que da sus primeros pasos. Desde su incorporación, la aparición y salida de textos como *Historia universal de la infamia* (1935) e *Historia de la eternidad* (1936) dan cuenta de una operación de pasaje icónica a nuestro campo literario, que mencionaremos en el siguiente apartado. Aun con todo, el ingreso a *Sur* no parece resultar completamente abarcativo del proceso total de resignificación y pasaje; hay un cambio que ya está desarro-

2 Véase «El puñal» (1930) o «La trama» (1960) para una concreción clara del procedimiento.

llándose hacia adentro de la política formal borgeana y su proyecto desde que se declara clausurada la primera década de trabajo: ya no sugerir, sino antes definir y acotar de manera crítica, los límites y las formas de las diversas manifestaciones de la cultura para así evacuar el paradigma criollista en favor de una nueva dinámica de sentido, donde lo que fuera el espacio habitual de la orilla acaba perfilado en una concatenación de símbolos recurrentes e intencionalmente representativos. El arrabal, en esa línea, cobra en consecuencia una diferente función: de locus de enunciación desde el que abrir a una nueva tradición o una alternativa simbólica desde la que inquirir a Buenos Aires, a tipificación esencializante de doble carácter; de la ciudad, primero, y de su expresión cultural, segundo. Esa faceta de Buenos Aires, desde 1930 en adelante, se convierte de forma sucesiva en una de las caras de la mitología nacional que, años después, Borges refiriera en *Los conjurados* (1985) y su poema «Todos los ayeres, un sueño» al decir que aquellos elementos

(...) me bastaron
para erigir una mitología.
Una mitología ensangrentada
que ahora es el ayer.
(Borges, 1985:89).

En transición, el viejo arrabal de zaguanes, rejas, carnicerías y truco se difumina y da lugar a lo que siempre fue: una dimensión discursiva (VV.AA., 1997:7) calibrada ahora a efectos de configurar el pasaje que los siguientes volúmenes activarán. De acuerdo a la lectura de Sarlo en *Una modernidad periférica*, es este el momento en donde se opera el pasaje hacia el universalismo temático y formal de Borges, con escrituras que abren lo universal a lo argentino y lo argentino a lo universal (2003:49). Así, tanto en cuento como en ensayo, son desdibujados los límites y las posibilidades de abordaje de lo argentino, frente a un panorama abierto y a una premisa que el propio escritor declarará posteriormente: no limitarlo a una serie de temas, sino vivirlo como la potencialidad de recurrir a todos los temas³ (1932:315).

3 Dice Borges, concretamente: «Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, (...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas». (1932:315). Unas páginas antes, adelantaba: «Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo» (1932:313).

El pasaje, sin embargo, no compone un mero proceso de cambio; comporta la proyección de un programa ejecutado desde una política formal devenida en política cultural y simbólica que interpela maneras de leer, maneras de configurar la patria, y construcciones precisas de identidad (Piglia, 1993:103). De esta manera, igual que ocurriera con la institución primera del arrabal como un aquí y ahora tipificable por una subjetividad que construye «experiencia» sensorial y física, la futura proyección cosmopolita y universal va a ser ante todo la proyección del escritor frente a un campo cultural en definición, y que lentamente va a comenzar a definir. Consecuencia de esto, al arrabal le corresponde en suerte un destino análogo al de la tradición que el proyecto de construcción del estado nacional instituyera, con Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas a la cabeza: deviene una genealogía y un construido simbólico desde el que programar linaje y tradición propia. Una vez operada la esencialización, además, dicho aparato tradicional comienza a confundirse con la propia tradición argentina mediante las bases y fundamentos genéricos sobre los que Borges volverá en sus relecturas de la gauchesca y con una mitología nacional de la que, en buena medida, se benefició para sus propios fines.

Es por todo esto que abandonar el criollismo no comprende un gesto binómico entre lo local vs lo universal, como podría hacernos creer una observación superficial. Transicionar de un modelo a otro implica desplazarse hacia una manera diferente de entender el fenómeno del arte literario y, por tanto, a una forma diferente de entender y vivir la cultura, pero sobre todo de ejercerla.

1940–1955: una cuestión de hegemonía

A lo largo de los últimos años de la década del 30, la revista *Sur* publicó los que serían los primeros cuentos típicamente fantásticos de Borges, en compañía también de múltiples entradas ensayísticas que le valieron, desde entonces, el amplio reconocimiento de diversos círculos y agentes de la cultura; no sería hasta la publicación en 1941 de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), sin embargo, que se daría génesis a uno de los mayores éxitos críticos del escritor. Según Hernaiz (2015), es aquí que comienza la etapa concreta de consolidación literaria de Borges, con un éxito literario que conduce a fortalecer sus vínculos interpersonales entre diferentes partícipes del campo literario y a comenzar a proyectar su programa de escritor a nuevos y potenciales rumbos, como podrían ser la concreción de proyectos editoriales independientes (véase *Los anales de Buenos Aires*), los contratos con

Emecé y otros grupos comerciales⁴ desde la década del cincuenta y, por supuesto, la posterior elaboración de sus *Obras completas*⁵ (1974).

Es necesario, por tanto, identificar un nuevo estado de situación del panorama cultural argentino que se desarrollará superado definitivamente el impulso criollista originario, así como también un nuevo estado de posición ejercido por el propio Borges frente a las posibilidades que le otorga su pertenencia al entramado socio-cultural del grupo *Sur*. Según analizamos, el ingreso al campo en 1923 comportó para el escritor la necesidad de activar *estrategias* que le permitieran hacerse un lugar propio en medio del debate nacional y así labrarse un nombre; desde 1930, antes y durante algún tiempo después de su ingreso al grupo, un Borges con mayor capacidad de injerencia sobre la materialidad cultural desarrolla un nuevo modelo de escritura con el que continuar la activación de dinámicas críticas de su configuración. Desde este momento en adelante, el escritor se ha integrado en una *formación* de ascendencia patricia cuya consigna y política para con la literatura consiste en consolidar una comunidad ideal tanto lingüística como cultural de vinculación porteña, proyectándola a un amplio hipertexto⁶ occidental de escritores y bibliografías (Lois, 1997:104). Entonces, frente al impacto ulterior de la larga trayectoria de la revista sobre el entorno político y social nacional, resulta posible proponer un igual de importante impacto operado por Borges sobre lo literario desde su participación en todo el proyecto. En términos williamsianos, el escritor asienta su lugar en una posición de amplia hegemonía sobre la cultura, convirtiéndose en uno de los principales nombres del campo desde entonces hasta su fallecimiento en 1986.

Interesa destacar, por lo tanto, dos aspectos: el nuevo carácter de la escritura borgeana y la centralidad de la formación *Sur* en el programa escritural de Borges, inseparables uno del otro. Con la revista y el grupo, primero, sería necesario decir que, si bien Borges resultará ampliamente beneficiado de sus años como colaborador de todo el proyecto, esto no quiere decir que su éxito sea mérito exclusivo del mismo; antes menos. José Bianco (Borges, 2016;7) reconocerá que la participación de Borges justificaba ella sola la salida de *Sur*, cosa además coincidente con la mencionada intención original de Victoria Ocampo para con él. Al mismo tiempo, si bien el escritor encuentra en el sostén del grupo un marco ideal para dar desarrollo y continuidad a una nueva modalidad formal y política de la escritura, como veremos, es también cierto que dentro de *Sur* convivieron actores y perspectivas ante-

4 Pueden consultarse las derivas en el trabajo editorial de la poética temprana en Hernaiz, 2015. Borges y sus editores: itinerarios de Fervor de Buenos Aires (1923–1977). *Orbis Tertius*, XX(22).

5 *Obras completas* notoriamente incompletas, si se considera la ausencia de los primeros textos de ensayo y que aún vendrán más cambios a la poética temprana.

6 Respecto de la noción de hipertexto también adherimos a la postura de Carricaburo, 2009.

puestas en el nivel de lo particular, según identificara Podlubne en *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo* (2011); descansa en la propia virtud de Borges, así, la posibilidad de haber desarrollado su programa dentro de un entorno por lo demás heterogéneo, si bien unido en una serie de puntos fundamentales.⁷

Desde la salida de *Historia universal de la infamia*, la moral de la forma borgeana ha operado la transición desde un modelo retórico fundamentado en la idiosincrasia porteña hacia uno abierto a la no clausura de sus horizontes culturales, o hacia un cosmopolitismo fundado en ideales universales de amplia pertenencia (Delgado, 1997:62). Los cuentos, primero, capitalizan ese punto de contacto entre un bagaje cultural internacionalmente diverso y una semiosis argentina que lo codifica y determina.⁸ Respecto de la escritura crítica, *Otras inquisiciones* conforma y sintetiza el carácter polémico de una producción incisiva que interviene sobre los problemas que aborda, según propone Pastormerlo (1996). Sin embargo, será transversal al paradigma escritural borgeano una nueva dinámica de sentido anclada a una *matriz ensayística* (Pagliai, 1997:137) de fuerte tendencia deslegitimadora.

Queremos decir: la modalidad de escritura de 1940 en adelante encuentra su potencia significativa en la ruptura o en el posicionamiento crítico por fuera del binomio típicamente establecido de clasificación y recepción de textos: ficción vs. no ficción. Frente a esto, la forma retórica de lo borgeano desarrolla una zona de unión donde *el ensayo se ficcionaliza y la ficción se ensayiza* en una nueva manifestación discursiva de índole transformadora. Así, a medio término entre ensayo y cuento, esta producción de época propone el fundamento de una nueva manifestación significativa desde la que repensar y situar, en una dimensión crítica, las condiciones mismas de lo literario, pero sobre todo de lo verosímil y lo factual. Un texto como «Pierre Menard, autor del Quijote» (1941), sintetizaría así la performatividad de una dinámica literaria que desmonta la convicción otorgada a las instituciones del saber y que inaugura, para el campo literario argentino, una moral de la forma de fuerte alusión (e ilusión) intertextual, donde la literatura es el sujeto (Romano, 1997:148), la causa y la consecuencia de escribir.

Entonces, como heredero de una familia acomodada de Buenos Aires, fundador de una mitología criolla que poco a poco ganará fuerza en los próximos años, y participe ahora de una formación cultural donde agentes similares a él colaborarán a la consolidación de una política concreta de la cultura, Borges alcanza su etapa de

7 Véase la posición socioeconómica favorable de todos sus miembros y un marcado conservadurismo en lo político, con excepción de unos pocos integrantes.

8 «El señor de la torre sacó la espada y le tiró un hachazo» (Borges, 1935:57).

consagración escritural de la mano de un paradigma formal que le permite seguir siendo partícipe de la continuidad del campo nacional para mantenerse actualizado y no perder relevancia dentro del mismo desde la especificidad de lo literario, cosa que resultará no poco provechosa a la luz del clima de época. No debería parecernos casual, por ello, que buena parte de la producción ensayística de la época consista en aproximaciones a diferentes problemas del campo que de manera expresa optan por una metodología de análisis en la que prevalece la discusión por los hechos de la estética y la retórica. Que la conclusión final de un texto como «La muralla y los libros» (1952), por caso, apunte hacia ese rumbo luego de haber profundizado en lo que implican las decisiones de un emperador particular en un contexto igual de particular como el de Argentina entre 1940 y 1955 resulta no menor. Lo formal y lo simbólico, ante todo, adquieren una dimensión de resguardo frente al tramado social contemporáneo a Borges, que sumado a la fuerte convicción de que la literatura no debe entrometerse en la política,⁹ perfilan una característica soslayada de la nueva procedimentalidad formal borgeana: una apoliticidad dinamizada por un fuerte compromiso político.

Borges comprende, como desarrollamos, el amplio potencial performativo de la lengua y sobre todo de lo literario. Frente a esto, se perfila una nueva moral literaria donde la escritura figura la convicción de que la literatura solo es literatura, es decir, un trabajo preciso con el artificio verbal.¹⁰ De esta manera, y mediante un trabajo con la forma que demuestra su desconfianza de lo real y lo posible, se opera un distanciamiento de cualquier posición conflictiva para con ellos. Sin embargo, como toda manifestación del hecho artístico, lo literario es un discurso transformativo (Hojman Conde, 1997:76) que se nutre y se vincula de otras formas de lo social. Bajo ese paraguas, que le valdrá a Borges la famosa acusación de vivir en una *torre de marfil intelectual*, el escritor inquiere en repetidas oportunidades al respecto del devenir político nacional mediante una matriz formal que problematiza la institución misma de aquello que le interesa pero con la pretensión de no hacerlo. Borges, de esta manera, confluye en un escritor de lo político (Plot, 2017:52), que recurre a la literatura y a su carácter para influir y repercutir, desde una posición privilegiada, en el futuro desarrollo de todo el campo literario argentino.

Donde con mayor fuerza repercute esta procedimentalidad es en 1955, con el golpe de estado a Juan Domingo Perón. En el epílogo de los eventos, la revista *Sur*

9 «El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta» (Borges, 1975:208) es una versión popular de esta postura.

10 Propone Podlubne que el trabajo de Borges consiste en «La irreductibilidad de la experiencia literaria a cualquier valoración moral» (2011:21).

dedicará su número 237 a una intensiva manifestación a favor del desplazamiento inconstitucional del entonces presidente, a la vez que encontrará las maneras de criticarlo por motivos ampliamente diversos. Los hay intelectuales, los hay económicos, y los hay interesados incluso en una dimensión educativa o pedagógica. Borges, no ajeno a esta consigna, dirigirá hacia Perón la que quizá sea la más verborrágica y enérgica de las entradas de todo el texto con *L'illusion comique* (1955), donde centrará sus esfuerzos en demostrar, desde toda la potencia de su palabra, la conclusión del golpe como prueba de la falacia de la experiencia peronista. Para ello, procederá a argumentar en contra del gobierno derrocado considerándolo como un hecho simbólico *per se* y, por tanto, sometiéndolo a un análisis en términos de efectos retóricos y estilísticos:

Más curioso fue el manejo político de los hechos del melodrama. El día 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba.

(Borges, 1955:9).

A continuación, procederá a una inversión elemental de los términos de debate, puesto que Perón será llamado *El dictador* y la figura militar que llevó a cabo el levantamiento serán simplemente *El régimen*, sin otras apelaciones. En adelante, lo que interesa a la tesis del texto es proponer el modelo y gobierno peronista como una ficción, como un núcleo de mentiras y matrices políticas que conducían al engaño del pueblo. Pueblo que, sin embargo, no está exento de culpas puesto que son calificados de «hoscós» (Borges, 1955:9) a la vez que se les atribuye el carácter de haber consumido, en todos esos años, una *littérature pour concierges*¹¹ hecha de puro oprobio y bobería.

De modo que, frente a la ficción irreal del peronismo, el ataque y la salida ilegítima del gobierno condujeron necesariamente al realismo, cuyo símbolo correlativo son los golpistas e interventores militares. La discusión establecida por Borges subordina, con esto dicho, el problema a una raíz por completo literaria y procede a evaluarla en sus mismos términos. Consigna a Perón como un productor de literatura fallido desde una perspectiva retórica y estética que neutraliza los fundamentos del verdadero conflicto social y político puertas afuera.

11 Literalmente «Literatura para conserjes», es decir, una literatura de segunda.

Conclusiones

El trabajo político y formal desarrollado por Borges a lo largo de estos treinta y seis años de análisis proponen la necesidad de concluir que la literatura es una manifestación del arte capaz de alcanzar objetivos y propuestas que otras formas de este discurso no pueden. En Argentina, donde ya se posee una tradición de escritores que consiguieron demostrar esta performatividad en la concreción del proyecto del estado-nación, Borges comportará la realización de que además la cultura posee tal carácter mediante la activación progresiva de un amplio programa escritural que lo condujo a participar, como nadie, de la consolidación de un campo literario argentino que no puede hoy pensarse sin su participación en él.

Como comprende Williams, y mencionamos en este trabajo, los estados de lo social y de lo hegemónico son caracteres cambiantes y susceptibles a la participación de diferentes agentes de las tramas culturales. Así, en sus desplazamientos progresivos, la trayectoria del escritor resulta análoga al devenir de nuestro campo, con todas sus complejidades, procesos, y luchas. En Borges, por lo tanto, serían identificables dos posturas: en la juventud, una aproximación de lo literario anclada a la posibilidad de traducir lo experiencial en una manifestación concreta del código lingüístico; en la madurez, la predilección por el artificio y la convicción de que toda concreción de lo literario es un debate imperativo sobre lo formal. Sin embargo, como resultado del análisis y frente al rigor del devenir histórico, otra opción es posible: puede ser que siempre haya habido, incluso desde el principio, esta última forma de Borges, que sólo necesitó de los cambios justos en el tramado de la cultura para salir a la luz. Si bien deslegitimada posteriormente, la escritura de la década inicial no sería, así, una mera haraganería del pensamiento, como el escritor acostumbraba a decir, sino el paso necesario y artificial de una consecuente proyección que desde siempre intentó apuntar a una biblioteca de infinitos libros ingleses.¹²

Así, de *flâneur* espectador de las casas y suburbios de una Buenos Aires en alza, pasamos luego al comentador de un panorama cultural que comienza a consolidar su forma, para al final alcanzar la realización de un escritor con un potencial para intervenir y acotar en las circunstancias de lo social como no muchos otros pudieron, quien además ha transformado, en el proceso, a la literatura misma. Un análisis temprano nos llevó a considerar en Borges una posición de emergencia que conducía, visto el caso, a la clave misma de la hegemonía y el marco típico de lo cultural; analizadas con mayor detalle, las circunstancias parecerían conducir a

12 «Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses». (Borges, 1930:41).

que, en realidad, siempre hubo una latente hegemonía en rastreo constante de la mejor condición de proliferación posible, a fines de volverse en ese fantasma que la literatura necesitaba y en el que consigue volverse.

Bibliografía

- Barthes, Roland** (1953). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- (1973). *El placer del texto*. Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis** (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Serantes.
- (1925). *Inquisiciones*. Seix Barral
- (1936). *Historia de la eternidad*. Debol!sillo.
- (1952). *Otras inquisiciones*. Sudamericana.
- (2011). *El tamaño de mi esperanza y El idioma de los argentinos*. Sudamericana.
- (2011). *Obra poética*. Sudamericana.
- (2012). *Cuentos completos*. Debols!llo.
- (2016). *Textos recobrados. 1919–1929. Primera parte*. Sudamericana.
- (2016). *Textos recobrados. 1919–1929. Segunda parte*. Sudamericana.
- (2016). *Textos recobrados. 1931–1955*. Sudamericana.
- (2016). *Cuaderno San Martín, Evaristo Carriego y Discusión*. Sudamericana.
- (2016). *Borges en Sur*. Sudamericana.
- Bourdieu, Pierre** (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- (1999). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.
- Carricaburo, Norma** (2009). El libro y la biblioteca en la obra de Jorge Luis Borges. *Boletín de la academia argentina de letras*. Academia argentina de letras, 33–40.
- Even-Zohar, Itamar** (1996). The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: a Socio-Semiotic Study. *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée*, (1), 20–30. Universidad de Tel-Aviv.
- Gramuglio, María Teresa** (1983). Sur: constitución del grupo y proyecto cultural. *Punto de vista*, (17), 7–10.
- Hernaiz, Sebastián** (2015). Borges y sus editores: itinerarios de Fervor de Buenos Aires (1923–1977). *Orbis Tertius*, XX (22), 10–20.
- Mascioto, María de los Ángeles** (2018). Borges editor. *Anclajes*, XXII(2), 57–68.
- Pastormerlo, Sergio** (1996). *Borges crítico*. Fondo de cultura económica.
- Piglia, Ricardo** (1993). Borges y los dos linajes. *La Argentina en pedazos*. De la Urraca, 102–104.

- Podlubne, Judith** (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo.
- (2014). El antiperonismo de Sur: entre la leyenda satánica y el elitismo pragmático. *El hilo de la fábula*. (14), 44–60.
- Plot, Martín** (2017). *Borges y el concepto de lo político*. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas USFQ.
- Sarlo, Beatriz**. (1981). Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo. *Punto de vista*. (11), 3–8.
- (1983). La perspectiva americana en los primeros años de Sur. *Punto de vista*. VI (17), 10–12.
- (2003). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 19201930*. Nueva Visión.
- VV.AA.** (1995) *Sur. Por la reconstrucción nacional*. Sur. (237).
- VV.AA.** (1997). *Borges*. Biblioteca del congreso de la nación.
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y Literatura*. Península.

Ensayos/ficciones/autoficciones/teorías de vejez

GERMÁN GUILLERMO PRÓSPERI

germanprosperi@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral. Universidad Nacional de Rosario. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

El estudio de las relaciones entre literatura y vejez permite acercarnos a corpus no ficcionales que no solo exhiben una serie de figuraciones que están presentes en la ficción sino que además habilitan otras. El recuerdo, la memoria teórica, la construcción de un punto de vista polémico, el diálogo con otros corpus, entre otras, constituyen emergencias de ciertas escrituras de vejez.

En este trabajo discutimos la caracterización de aquellas especies en términos de lo que denominamos ensayos de vejez, categoría que ponemos en diálogo con la de ficción teórica de vejez con el objetivo de describir las maneras peculiares en que un crítico construye textos de cierre o clausura de un itinerario teórico. Leemos como ejemplos el texto *Crónica de un devenir*, de Alberto Mira (2021) y la compilación *Salir del armario en la universidad*, de Óscar Guasch (2022).

El trabajo se inscribe en el tramo final del proyecto CAI+D 2020–2024 Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos escriturales y otredad.

Palabras clave: vejez / ficción teórica / Alberto Mira / Óscar Guasch

Reconstruir

En un trabajo anterior (Prósperi, 2024) reconstruimos el repertorio categorial con el cual, en el marco de un proyecto de investigación CAID, abordamos las relaciones entre literatura y vejez, las cuales fueron pensadas a partir de tres modalidades. Esto significa que, según nuestra perspectiva, la vejez se figura en la literatura a través de diversas emergencias:

- En tanto presencia de protagonismos de vejez, esto es el modo en que los personajes envejecidos figuran una instancia que modifica el estatuto del relato y habilita lo que aquí denomino como ficción de vejez.
- Como figuración del cierre de un programa narrativo o proyecto escritural.
- Como imaginarios de un final o finales que las ficciones habilitan, lo cual da lugar a la presencia de tópicos tales como la muerte, el fin, la desaparición u otros modos de decir el cierre.

Este esquema básico habilitó una serie categorial abierta con la cual aquellas emergencias fueron estudiadas en un corpus ficcional perteneciente a la literatura española contemporánea. No voy a reseñar en esta oportunidad aquel recorrido pero sí centrarme en una categoría que nos permitió leer nuestros textos de manera productiva, esto es, realizar una operación a partir de la cual la vejez dejó de ser un tópico para pasar a ser una pregunta por el estatuto teórico de los textos que la exhiben. Me refiero a los desarrollos de Daniel Link (2014) a propósito del concepto de ficción teórica de infancia, el cual leímos, en una reapropiación metodológica, como ficción teórica de vejez.

Recordemos que para Link la infancia es siempre una falta diferida que necesita de un regreso a la escritura para poder decirse. El crítico plantea una diferencia entre evocaciones de infancia, aquel conjunto de textos que presentan protagonismos infantiles y ficciones teóricas de infancia, de aquellos poemas o relatos que al mismo tiempo que inscriben temas y sujetos infantiles, también postulan, siempre en la lengua, un quiebre o un horizonte desde donde se definen. De este modo nos preguntamos si existen ficciones teóricas de vejez en tanto textos que postulan una plataforma desde donde interrogar la potencia de esas voces otras. La presencia de ficciones teóricas de vejez nos permitiría dar un salto hacia una lengua de la vejez en tanto forma, más allá del tema o tópicos habituales con que la misma ha sido abordada e ir hacia otros cruces en que se reordenarían temporalidades, se cruza-

rían géneros (desde lo autobiográfico a lo puramente ficcional pasando por la mixtura autofictiva) y se construiría un decir sobre esa zona productiva de significados múltiples que no necesariamente se fijan en la edad avanzada de quien escribe.

La categoría de ficción teórica también ha sido pensada en términos de pregunta por el método, tal como plantean Franca Maccioni, Gabriela Milone y Silvana Santucci. En la búsqueda de una metodología que permita leer el arte contemporáneo, las autoras exponen la génesis y las variaciones de sus desarrollos:

nuestra preocupación por la ficción teórica como método específico de trabajo surgió de un diagnóstico consensuado en su momento: el agotamiento de las teorías, ya sea por extranjería o ya sea por el ejercicio de su mera aplicación. En ese contexto, en consonancia con ese diagnóstico, nuestra urgencia fue la de imaginar caminos, métodos, gestos donde no se resignara la potencia de la ficción, vale decir, insistir en la pertenencia de figura y ficción, ahí donde ambas comparten la raíz *fig* de las huellas materiales de modelar, dar forma (2023:169).

No resignar la ficción en tanto zona de exploración de preguntas que antes realizaba la teoría, esta es la apuesta del trabajo de Maccioni, Milone y Santucci, quienes más allá de leer un corpus diferente al abordado en nuestro proyecto, realizan una inquietante y productiva reapropiación en la que nuestros desarrollos reverberan. «Tanto antes como ahora, pareciera como si la crítica no dejara de pedir para sí una pizca de imaginación, una dosis de ficción» (171) sostienen las autoras, dosis que también encontramos como demanda en algunos ejemplos que integran nuestras series.

En efecto, al pensar la ficción teórica de vejez en tanto salto hacia la forma, es posible abordar géneros y especies textuales inscriptos más allá del registro ficcional, tales como el ensayo o la escritura crítica, espacios en los que también pueden leerse las derivas de las preguntas por el estatuto de la vejez. De esta forma, reconocemos en esa emergencia —como antes lo hicimos con la infancia— una potencia que permite instalar nuevas preguntas para nuevas escrituras. ¿Cómo podríamos caracterizar las irrupciones de la vejez en las ficciones teóricas que leemos? ¿De qué maneras y a través de qué figuraciones, modulaciones o flexiones se haría presente esa lengua de la vejez que sobresalta el discurso? ¿Qué ocurre cuando en la escritura ensayística o crítica también podemos hacer funcionar las categorías con las cuales abordamos novelas o poemas que dicen la vejez? La referencia a dos ejemplos nos permite articular algunas de estas preguntas.

I'm still here

¿Cómo se despide una crítica o un crítico de un tema de investigación?¹ ¿Cuáles son los tonos que adquieren esas escrituras, inscriptas en la zona de lo autobiográfico, que dan muestra de una posición de cierre? Estas intenciones parecen guiar la escritura de *El libro de la vieja (Tiempos de archivo)*, texto de Graciela Goldchluk (2022) que expone esa flexión de clausura a la que nos referíamos con anterioridad. El libro se inicia con una declaración conclusiva:

Este es el libro de la vieja, de la que recorrió un camino y miró y escarbó y trabajó y se aguantó muchas cosas, pero ya no. De la que cumplió con todos los requisitos para poder decir y ahora dice lo que le parece. Por eso es el libro de la vieja. Pero no de la que sabe sino de la que quiere aprender. Y a lo mejor por eso este libro se escribe en femenino. Podrá pasar que use la «e» con la ilusión de eludir el binarismo mencionando su falacia, y también puede pasar que use la «o» cuando se me dé la gana. Los señores, los varones cis, los pibes, también pueden sentirse incluidos. Tantos años dijimos «uno busca lleno de esperanzas» y nos creímos que nos hablaban a nosotras (3).

Goldchluk narra en primera persona su relación vital y académica con la categoría de archivo. En su relato se ponen en diálogo anécdotas, citas, clases, seminarios, análisis de ficciones, preguntas, en un intento por rearmar una historia que solo la perspectiva temporal de la investigadora puede contar. Ese decir lo que le parece es una manera en que la vejez, lejos de lo crononormado, es una posición que hace de la forma su ganancia, su tiempo de más escritural.²

Si pensamos ahora en la serie española objeto de nuestras miradas, esta misma flexión aparece en un texto en el que Alberto Mira (2021) expone un programa de investigación al mismo tiempo que se inscribe como sujeto participante de la reconstrucción que emprende. *Crónica de un devenir. Tiempo, experiencia, generaciones* comienza también con una anécdota:

«Pollavieja». Así empezó esto, en esa caja de las discordias llamada Twitter. Me llamaron «pollavieja». No era la primera vez. Dices algo en una conversación con extraños,

1 En un trabajo anterior (Prósperi, 2021) analicé los modos en que una serie de críticos y críticas permiten leer en sus últimos trabajos lo que denominé una figuración de cierre entendida como la puesta en discurso de un gesto de clausura.

2 La propuesta de escritura de la vejez en tanto tiempo de más ha sido planteada por Daniela Fumis, 2022.

voces sin rostro o con rostro de un personaje de manga, a veces sin un nombre real; los presumo jóvenes, con o sin polla (15).

El relato en primera persona es la puerta de entrada a un recorrido vital y de investigación en el que Mira recupera abordajes críticos que determinaron su modo de leer y su posición como sujeto. El corazón del libro apunta a revisar las maneras en que las identidades, con las que no siempre él se identifica, han ido mutando y adquiriendo denominaciones que también son una manera de describirlas. Así, la serie Homosexuales –Gay–Queer describe para Mira un arco temporal que no puede describirse de manera completa sin la intervención de las circunstancias vitales de quien recuerda teóricamente:

El punto de partida de este libro reside en un intento de articular cierta idea de «nosotros», empezando con cuando éramos simplemente «homosexuales» o «maricones», y evocar su transformación en un nuevo «nosotros» LGTBI, y de paso preguntarnos si todo lo que ello implicó es ya irrelevante, si el ciclo se ha cumplido (2021:19).

No voy a detenerme en la descripción de ese arco porque lo que quiero destacar es la flexión enunciativa de Mira, la que convierte a su texto en una ficción teórica de vejez o tal vez sea mejor decir en una teoría de la vejez ficcionada. Porque no solo están allí los libros que Mira leyó y las clases que dictó, sino también las obras de teatro y sobre todo los musicales que vio y con los cuales también pudo construir una carrera como investigador. Rafael Mérida Jiménez, Paul B. Preciado, Óscar Guasch, Judith Butler, Elizabeth Duval, Teresa de Lauretis pero también Toni Kushner, Luis María Todó, Pedro Almodóvar y, sobre todos ellos, Stephen Sondheim.

Mira puede decir esos nombres no solo porque ya ha escrito sobre ellos sino porque la opción por un estilo así lo habilita; este sería el libro del viejo que Mira articula y en el que se permite construir una discusión y no la mera reproducción enunciativa que las redes inauguraron o el encuentro «con interlocutores que tienen tres o cuatro ideas o muletillas que repiten una y otra vez» (256).

Esto habilita una flexión polémica que emerge en el texto en una serie de discusiones puntuales. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Mira aborda una cuarta parada del devenir homosexual–gay–queer, que es el de la sigla LGTBIA, denominación con la cual el autor disiente claramente:

Un día me desperté y me habían convertido en unas siglas. No sé quién pudo haber tomado la decisión. Probablemente gente reunida en salas acortinadas en Estados Unidos, como todo lo que tenemos aquí. (...) Ahora leo continuamente «colectivo LGTBIA»; mi corazón deja de latir por un instante y me pregunto de quién se habla exactamente. ¿Cuándo nos colectivizamos? ¿«Somos» un ente abstracto? ¿Se trata de una expresión totalmente lexicalizada, que ha perdido memoria o consciencia de los procesos que la han formado? ¿O el conjunto de siglas hace cosas subrepticamente, más allá de su significado convencional; implica cosas? (217–218).

Esta polémica también habilita los tonos del cierre, los que cobran forma en la reiteración de ciertos enunciados, como por ejemplo «No sé» (263), que lejos de clausurar inauguran el tiempo de más del crítico, quien apela a la creación, la experiencia y la comunicación como figuras de esta nueva etapa. «Dame argumentos, no manifiestos» (255–256) sostiene el crítico, quien se despide de su libro con el recuerdo del musical *Follies* (1971), de Stephen Sondheim y James Goldman y especialmente de la canción *I'm still here*, pero en la versión dirigida por Dominic Cooke en la puesta de la obra en 2017 y a la que Mira asistió como expectador en Londres. Mira recuerda el musical de Sondheim en tanto plataforma a partir de la cual la imaginación de lo privado permite hacer funcionar lo común allí donde la teoría no alcanza:

Me acerco al final del ensayo y tengo que insistir en una de las ideas recurrentes: existen obstáculos, peor también existen experiencias, posiciones, maneras de responder a esos obstáculos. Al proceso de desaparición se unen procesos de creación. Inevitablemente. Y podemos influir en esos nuevos procesos. Podemos, de hecho, hacerlo comunicándonos (255).

Esos inevitables procesos de pensamiento ingresan en el devenir teórico y crítico de Mira a partir del recuerdo del musical de su admirado autor, texto que habla del paso del tiempo y de la vida y de los modos en que ambas instancias pueden o no reconciliarse. Y allí es donde emerge ese plus que transforma al texto en una ficción teórica de vejez:

Los personajes se encuentran con su pasado, un poco como yo he hecho en este libro, y se ven raros, a veces irreconocibles. Caminos no tomados, deseos aparcados, renunciaciones y frustraciones, todo coexiste en esta obra. *Follies* nos recuerda que ninguna vida es perfecta, ninguna vida es acabada, que nunca supimos a dónde íbamos, que reconci-

liarnos con el pasado implica entender que el presente es fluido, siempre precario (271).

Esa fluidez del paso del tiempo es lo que se lee en la letra de la canción que Mira recuerda, en la que el personaje de Carlotta,³ una antigua estrella repite como una letanía y una promesa de vida que todavía está aquí, aunque ese lugar sea el de los restos del teatro en el que supo ser feliz. El final de la canción dice «I got through all of last year, and I'm here / Lord knows, at least I was there, and I'm here / Look who's here, I'm still here» (Pasé todo el año pasado y estoy aquí / Dios sabe, al menos estuve allí y estoy aquí / Mira quien está aquí, yo estoy aquí).

La experiencia artística es así determinante de un modo de comunicar un pensamiento para reconfigurar un nosotros, ese de los «pollaviejas orgullosos, en definitiva» (273), tal como Mira se identifica ya que concluye que «Carlotta somos todos» (273). Pero más allá de este proceso que implica una precisa operación de lectura queda por definir o al menos preguntarnos cuáles son el aquí y el allí de Mira, ya que queda claro cuáles son esos referentes para quien enuncia la canción. Mientras el allí de Carlotta es el pasado, las drogas, el alcohol y el desamor y su aquí es el de la pura declaración de permanencia, podemos hipotetizar sobre la presencia de otros espacios para quien firma el libro. Una respuesta posible es que esos referentes están para Mira en la teoría y más allá de ella, en un espacio de saber dónde se cruzan su educación sentimental y la nutrida biblioteca que encuentra en la Oxford Brookes University, los musicales de Broadway y el West End londinense y la relectura del feminismo y las teorías *queer*, un posteo en Twitter y la propia producción crítica de Mira.

En Argentina existen trabajos que pueden inscribirse en los desarrollos de Mira. En el campo de la sociología Ernesto Meccia (2021), a quien Mira curiosamente no cita, ha analizado de manera admirable el pasaje de la homosexualidad a la gay-cidad a partir del abordaje del relato de vidas de hombres que experimentaron ese movimiento y de las transformaciones vitales y políticas que las mismas implicaron. Abordajes como los de Meccia no solo impactan al interior de las lógicas del propio campo sino que resultan insumos de compleja densidad para abordar corpus ficcionales, incluso más allá del ámbito argentino en el cual la investigación se asienta. ¿Por qué no pensar, por ejemplo, el itinerario narrativo de Eduardo Mendicutti como puesta en relato de los pasajes que Meccia explicita? ¿O los de Juan Goytisolo,

3 En la puesta en escena que Mira recuerda el personaje está interpretado por la actriz Tracie Bennet. Puede visualizarse su actuación en la entrega de los premios Lawrence Olivier de 2018, el más prestigioso de los premios al teatro inglés: <https://www.youtube.com/watch?v=TInk1BcbAMQ>.

Luis Antonio de Villena, Álvaro Pombo o Luisgé Martín? ¿O incluso el de poetas que no pudieron pensarse en esas lógicas como Luis Cernuda, Federico García Lorca o Jaime Gil de Biedma?

El libro de los viejos

Un segundo ejemplo que comento es la compilación *Salir del armario en la universidad* editado por Òscar Guasch en 2022. Encontramos en el volumen 12 relatos autobiográficos de profesores universitarios españoles de variadas disciplinas y franjas etarias que abordan la puesta en palabras de esa salida que siempre incluye la dimensión de la violencia. En el prólogo, José María Valverde traza las coordenadas de la compilación:

Nos encontramos así ante un ejercicio valiente, poco habitual, de honestidad personal, académica e intelectual, que se agradece, en un tiempo en el que los discursos políticamente correctos esconden y al mismo tiempo alimentan, parafraseando el título de la conocida película de Álex de la Iglesia, los días de la bestia (9).

La valentía a la que el prologuista se refiere se ancla en que el pedido del editor estuvo orientado a que quienes participarían del volumen debían narrar sus experiencias con la homofobia sufrida o no en sus ámbitos de trabajo universitarios. Y si bien esa violencia no es reconocida por todos los autores, el mismo prologuista advierte que la situación acerca de esa salida comunicativa se gesta en un cambio, el que adviene con la institucionalización de los estudios de género en las universidades españolas. Este devenir provoca también el señalamiento de una tensión generacional que los mayores advierten como padecimiento en los más jóvenes:

Un contexto marcado, como se pone especialmente de manifiesto en los autores más jóvenes de esta obra, por el creciente individualismo (que amenaza especialmente a las personas no normativas), la competitividad, los rankings, una pseudo pedagogía y una productividad que retroalimenta el negocio editorial (15).

Lo que llama la atención es que Valverde evalúe esas nuevas coordenadas del trabajo académico como marca de la franja de los autores más jóvenes y no reconozca que ellos, los mayores, o los pollaviejas en términos de Mira, también lo sufren pero no lo sufrieron en sus inicios. La ficción teórica de vejez adviene aquí como flexión nostálgica.

Tal vez esa sea la razón de que los 12 relatos se ordenen cronológicamente invertidos, «los autores mayores aparecen al principio y los más jóvenes están al final» (20) pero reunidos por un rasgo que Guasch señala en términos de «calidad literaria» (20), lo que vuelve a encauzar la narración en términos de ficción teórica.

Un enunciado que se reitera en muchos de los relatos de los mayores es homofobia interiorizada,⁴ como un recurso de salida hacia la imposibilidad de determinar la violencia ejercida por otros sobre esos cuerpos pensantes. Esta posición deviene en muchos casos en la declaración de una necesidad de contar, tal como se advertía en la cita del libro de Goldchluk incluida con anterioridad.

El relato del propio Guasch («De cuando los profesores recibíamos cartas. Memorias de erotismo y homofobia») permite ejemplificar estos vaivenes a partir del recorrido que el autor realiza por sus publicaciones, sus puestos laborales y los cursos y seminarios que dictó. «Yo he consagrado mi vida a los hombres» (39) declara Guasch como salida discursiva que pone en funcionamiento la máquina memorialística, mecanismo que permite la autoinclusión en sus derivas teóricas. Recordemos que es Guasch quien describe, tal como lo realizaría Meccia en Argentina, el proceso español de evolución desde el modelo pre gay hacia lo gay y postgay (Guasch y Mas, 2014). Con ese modelo Guasch lee su propia biografía y suma un plus de humor irónico, aquella marca literaria sobre la que nos advertía en la presentación, insumo que hipotetizamos en tanto marca de ficción de vejez, como declaración de quien ahora sí, puede decir lo que quiere:

Y, aun así: recuerdo mis años de estudiante de licenciatura y de doctorando como tiempos felices. Era joven, era guapo y simpático. Era un encanto. Y el contexto social mejoraba. Estaba el ámbito europeo y estaba el proyecto olímpico creando consenso social. Los milenials no tienen esa experiencia, pero ser homosexual y gay en un contexto de economía expansiva es una maravilla. Se intuían promesas de futuro por todas partes y también promesas para el placer sexual. Mi socialización homosexual coincide con la entronización del modelo gay (saunas, bares, discotecas) y con mi investigación sobre culturas gais. Creí con el modelo gay y mi despedida académica coincide con su desaparición. Tiene un punto poético (43).

El humor no evita la nostalgia, ya que la contextualización de un tiempo pasado sin homofobia necesita reconfigurarse en el relato del presente porque «esos tiempos acabaron» (44) y se inicia ahora el de la homofobia explícita y el enfrentamiento con los diversos activismos académicos, especialmente el feminismo y la teoría *queer* (46–47), centro de crítica para el sociólogo tal como lo leímos también en el relato de Mira. Y si en el texto del crítico anterior la flexión del cierre se exhibía con

4 Así aparece por ejemplo en el relato de Àlvar Martínez-Vidal (23) y en el de Òscar Guasch (43).

el enunciado «No sé», ahora, en la narración del sociólogo, se presenta en forma de un devenir significativo. Así, en el inicio del relato, al contar una experiencia de puesta en escena de una versión del musical *Jesucristo Superstar* en una cárcel del interior catalán, Guasch prefiere omitir el detalle explícito y clausura con un contundente «Y no voy a contar más» (44). Por el contrario, al posicionarse en el relato de una negativa experiencia con colegas del Departamento de Sociología de la Universidad de Barcelona, el investigador reafirma su orgullo de narrador autorizado. Enunciados como «Pero ahora que estoy en condiciones de contarlo, me dicen que lo invento. Nadie me cree» (46), «ahora estoy preparado para contarlo» (48), «no tengo que confesar nada» (49) o «¿Qué por qué lo cuento ahora? Porque ahora estoy preparado para hacerlo» (51), dan cuenta de la irrupción de una lengua que se desborda y dice aquello que estaba en silencio. La salida para Guasch es por la lengua y no por la investigación sociológica.

Ese riesgo del contar permite sin embargo la convocatoria a los lectores. Del mismo modo en que el libro de Mira se cerraba con la invitación a comunicar un orgulloso desencanto, el testimonio de Guasch elige discurrir y concluir por las mismas coordenadas:

Los maricas, expulsados del pueblo y del mapa del parentesco, desarrollan habilidades para sobrevivir en entornos hostiles. Y triunfan en la vida. Por eso hay pocos maricas que protestan sus vidas: largarse del pueblo y vivir una vida erótica y digna es un éxito biográfico que oculta muchas miserias. Somos sobrevivientes, aunque no queramos contralo. Pero ahora estoy preparado para hablar de ello. Quizás haya quien quiera escucharme. Quizá, después de leer este texto, por fin me regalen un «yo sí te creo». Quizá este relato ayude a otras personas a entender que no están locas (aunque lo sean), que no son culpables, y que no están solas (51).

El final del texto autobiográfico apela al vaivén entre un yo y un nosotros que puede leerse en el registro no solo de una sentimentalidad que hace avanzar la confesión y otorga otros tonos, tal vez podríamos decir literarios, a lo que solo era un proyecto que buscaba reconstruir una trayectoria académica. Este rasgo tal vez pueda interpretarse como signo de lo que en el marco de nuestro proyecto hemos llamado estilo de vejez, en una reapropiación de la clásica propuesta de Said (2018).

Pero hay otra pregunta y otra conjetura que elijo postular como cierre. Podemos preguntarnos si ese viraje detectado en las escrituras de Mira y Guasch, que potencia las intencionalidades convocantes de un público que comprenda el valor

de la declaración, tiene un origen en el devenir de las vidas que se cuentan o es simplemente una irrupción. ¿Por qué esos textos cobran una potencia inesperada y hacen surgir esas ficciones que van más allá de un oficio? ¿Mira y Guasch pueden describir un estado teórico y por lo tanto político de sus trayectorias como críticos, profesores o sociólogos porque han atravesado de manera problemática un trayecto curricular que los habilita para ingresar en los complejos caminos de los modos de producción de conocimiento en las ciencias sociales o humanas? ¿O esa plataforma de empuje viene de otro lado? ¿Será el acontecimiento en el que «un montón de maricas intelectuales rodeados por decenas de presos cachondos» (Guasch, 2022: 44) se reúnen para representar el musical *Jesucristo Superstar*? ¡Justamente ese musical! ¿O será tal vez el enfrentamiento con sus compañeros de Departamento, «los mandarines de sociología» (48) que lo excluyen? ¿Qué impacto, si es posible medirlo, posee una biblioteca por sobre una noche en que se asiste a una representación teatral? ¿Carlotta somos todos y estamos aquí?

O tal vez lo exprese más claramente María Moreno a propósito de un fragmento de *Citas de lectura* de Silvia Molloy en el que la autora explica un episodio de su novela *En breve cárcel* y comete el desliz de pasar de la tercera persona a la primera, operación que habilita a postular la semejanza entre la identidad de la narradora y la autora:

Tal vez parece una confesión pero, más que una confesión, es un grito insurgente contra la crítica actual y su catálogo denegatorio de cualquier semejanza entre el yo de la experiencia y el yo del texto, entre el yo autobiográfico y el yo de la ficción, etcétera, etcétera; mantras que tal vez la crítica psicoanalítica desplace con la fórmula de Octave Mannoni: «ya lo sé...pero aun así (...) Ya lo sé: es una autoficción... pero aun así, es mi vida». Qué pacto de lectura ni pacto de lectura. (2023:102).

¿Cuándo es posible decir eso? ¿Con qué voz? ¿Con qué cuerpo? Qué pacto de lectura ni pacto de lectura.

Bibliografía

- Fumis, Daniela** (2022). Tiempo de—más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa. *Olivar*, XXI. <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- Goldchluk, Graciela** (2022). *El libro de la vieja (Tiempos de archivo)*. Vera cartonera.
- Guasch, Óscar** (Ed.) (2022). *Salir del armario en la universidad*. Bellaterra.

- Guasch, Óscar y Mas, Jordi** (2014). La reconstrucción médico social de la transexualidad en España (1970–2014). *Gazeta de antropología*, 30(3). <http://hdl.handle.net/10481/33813>
- Link, Daniel** (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LIRICO*, (11), 1–11. <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Maccione, Franca; Milone, Gabriela y Santucci, Silvana** (2023). Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas. *El taco en la brea*, (18). <https://doi.org/10.14409/eltaco.2023.18.e0123>
- Meccia, Ernesto** (2021). *Los últimos homosexuales*. Ediciones UNL / EUDEBA.
- Mira, Alberto** (2021). *Crónica de un devenir. Tiempo, experiencia, generaciones*. Egales.
- Moreno, María** (2023). *Pero aun así. Elogios y despedidas*. Random House.
- Prósperi, Germán** (2021). Figuraciones de cierre en algunos episodios de la crítica contemporánea. En Gauna, Daniela (Comp.). *Octavo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Universidad Nacional del Litoral. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/VIII-coloquio-cedintel.pdf>
- (2024, mayo). Formas de decir vejez. Figuraciones, ficciones, ensayos. Trabajo presentado en el *XIII Congreso Argentino de Hispanistas*. Organizado por la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Said, Edward** (2018). *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Debate.

«Un conato de evasión llamado *Lolita* (1959)»: Enrique Pezzoni traductor e importador *highbrow*

CRISTIAN RAMÍREZ

ramirez.cristiand@gmail.com

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (IHUCSO Litoral), Universidad Nacional del Litoral (UNL), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

En el número 260 de la revista *Sur*, la página dedicada a las «Novedades 1959» de su editorial homónima anuncia una lista compuesta por trece textos de reciente publicación: son diez de autores extranjeros traducidos a lengua vernácula y tres textos locales. Si bien no se informa quiénes son los traductores de los textos foráneos, en esta lista, dos textos de un mismo autor, Vladimir Nabokov, tienen el mismo traductor, aunque con nombres diferentes. Uno apócrifo, bajo un seudónimo —Enrique Tejedor— y otro verdadero, público —Enrique Pezzoni—. ¿A qué responde esta maniobra? La historia es relativamente conocida: «el caso *Lolita*» ocupó las páginas de diarios y revistas en Buenos Aires, en Europa y en Norteamérica y motivó debates académicos, políticos, ideológicos, culturales y sociales. Enrique Tejedor fue el seudónimo elegido por Pezzoni —traductor de la primera versión en español de la novela— para resguardar su nombre ante las previsibles sanciones morales y legales que la publicación de la obra alcanzaría. En esta oportunidad, volvemos a este célebre caso para analizarlo desde el punto de vista de las estrategias editoriales de traducción (Venuti, 1998), es decir, aquellas que operan en torno al proceso de traducción en función de la construcción de lo foráneo por parte del aparato editorial. ¿Cómo utilizó *Sur*, revista y editorial, la polémica que rodeó la publicación de la novela en el extranjero? ¿De qué modo se construyeron las estrategias de visibilización y comercialización del texto en Argentina? Estas y otras preguntas se responderán a través de una hipótesis que sostiene que si bien *Sur* se valió de las polémicas que rodearon la publicación de *Lolita* en otros países, no fue sino hasta el decisivo número 260 —movidos por la prohibición, la censura y la persecución judicial— que se abocaron al «caso *Lolita*» desplegando diversos puntos de vista, entre los cuales se destaca una insistencia por obviar los señalamientos escandalosos en privilegio del arte narrativo del autor. Además, ensayaremos un acercamiento a la posi-

ción traductiva (Berman, 1995), a la *figura de traductor* (Berman, 1989) y al *horizonte de traducción* (Berman, 1995) de Enrique Pezzoni como traductor e importador (Wilfert, 2002; Willson, 2019) en el marco de esta traducción en particular y en el de *Sur* en general. Atendiendo a ciertos rasgos particulares sobre la tarea de traducción, expon-dremos lo que creemos es una caracterización que podría ser definitoria de su práctica: traductor e importador *highbrow*.

Palabras clave: Enrique Pezzoni / traducción / Lolita / importador / highbrow

Introducción

En el número 260 de la revista *Sur*, la página dedicada a las «Novedades 1959» de su editorial homónima anuncia una lista compuesta por textos publicados de manera reciente: son diez de autores extranjeros traducidos a lengua vernácula y tres locales.¹ En esta lista, dos textos de un mismo autor, Vladimir Nabokov, tienen el mismo traductor, aunque con nombres diferentes: uno apócrifo, bajo un seudónimo —Enrique Tejedor— y otro verdadero, público —Enrique Pezzoni—. ¿A qué responde esta maniobra? La historia es relativamente conocida: «el caso *Lolita*» ocupó las páginas de diarios y revistas en Buenos Aires, en Europa y en Norteamérica y motivó debates académicos, políticos, ideológicos, culturales y sociales de diversa índole. Enrique Tejedor² fue el seudónimo elegido por Pezzoni, traductor de la primera versión en español de la novela, para resguardar su nombre ante las previsibles sanciones morales y legales que la publicación de la obra alcanzaría. En esta oportunidad, volvemos a este célebre caso para analizarlo desde el punto de vista de las estrategias editoriales de traducción (Venuti, 1998), es decir, aquellas que operan en torno al proceso de traducción en función de la construcción de lo foráneo por parte del aparato editorial. Como afirma Santiago Venturini (2017) «la dependencia de la traducción con respecto a un dispositivo editorial es un hecho básico de su existencia [...] las traducciones son, indudablemente, objetos editoriales [...]» (249). ¿Cómo utilizó *Sur*, revista y editorial, la polémica que rodeó la publicación de la novela en el extranjero? ¿De qué modo se construyeron las estrategias de visibilización y comercialización del texto en Argentina? Estas y otras preguntas se responderán en las páginas siguientes con una hipótesis que sostiene que si bien *Sur* se valió de las polémicas que rodearon la publicación de *Lolita* en otros países, no fue sino hasta el decisivo número 260 en el que tomó una firme postura en relación con estas. Hasta entonces, solo focalizó la mirada en la cuestión meramente narrativa, destacando la prosa nabokoviana y la «historia de amor» y aludiendo de manera implícita y lateral a los escándalos suscitados en Europa y Norteamérica. En el número 260 —movidos por la prohibición, la censura y la persecución judicial— se

1 Si bien no se informa quiénes son los traductores de los textos foráneos, para ese entonces el proyecto de traducción de la revista *Sur* —que se había desarrollado con fuerza desde mediados de la década de 1930 y tradujo, junto con otras editoriales, intensa y profusamente durante las décadas de 1940 y 1950— ya lleva como marca la mención del traductor «al final de los textos extranjeros, a la izquierda, en bastardilla y en cuerpo menor al del autor, que se incluía a la derecha o al comienzo del texto, debajo del título» (Willson, 2019:89).

2 Acerca de esta elección se la ha relacionado con la idea de tejido, de cruce, y se ha mencionado la idea derrideana de «tejedor real» (Cf. Gerbaudo, 2008; Ramírez, 2023).

abocaron al «caso *Lolita*» desplegando diversos puntos de vista, entre los cuales se destaca una insistencia por obviar los señalamientos escandalosos en privilegio del arte narrativo del autor, expuesto con maestría —según sostienen los invitados al debate— en esta novela en particular.

Además, ensayaremos un acercamiento a la *posición traductiva* (Berman, 1995), a la *figura de traductor* (Berman, 1989) y al *horizonte de traducción* (Berman, 1995) de Enrique Pezzoni como traductor e importador (Wilfert, 2002; Willson, 2019) en el marco de esta traducción en particular y en el de *Sur* en general, habida cuenta de sus múltiples intervenciones en el campo como crítico, como profesor y como editor. Atendiendo a estos roles y a ciertos rasgos particulares sobre la tarea de traducción, expondremos lo que creemos es una caracterización que podría ser definitoria de su práctica: traductor e importador *highbrow*.

«La novela más comentada de 1958»

La lista de «Novedades 1959» descubre dos certezas: en primer lugar, que la traducción de *La verdadera vida de Sebastián Knight* —novela publicada en 1945 por Nabokov y traducida para la editorial Sur por Enrique Pezzoni en 1959, el mismo año en el que traduce *Lolita* (1955)— no hubiera existido de no haberse traducido, primero, *Lolita*. En segundo lugar, que las maniobras de promoción de «la estratégica vidriera de *Sur*» (Lafforgue y Rivera, 1996) alrededor de *Lolita* venían montándose desde tiempo antes, aprovechando el espacio destinado para tal fin en las páginas de la revista: un pequeño párrafo, que revisa brevemente el argumento central de cada texto, acompaña los nuevos títulos buscando despertar el interés entre los ávidos lectores,³ construyendo un horizonte de expectativas (Jauss, 1977). En este sentido, la primera vez que se menciona a *Lolita* de Nabokov es en el número 257 (marzo–abril de 1959) de la revista de Victoria Ocampo. Una publicidad a página completa, encabezada por la leyenda «aparecerá en mayo», anuncia el inminente lanzamiento de la novela y acude veladamente a las polémicas que ha suscitado: «la novela más comentada de 1958. El libro que ha provocado las más elogiosas críticas de famosos escritores de todo el mundo». Esta afirmación, sin embargo, esconde algo: las elogiosas críticas a las que refiere *Sur* son una respuesta directa a

3 A modo de ejemplo: *El libro de cabecera del espía* de Graham y Hugh Greene —publicado originalmente en 1957, pero traducido el mismo año que los de Nabokov— el texto afirma: «Los riesgos y las recompensas de la vida del espía, junto con muchas de las astucias que su oficio exige, son descritos en este libro donde se hayan representados la mayoría de los grandes escritores que se han ocupado del espionaje y muchos de los que lo han practicado» (1959).

los ataques, censuras e impedimentos que la novela de Nabokov está recibiendo en varios países del mundo.⁴ La mención al año 1958 en esta página publicitaria de *Sur* refiere, sin dudas, a la publicación norteamericana; hecho refrendado en la elección de una cita de la reseña «The last lover: Vladimir Nabokov's *Lolita*» de Lionel Trilling. En esta reseña —publicada en el número 7 de la revista *Griffin* en agosto y republicada en *Encounter* en octubre del mismo año— Trilling relata los pormenores de la publicación de *Lolita* en París y agrega algunos datos sobre la circulación temprana en el país en el que fue escrita y en que «presumably, it could not be published» (1958:9). La cita de Trilling que se elige para la promoción está absolutamente despojada de las peripecias de la publicación en el extranjero y de la feroz crítica del autor hacia las lecturas morales y puritanas que se hacen del texto. Solo se hace eco de los señalamientos sobre lo pornográfico y lo erótico, sin siquiera mencionar que los protagonistas son una niña que roza los trece años y un hombre adulto de poco más de cuarenta. La apuesta de la promoción de *Sur* es aludir lateralmente al escándalo, centrándose en el presumible argumento de la novela —una historia de amor desdichado—:

Lolita trata sobre el amor. Quizá sería mejor entendido si hiciese dicha afirmación de la siguiente forma: *Lolita* no trata de sexo sino de amor. Casi en cada página se expresa explícitamente alguna emoción erótica o algún claro hecho erótico, y sin embargo, no se trata nunca de sexo. Se trata de amor. Y esto la convierte en un fenómeno único dentro de mi experiencia con novelas contemporáneas (1959).

Algo similar sucederá con las otras dos citas de «famosos escritores» que se suman a la del crítico estadounidense. Por un lado, la de Alberto Moravia quien afirma que *Lolita* es «una novela muy hermosa. Es tanto un libro para escritores como para el lector común» y, por el otro, la de Colin Wilson: «*Lolita* es sin duda una novela de primera magnitud dentro de la tradición cómico–dramática del *Uli- ses*, y la he releído tantas veces como el *Uli- ses*». La estrategia de *Sur* con estas tres citas es visible: primero, se insinúan los escándalos que acarrea la novela pero rápi-

4 El periplo de *Lolita* comenzó cinco años antes de su publicación en 1955, quizás preanunciando algunos de los escándalos que suscitaría. Luego de ser rechazado por cuatro editores en Estados Unidos, su país de origen, «una pequeña editorial inglesa de París, la Olympia Press, apostó por el manuscrito que inmediatamente publicó en dos volúmenes de color verde, el mismo color de la primera edición en castellano, censurada en Argentina» (Turpin, 2016). Esta edición francesa en inglés fue censurada a pedido del gobierno británico, quien no pudo evitar que otra editorial inglesa, Weidenfeld & Nicolson, la publicara en Londres en 1959. Un año antes, en 1958, finalmente se publicó en los Estados Unidos. Nada de esta travesía es ignorado por la *troupe* de *Sur* ni mucho menos por el traductor Enrique Pezzoni, resguardado tras el seudónimo que al día de la fecha sobrevive junto a su nombre.

damente se intenta zanjarlos por la vía argumental; segundo, se afirma que la novela es apta para todo público y, por último, se la coloca en una tradición encabezada, nada más y nada menos, que por el *Ulises* (1920) de James Joyce. Lo que, definitivamente, no ignora *Sur* es que para esta altura del año, la novela de Nabokov ya es un *bestseller* en el país en el que fue escrita.⁵ Esta página publicitaria del número 257 arroja un dato más que no pasa desapercibido: el traductor no es mencionado. Un gesto llamativo si se lo compara con otras páginas de igual tenor,⁶ pero que debe leerse, claramente, en relación con los escándalos señalados y con el seudónimo que elige Enrique Pezzoni.

Las estrategias de promoción continúan en el número siguiente, el 258, con *Lolita* ya en las librerías —finalmente apareció el 29 de mayo—. Sin embargo, se produce un notorio cambio en esta: se observa que está menos despojada de los escándalos y las discusiones que la novela traía desde el otro lado del mundo desde su publicación. En esta oportunidad, se recogen y se enumeran las polémicas y se acude a la cita de un escritor extranjero ya reconocido por el público argentino. Se trata de Graham Greene, amigo personal de Victoria Ocampo, profusamente traducido por la editorial Sur y por Emecé en Argentina y de circulación masiva junto con autores de literatura local. Si bien la cita que se elige es meramente descriptiva, es la figura de Greene —quien, además, recomendó el texto como uno de los mejores libros de 1955 en un artículo para el *Sunday Times* (Libardi, 2018)— la que se elige para validar la publicación del texto nabokoviano, a modo de figura de autoridad en el campo literario. Finalmente, a esta página publicitaria se le adiciona la frase «única edición completa y autorizada».⁷ Una vez más, no se menciona quién es el traductor, ni siquiera con el seudónimo.

Pasarán tres meses y un número de por medio para que la revista *Sur* vuelva a promocionar el texto, en el ya aludido número 260. Al traductor, nuevamente, no se

5 *Lolita* se publicó en los Estados Unidos el 21 de julio de 1958. En enero del año siguiente ya había alcanzado el mote de *bestseller*. Pese al recorrido que había tenido en Europa, y a los miedos que manifestaba el propio escritor (Cf. Nabokov, 1989), la novela no fue censurada en su país de origen. Según Pascale Casanova (2001), «Nabokov, que hasta entonces no era más que un escritor de lengua inglesa sin gran notoriedad, conoce bruscamente un inmenso éxito internacional» (189).

6 A modo de ejemplo: el número 255, de noviembre-diciembre de 1958, incluye la promoción de otra traducción de Enrique Pezzoni. Se trata de *Gandhi y Marx* de Krishorlal Mashruwala. El texto que acompaña el lanzamiento dice: «Una vivaz comparación de dos filosofías que frecuentemente han sido identificadas y que según el autor, un discípulo de Gandhi, se diferencian agudamente. Este libro pertenece a la colección "Pensamiento gandhiano" que dirige Lanza del Vasto. Traducción de Enrique Pezzoni. 136 páginas». [Las cursivas son nuestras]

7 No se conoce a ciencia cierta el porqué de esta aclaración sobre la completitud de la obra. Hipotetizamos que se hace en alusión a los dos tomos que publicó Olympia Press en París, que podría llevar a la confusión a los lectores familiarizados con esta primera edición en inglés.

lo menciona, aunque se acude a la celebridad de *Lolita*, «la novela más discutida de la actualidad», para presentar la nueva traducción de Nabokov al español: *La verdadera vida de Sebastián Knight*. En el breve párrafo promocional se lee: «en esta nueva novela del autor de la ya célebre *Lolita*, se hallan presentes todas las virtudes de este maestro de la prosa inglesa, con el añadido de una insuperable capacidad para adueñarse del ánimo del lector y mantenerlo en suspenso hasta el sorpresivo final» (1959).

La cuidada estrategia de difusión busca imitar y sostener el éxito de ventas alcanzado por esta novela en otras latitudes. Pero no será este el único objetivo de la revista; por primera vez —ya sin ambages y con una postura mucho más firme que en números anteriores, ya que en Buenos Aires fue catalogada como «inmoral»⁸ y la editorial se vio envuelta en asuntos judiciales— se encara el escándalo bajo el nombre de «El caso *Lolita*». Si bien en los números anteriores se había aludido lateralmente a los escándalos que rodearon la novela con la intención de utilizarlos como medio de promoción, esta es la primera vez que *Sur*, y muchos de sus asiduos colaboradores, intervienen directamente en la polémica. «El caso *Lolita*» está compuesto por documentos diferentes: por un lado, declaraciones de algunos escritores extranjeros —entre ellos, quienes fueron citados en las sucesivas promociones del libro: Trilling, Greene, Moravia y Wilson—, una encuesta dirigida a figuras del medio literario,⁹ una declaración de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y otra colectiva firmada por relevantes figuras públicas; por el otro, se anexa un artículo de Niger Nicolson —en traducción de Carlos Heredia—, quien defendió el libro en la Cámara de los Comunes en Gran Bretaña y una aclaración sobre el levantamiento de la censura en Inglaterra. Un análisis de estos diversos documentos arroja, entre otras cosas, que los comentarios de los escritores extranjeros que se citan repiten el modelo de los reproducidos en las páginas promocionales ya analizadas: se eligen las declaraciones que distinguen la calidad de la prosa narrativa, la profundidad de la historia que se cuenta y se corre el foco por fuera del escándalo. De hecho, se repi-

8 Como afirma Alejandrina Falcón: «en la ciudad de Buenos Aires, *Lolita* fue atacada desde dos flancos: el municipal y el judicial. La Municipalidad de Buenos Aires la calificó de “inmoral” por aplicación de la ley municipal 1260 del año 1882 sobre prohibición de “escritos y dibujos inmorales” y, en virtud del decreto 115 de 1958, determinó el secuestro de la edición alegando el potencial riesgo de caer en manos de niños o adolescentes» (2019:86).

9 Responden a la «Encuesta de *Sur*» Victoria Ocampo, Juan Adolfo Vázquez, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Silvina Ocampo, Carmen Gándara, Ernesto Sabato, María Rosa Oliver, Alicia Jurado, Guillermo de Torre, Manuel Mujica Lainez, Carlos Viola Soto, Alicia Marta Justo, Ernesto Shoo, Luis Justo, Héctor Murena, Jaime Rest, Eduardo Mallea, Enrique Pezzoni, José Blanco Amor y Virgilio Piñera.

ten exactamente las mismas palabras que ya se habían publicado en dichas páginas de promoción, solo que con un ingrediente extra en la pluma de Graham Greene: «*Lolita* acaba de ingresar en la honrosa nómina de libros proscritos, en las que estuvieron incluidos *Las flores del mal* y *Madame Bovary*» (1959:44). Una referencia directa a dos textos canónicos que lograron superar la censura e instalarse para siempre en la literatura mundial y que se suman a la genealogía que Colin Wilson había trazado y en la que también se incluía *Ulises* de Joyce.

La encuesta, por su parte, propone tres preguntas: «¿Cree usted que un poder político deba ejercer la facultad de censurar obras literarias?, ¿Cuáles son los límites y el criterio con el que esa facultad debe ejercerse?, ¿Cree usted que en el caso de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, esa facultad ha sido ejercida con acierto?» (1959:45). Otros estudios (Cf. Falcón, 2019; Conchez Silva, 2018; Eizayaga, 2020) se han centrado en análisis más o menos pormenorizados sobre las respuestas que se dan a estas preguntas, desde variados puntos de vista. En esta oportunidad, vamos a detenernos solo en algunas de estas para seguir observando la construcción de la estrategia de visibilización del texto como parte del aparato importador. Sí diremos que, en rasgos generales, ninguna de las opiniones que conforman esta ensayada respuesta de *Sur* está a favor de la censura y la prohibición de este libro en particular, sino todo lo contrario. En las opiniones se destaca la prosa narrativa de Nabokov, la sátira, la acidez, la historia de amor, la precisa composición de la realidad, la construcción del antihéroe, la crítica al «sueño americano», la *bestsellerización* de la novela, la publicidad amarillista, etc.; al mismo tiempo que se escriben severas críticas al «poder político» y a los funcionarios municipales que determinaron el cese de circulación de la obra.¹⁰

Aunque no contesta específicamente las preguntas de la «encuesta», Victoria Ocampo encabeza las repuestas: «No hago en estas páginas sobre la novela de Nabokov crítica literaria» (1959:45) afirma. Ocampo discute con un texto de su «amigo» Denis de Rougemont —publicado dos números antes en la revista, se centra en los rasgos del mito de Tristán¹¹ que pueden leerse en *Lolita*— y se muestra especialmente contrariada cuando se intenta sumar a Humbert Humbert (H.H) y a Do-

10 La prohibición de venta y de circulación fue dictada en el mes de julio e incluía el secuestro de ejemplares de librerías y de la sede de la editorial.

11 «El tema de Tristán es uno de los mitos básicos de la cultura europea. Su fama y difusión fue enorme en la época medieval y llegó a convertirse en el mito sobre el amor por excelencia. Los nombres de Tristán e Iseo pasaron entonces a engrosar la lista de los amantes clásicos en puesto de honor, compitiendo ventajosamente con los de Paris y Helena, Eneas y Dido, Príamo y Tisbe» (Cuesta Torre, 1991:185).

lores a la lista de célebres amantes de la literatura. Para Ocampo, solo se trata de «una triste y derrengada pareja, caricatura simbólica (les tenga o no alergia a los símbolos su creador) de nuestro mundo moderno» (46). Más que amor-pasión, Ocampo cree que la relación podría definirse como apetito-pasión, un apetito que ejemplifica diciendo que cuando alguien quiere comer un pollo, «no necesita que el pollo desee ser comido para saborearlo». El hambriento sería H.H y el pollo, naturalmente, Lolita. Una manera mordaz de Ocampo para reírse de los señalamientos sobre la presunta pornografía. Las críticas, centradas en una hipotética patología de fijación de H.H, no le impiden a Ocampo hacer valoraciones estrictamente literarias; sosteniendo, de esta manera, el punto de vista que con el que *Sur* presentó la novela desde sus inicios: «*Lolita* es una de las novelas más téticamente brillantes de estos últimos tiempos [...] puedo reconocer el valor de un objeto literario fabricado por un joyero de la literatura [...]» (47).

Carmen Gándara, otra de las encuestadas, utiliza su respuesta para desnudar la estrategia de la que *Sur*, y otras editoriales, se han valido a raíz de los interdictos puestos por la justicia alrededor del mundo: «si la obra de Vladimir Nabokov, *Lolita*, no hubiera sido prohibida en varios países, no habría sido leída sino por un reducido grupo de lectores [...] las sucesivas prohibiciones y, desde luego, la truculencia y lo insólito de su tema han hecho de la novela materia de escándalo» (1959:53). Sobre este punto volverán otros de los encuestados apuntando específicamente a la condición de *bestseller* que alcanzó la novela en varios países. Para muchos de ellos, este es un demérito de la obra e incluso uno de los motivos por los que han optado por no leerla. Alicia Jurado, por ejemplo, asevera: «si no se me hubiese pedido que contestara a esta encuesta, jamás hubiera leído *Lolita*; siento una particular aversión hacia los *best-sellers* y mucho más cuando los rodea una propaganda basada en su presunta pornografía» (1959:58).

Tanto la declaración de la SADE, como la del «Grupo de intelectuales» y la de Niger Nicolson van en el mismo sentido que las respuestas de la encuesta: destacar la libertad de expresión, valorar el objeto artístico desde el punto de vista estrictamente literario, poner en tela de juicio los argumentos sobre los que se sostienen las prohibiciones y censuras, comparar otras situaciones similares que sufrieron diversas obras literarias a lo largo de la historia, discutir la verdadera injerencia de la clase política en debates morales y/o literarios, etcétera.

En conclusión, «El caso *Lolita*» deja de lado las alusiones veladas que utilizó mientras construía el horizonte de expectativas sobre la novela —que incluía, como se vio, el enfoque sobre la «historia de amor» y sobre la proeza narrativa de su autor— para sentar una postura acerca de la literatura en general y sobre

la empresa de traducción que *Sur*, editorial y revista, tiene montada desde años anteriores a este escándalo. Por supuesto que el dilema judicial que enfrenta la editorial,¹² el escándalo de la prohibición, la censura y el secuestro de ejemplares nutren este movimiento que hace que la editorial *Sur* pase a ocupar un lugar preponderante en el derrotero del ahora clásico *Lolita*. Según las formulaciones de Pascale Casanova (2001), podríamos afirmar que *Sur* ingresa al juego de capitales que se pone en marcha en el marco de la «República Mundial de las Letras». Y lo hace, además, jugando con recursos fuertes: por un lado, los recursos críticos —creando valor literario a partir de la traducción— y, por el otro, un reconocido traductor —también agregando valor literario pero como intermediario del capital—: «el universo literario se unifica, pues, mediante la entrada de nuevos jugadores que tienen en común la lucha por un mismo fin» (61), afirma Casanova. El hecho mismo de la traducción y este aparato crítico que se construye alrededor —incluidos aquellos textos que la denostan— contribuyen a la *legibilidad* del texto en la cultura receptora. La traducción de *Lolita* y de Nabokov le aseguró a *Sur* un lugar indeleble en la República Mundial de las Letras, especialmente en el ámbito del español, ya que es la primera, y hasta ahora, «única» traducción que se ha hecho en este idioma.¹³

En términos de estrategias editoriales, los tres números analizados —especialmente el 260— muestran tácticas de promoción de lo publicado que se constituyen como parte de un «aparato importador» (Gouanvic, 1999). En este sentido, las páginas publicitarias, las palabras elogiosas de escritores occidentales consagrados, los textos críticos como el de Denis de Rougemont, y, por supuesto, la reunión de documentos que constituye «el caso *Lolita*» serían expresiones de este aparato de importación que constituye el proyecto de traducción de *Sur*.¹⁴

12 El fiscal Guillermo de la Riestra «entabló una querrela criminal contra los integrantes de la editorial *Sur*, los propietarios de los talleres impresores y el traductor de la obra, por el delito de publicaciones obscenas» (Pico Estrada, 1959:10 en Falcón, 2019:86). Pese al reclamo presentado por la editorial, el 27 de diciembre de 1963 la Corte Suprema ratificó la sentencia.

13 Sobre esta afirmación volveremos más adelante.

14 Dice Patricia Willson al respecto: «[...] Ocampo funda, en 1933, la editorial de la revista *Sur*, siguiendo explícitamente el ejemplo de la *Revista de occidente*, de su amigo José Ortega y Gasset, que había iniciado su fondo editorial en 1923 [...] La editorial siguió publicando literatura extranjera por décadas. [...] Victoria Ocampo, con su revista y su editorial, y a través de su gestión en el Fondo Nacional de las Artes, importó en la literatura argentina a numerosos autores, contribuyó a la legibilidad de los autores traducidos por otras editoriales e hizo retraducir textos importantes de la literatura occidental» (2019:174–175–176).

Enrique «Tejedor» Pezzoni

Como hemos señalado, durante todo el proceso de promoción, el nombre del traductor de *Lolita* permaneció oculto: no aparece en ninguna página publicitaria y tampoco lo nombra ninguno de los encuestados por *Sur*. Las razones son más que obvias: munidos del historial que la novela trae desde los países en las que fue publicada, se elige resguardar su identidad,¹⁵ de manera tal que los lectores se encuentran con su presunto nombre cuando abren el libro: Enrique Tejedor. Por supuesto, es altamente probable que, al menos en Buenos Aires, se conozca que detrás de ese seudónimo se encuentra Enrique Pezzoni. Para 1959, su figura como traductor ya es asociada a varias traducciones realizadas para la revista y para la editorial de Ocampo: Denis de Rougemont, Lanza del Vasto, Julien Greene, Wiston Churchill, Edwar Forster, Lionel Trilling, Carl Jung, Guido Piovene, Carlo Levi, Benedetto Croce, Libero Bigiaretti, Alvaro Corrado, Elio Vitorini y Alberto Moravia son algunos de los escritores que desde el inglés, el francés y el italiano han sido traducidos por él. Además, para esta época, Pezzoni lleva trece años colaborando episódicamente con la revista *Sur* como crítico a través de notas, reseñas y crónicas.¹⁶ La sola idea de que no se sepa quién traduce la obra hasta tanto no se accede al ejemplar, puede ser leída también como parte de una estrategia de promoción. Este hipotético misterio alrededor de la identidad de quien traduce colabora también en la construcción del horizonte de expectativas. Pero no solo eso: la presencia de Pezzoni jugará un doble rol en términos del aparato importador que funciona alrededor de la traducción de la novela y de Nabokov. Por un lado, con la realización de la primera traducción al español, Enrique Tejedor, ya está aclimatando el texto a la lengua vernácula y volviéndolo legible para una amplia comunidad que, de otra manera, no hubiera tenido acceso. Como afirma Willson, «la traducción vuelve legible un texto antes inescrutable en su extranjería: toda traducción aclimata, domestica, con el fin de ampliar el número de lectores de un texto» (2011:27). Por el otro, Pezzoni forma parte del dispositivo crítico que se monta para acompañar la publicación de la traducción. Manteniendo la reserva de no mencionarse como traductor, participa de la encuesta de *Sur*, pero desde su lugar como crítico literario. Su estrategia consiste en no contestar específicamente ninguna de las tres preguntas —aunque se

15 Según Jorge Panesi: «Pezzoni quería evitar la persecución pretendidamente justiciera de los guardianes de la moral literaria, que nunca son los guardianes del buen decir, sino los peleles fantasmáticos de la estupidez» (Panesi, 1989:5).

16 Solo para citar un ejemplo: en 1952 publica su célebre «Aproximación al último libro de Borges» que, años después, incluirá en la recopilación que preparó para el único libro que publicó en vida: *El texto y sus voces* (1986).

sobreentienden las respuestas y se puede discernir una postura resultante de su intervención— y en aprovechar la ocasión para escribir un breve texto crítico que ofrece una lectura posible de la novela. De cierta manera, se desmarca de lo dicho hasta entonces por los otros encuestados y propone buscar el origen, el texto primigenio, que le da estructura a esta obra narrativa. Rápidamente soslaya la polémica quitándole valor: «¿estamos espiando por el agujero de una cerradura o somos lectores lúcidos de la ficción literaria?» (69), se pregunta, antes de responder que no tiene sentido discutir sobre la novela en ese momento desde el punto de vista del escándalo y que deberá pasar un tiempo para poder hacer una lectura que la juzgue con seriedad. Desde su posición como crítico y lector da por cerrada la discusión¹⁷ que ha suscitado la novela ateniéndose estrictamente al hecho literario: «por mi parte, quisiera decir desde ahora que no veo en *Lolita* otra cosa que eso: una obra de ficción cuya arquitectura es de una destreza tal que no podemos sino acceder a ella» (1959:69). Sobre esta «arquitectura» se sostendrá su novedosa lectura crítica.

Según su «interpretación» (71), la estructura que subyace en *Lolita* ya había aparecido en un cuento, «La visite au musée», que el escritor ruso–estadounidense publicó en francés en 1944 bajo el seudónimo de V. Sirin. En este relato, se cuenta la visita trivial de un narrador en primera persona a un museo que pronto lo aburre y del que desea salir. Esa salida se vuelve imposible y ante cada recorrido más lejana, y «va creciendo una sensación de turbia irrealidad» (69), dice Pezzoni. El museo se convierte en una suerte de prisión que rompe los límites entre lo que es real y lo que es ilusorio; al punto de que el narrador cree estar en su Rusia natal, rodeado de nieve recién caída. Es allí donde la policía lo aprehende y «a costa de penosos esfuerzos consigue el desterrado volver a la exasperante realidad sin sentido que es su exilio» (69). Si bien Pezzoni detalla con precisión esta anécdota, no es allí donde encuentra la estructura que subyace en *Lolita* sino en el recorrido evasivo que tanto el visitante del museo como H.H describen a lo largo del relato. Se pregunta Pezzoni: «¿no reconocemos en esa huida, en ese retorno, las líneas de un conato de evasión llamado *Lolita*?» (69). Donde sí trazará parangones entre el cuento y la novela es en los recorridos que ambos personajes hacen justificando su huida: en un caso, del exilio; en el otro, de la sociedad condenatoria:

17 Afirma Pezzoni: «quien tenga una idea, siquiera difusa, de lo que es la pornografía, no pensará un instante en asociar con ella a *Lolita*; quien la lea estorbado por cargas convencionalmente afectivas, repare más bien en la estructura de esta obra fría y cruel, y podrá situarse así en actitud más decorosamente literaria» (69).

Las salas incongruentes del museo, «inútilmente vasto» que eran para el visitante un declive hacia la demencia, se convierten ahora en un país entero: la obsesión de Humbert Humbert y el alejamiento de Lolita aumentan por los caminos que reptan en los Estados Unidos, «a través de esa absurda colcha de retazos de cuarenta y ocho estados». Los ruidos indescifrables del museo, la extrañeza amenazadora de sus colecciones y pasillos [...] se monumentalizan en la serie de alojamientos y cabañas y *moteles* que dan asilo a los amantes prófugos de la sociedad [...] El repulsivo M. Godard, encargado del museo, se multiplica en los diversos tipos de encargados de hoteles [...] (70).

A medida que ambos personajes avanzan en su huida lo que se descompone es la realidad: lo vivido se vuelve irrealidad o «sobrenaturalidad [...] simulación, enajenamiento» (70) al punto de que todo estalla de manera irreversible: el visitante del museo termina expulsado de su tierra, exiliado; y H.H, criminal a punto de ser condenado, sin Lolita, y muerto en la cárcel. La lectura de Pezzoni destaca la prosa narrativa de Nabokov, el ritmo que le imprime a su novela y la capacidad de previsión en relación con las posibles polémicas que podría suscitar: «es como si Nabokov, a sabiendas de que las masas inundarían su libro, les hubiera reservado un exterior trivial. Porque el conflicto de veras importante es otro [...]» (71), afirma Pezzoni. Claramente, el exterior trivial estaría compuesto por las disputas alrededor de la moralidad, la pornografía, la pederastia, etc. Con esta afirmación, Pezzoni reescribe las palabras de varios de los encuestados cuando se refieren a los lectores que, por esta situación que envuelve la publicación de la novela, se acercan a su lectura masivamente. Incluso, una de sus afirmaciones parece colocar a *Lolita* —todavía más lejos del escándalo— bajo la etiqueta de «novela apta para todo público». Dice: «*Lolita* da placer a todos: el escritor profesional encuentra en ella una prosa que es una serie de proezas; el lector de novelas psicológicas, una situación desgarradora; el aficionado a las escenas eróticas, dos o tres descripciones de insólita precisión» (69).

La lectura crítica que Pezzoni ofrece funciona en dos sentidos: por un lado, traza una genealogía para leer a Nabokov. En relación con este punto, no debemos perder de vista que esta es la primera vez que el escritor ingresa al mercado hispanoparlante. Que Pezzoni mencione uno de los cuentos previos a *Lolita* no solo busca sostener la hipótesis de esa estructura de evasión que se repite, sino que funciona también como un envío para los futuros lectores al resto de la obra nabokoviana.¹⁸

18 La obra de Nabokov es vasta por entonces: «entre los 25 y los 40 años, Nabokov escribió diez novelas en ruso» (Link, 2009:217). Según Pezzoni: «los argentinos ya conocíamos, si bien en francés, a Vladimir Nabokov» (69). Es claro que no se refiere a «la masa de lectores» de la que habla a raíz del *bestseller* que es la novela. Esta idea de público se circunscribe, sin dudas, a los lectores para quienes está dirigida la revista *Sur*.

En relación con esto, muestra con claridad que la estrategia de traducir primero *Lolita* no fue azarosa: «no necesitamos demasiada astucia para suponer que, de haber aparecido ambos libros en orden cronológico —primero *La verdadera vida de Sebastian Knight* (1945)—, el primer contacto con nuestro público hubiera sido más moderado» (69). Por otro lado, el trazo de esa genealogía le permite bosquejar, a grandes rasgos, los recursos más destacables del escritor y, a su vez —y no menos importante—, habilita la promoción de los libros por venir en la editorial. Casi como un desafío a las autoridades judiciales y municipales que motorizaron la censura y la prohibición, Pezzoni se encarga de anunciar el lanzamiento de una próxima novela en el mismo texto que escribe para la encuesta de *Sur*: «pronto se publicará en Buenos Aires otra novela de Vladimir Nabokov, varios años anterior a *Lolita*: *La verdadera vida de Sebastián Knight*, también escrita en inglés admirable» (69).¹⁹ La invitación al nuevo texto de Nabokov recurre, otra vez, al *bestseller* que ya es *Lolita*, con los ecos de las polémicas que no hicieron más que aumentar la curiosidad de los lectores y, en consecuencia, las ventas:²⁰ «[...] paralelamente a la conmovedora novela que el autor de *Lolita* narra, el lector podrá gozar de la no menos impresionante aventura que es el arte de Nabokov». Como puede observarse, las estrategias de promoción continúan activas.²¹

Enrique Pezzoni: traductor e importador *highbrow*

Para pensar la figuración de Pezzoni como traductor e importador, primero es necesario indagar en su *posición traductiva* (Berman, 1995), es decir, aquellas concepciones doxales sobre la traducción y el traducir (Willson, 2019:40) que enunció

19 Otra vez, evita mencionarse como el traductor de esta nueva obra, aunque los lectores lo descubrirán rápidamente, incluso antes de abrir el libro: si bien la solapa de la publicación de *Sur* no lleva firma, es posible notar que es la voz de Pezzoni la que allí se imprime. El interés por destacar la anécdota del texto así lo descubre: «*La verdadera vida de Sebastián Knight* es en su anécdota la historia de un hombre que busca reconstruir la vida de un medio hermano suyo, escritor refinado y célebre, a quien su hermanastro casi “descubre”, por así decirlo, sentimental y artísticamente después de que ha muerto». La importancia de destacar de qué manera se construye el relato, a través de la línea principal, es una de las maneras de abordar las «anécdotas» que Pezzoni construye como crítico (Cf. Ramírez, 2023).

20 Incluso puede leerse en clave irónica la introducción de la respuesta de Pezzoni a la encuesta de *Sur*. Una ironía que transparenta las intenciones de la editorial: emular lo sucedido en Europa. Dice Pezzoni: «*Lolita* ha suscitado entre nosotros condenas y reivindicaciones que renuevan —¿remedan?— los escándalos de Europa: efusivos catálogos habían persuadido de antemano a nuestro público de que, esta vez, era preciso entusiasmarse» (68).

21 Unos años después, en 1976, Pezzoni volverá a traducir a Nabokov, aunque una novela más contemporánea: *Mira los arlequines*, cuyo título original es *Look at the Harlequins!* de 1974, y se suma a la lista de las traducciones de este autor realizadas para la editorial *Sur*.

y puso en evidencia en debates, entrevistas y encuestas críticas a lo largo de los años (Cf. Barrenechea, 1991a, 1991b; Chitarroni, 2009; Pezzoni, 1975, 1977; Panesi, 1991). Estas reflexiones sobre la práctica dan cuenta de que para Pezzoni la tarea de traducción conlleva la creación de un nuevo texto que parte de otro, pero que no necesariamente lo imita. Su *posición traductiva* expone la operación de creación de un nuevo texto reinventando un texto fuente, original o de partida que, además, atiende a las otras lecturas, a la *resencio*, que se hayan hecho del mismo. Pensar la traducción como un ejercicio de *reinención* supone la creación de un texto nuevo, con características diferentes, a partir de uno ya existente en otra lengua. Esta operación está en el centro de dos riesgos que, según Pezzoni, puede correr quien traduce: por un lado, el riesgo es la tergiversación, en otras palabras, hacerle decir al nuevo texto algo que el de partida no dice; por el otro, el «servilismo», es decir, traducir «palabra por palabra» el texto fuente sin tener en cuenta ningún elemento «extratextual» (Cf. Ramírez, 2023). Cruzar cualquiera de estos límites le parece «inaceptable» al traductor Pezzoni (Cf. 1975). Cuando se reinventa el texto traducido, la pauta que sigue el traductor es llevar el lector hacia el autor, una decisión que cuida el contexto de la obra y que evita traslados «brutales» de los escenarios en los que transcurren las anécdotas de los textos. Asimismo, la *reinención* es acompañada por otra operación, la de *otras lecturas o resencio*, que implica conocer todas las traducciones que ya existan sobre el texto que el traductor va a traducir. Este ejercicio no es simplemente comparativo, sino que comporta una operación de lectura en la que el traductor primero se vuelve un avezado lector y después realiza la traducción como si fuera una lectura más de aquel texto primero.

Ahora bien, teniendo en cuenta esta *posición traductiva* y habida cuenta de la figura poliédrica que representa Enrique Pezzoni —profesor, crítico, editor— su *figura de traductor* (Berman, 1989) se vuelve singular. No se trata de un escritor que traduce —como Bianco, Ocampo y Borges, sus compañeros dentro de la «constelación de Sur» (Willson, 2004a) — sino de un crítico de literatura que es, también, un experimentado lector, un reconocido profesor y un célebre editor. La variedad de actividades en las que se desempeña impacta, sin duda, en su *proyecto de traducción* (Berman, 1995), es decir, «la intersección que plantea la *posición traductiva* y las exigencias que plantea una obra determinada» (Willson, 2019:40) y en su *horizonte de traducción* (Berman, 1995), en otras palabras, «el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan el sentir, el pensar y el actuar de un traductor» (40). De esta manera, es plausible afirmar que la *figura de traductor* de Pezzoni puede pensarse también como «importador», tal como lo ha caracterizado Blaise Wilfert (2002) afirmando que toda traducción tiene

muchos otros «responsables» que pueden incluirse dentro del proceso de *importación literaria*, entre los que se incluyen «el editor, los directores de colección, los agentes literarios, pero también los pioneros que indicaron que la obra merecía ser traducida [...] el prologuista, cronista, director de colección, analista erudito o simplemente de contacto entre autores extranjeros y editores o traductores nacionales» (2). Un lugar reservado también para el propio traductor que muchas veces traduce y también tiene una posición como agente *importador*, alrededor de otras prácticas «que se van escalonando» en torno a la traducción: «la edición, la corrección, los prólogos [...] las palabras preliminares, la crítica, el relevamiento bibliográfico y, por qué no, las cartas de lectores en la prensa escrita» (Willson, 2019:72). Como traductor importador, Pezzoni comporta varias de las características por las que son reconocidos: traduce, sí, pero también escribe textos críticos, prólogos y reseñas a las traducciones y edita y dirige colecciones que contienen literatura traducida.²² A menudo ha manifestado que la traducción ha sido su medio de vida y que lo ha sostenido en tiempos aciagos, sobre todo en épocas de cesantías y renunciadas a la actividad docente durante las dictaduras militares de mediados del siglo pasado (Cf. Ramírez, 2023). Entonces, ¿qué figuración como traductor e importador puede acercarse a una caracterización definitoria de su práctica? Willson afirma que los miembros de la Generación del 80, los «*gentlemen*–escritores» como los definió David Viñas (1982), fueron también «*gentlemen*–traductores» y «*gentlemen*–importadores» por las diversas posiciones que, como Pezzoni, ocupaban en el proceso de importación de literatura traducida (2019:84). En otro lugar (Cf. Ramírez, 2023) hemos abordado y analizado minuciosamente las coincidencias entre la figura de Enrique Pezzoni y los «prosistas fragmentarios» de la Generación del 80. Allí sostenemos, por ejemplo, que muchas de las valoraciones que Pezzoni hace sobre la obra, la poética y el estilo de Eduardo Wilde podemos encontrarlas también en su figura. En primer lugar, la diversificación de tareas y de usos de la lectura y la escritura, y la inscripción en diferentes ámbitos institucionales —en Wilde, por ejemplo, el cargo público, la cátedra universitaria y la prensa; en Pezzoni: la cátedra universitaria y terciaria, la prensa, el trabajo crítico y editorial y la traducción— desde los cuales se posicionan para escribir(se). En segundo lugar, el fragmentarismo y la

22 La presencia de Enrique Pezzoni como director de la colección «Horizonte» de la Editorial Sudamericana que publicó, entre otros, a Huxley, a D. H. Lawrence y Faulkner en sucesivas ediciones, es solo un ejemplo que se suma a otros sobre su compromiso con la traducción editorial. Como señala Gisèle Sapiro (2010), «la publicación de un texto en traducción depende de políticas editoriales, es decir, un conjunto de elecciones y estrategias adoptadas por los agentes editoriales —editores, editores de revistas, traductores, agentes literarios— sobre la base de objetivos y valores, los cuales pueden ser culturales, políticos y/o económicos» (32).

dispersión que caracteriza la obra, construida en torno a temas y géneros diversos que luego adquieren una peculiar cohesión en su pasaje a libro: en el caso de Pezzoni, un único libro —*El texto y sus voces* (1986)— casi al final de su vida; una coincidencia que le señala Wilde años antes: «es significativo que Wilde emprenda el libro unitario solo al final de su vida [...] Boris–Wilde nunca llegará a escribir el libro unitario y completo» (Pezzoni, 2009:276–277). Un fragmentarismo que también le reconocemos a Pezzoni en sus reseñas críticas, artículos monográficos, notas en la prensa, prólogos, estudios preliminares, «he publicado artículos, prólogos a libros, comentarios en revistas especializadas y no tan especializadas, en diarios [...] soy asesor literario de una editorial y en ese sentido ejerzo mi profesión de crítico» (1982:27), afirma Pezzoni. El registro del paso de una obra de teatro por Buenos Aires, de la proyección de una afamada película, de una traducción novedosa, de un poemario, de una novela de reciente publicación, de un debate crítico es —al igual que ocurre con Wilde— una manera de registrar «fragmentos, sí, instantáneas que parecen negar la interrelación, la continuidad, pero que responden al designio de lograr una taxonomía exhaustiva» (Pezzoni, 2009:276). En Pezzoni, se trata de una taxonomía del campo cultural, a modo de impresiones que, según el tiempo, registra de un modo u otro. En tercer lugar, la posición frente a la práctica escrituraria vinculada con la reflexión y la enunciación sobre sí mismos, a la autobiografía como motor de la obra. Cuando Pezzoni decide reunir sus textos dispersos, «lecturas hechas en la revista *Sur*, en ámbitos universitarios (el Instituto del Profesorado, la Facultad de Filosofía y Letras, universidades extranjeras), en otras revistas literarias o académicas, ocasionalmente en periódicos» (Pezzoni, 2009:18), imita el gesto de consignación de los prosistas del 80 y, sobre todo, el de la definición, a través de esos textos, de una forma de vida. Sobre estas coincidencias podemos rastrear una característica definitoria de la práctica de traducción e importación en Pezzoni. Una figuración que retoma la figura del traductor–*gentlemen* propuesta por Willson: un traductor e importador *highbrow*. La primera vez que Pezzoni se menciona a sí mismo como un *highbrow* es en el texto «*Giulio Cesare* en el Odeón» (1954), publicado en el número 229 de *Sur*. En esa oportunidad, mientras construye una posición de enunciación —sostenida en diversas figuraciones— solicita, socarronamente, que se acepten sus apreciaciones personales dada su posición en el campo:

La referencia personal ha de aceptárseme por significativa: mi caso es lo bastante generalizado para que pueda el lector considerarme un espécimen y admitir mi opinión como el dictamen de un determinado sector del público. A quienes lo integramos suele distinguírsenos con el rótulo de *highbrows*: los «especialistas en las cosas del intelecto»

to», los vigías de un ámbito cuyas fronteras, por ambiguas, son tanto más difíciles de guardar (2009:349).

Su autodefinición como *highbrow*, como una voz autorizada para hablar sobre el teatro y sobre el público que asiste a los espectáculos, dialoga directamente con una posición sobre la valoración de la cultura que unos años antes, en 1942, aparece en un ensayo de Virginia Woolf. Se trata de «Middlebrow: A Letter Written but Not Sent» en la que Woolf le escribe al editor de *New Statesman* para preguntarle por qué quien reseña uno de sus libros le niega el derecho al título de *highbrow*. Con esta excusa, Woolf se incluye dentro de una discusión que se viene dando en las páginas del periódico acerca de lo que es un *highbrow*²³ —entendido como un intelectual de élite, en términos de capital simbólico— y qué es un *lowbrow*²⁴ —entendido como quien pertenece a la cultura popular—. En el devenir del ensayo plantea, según su punto de vista, algunos puntos que la discusión ha pasado por alto, fundamentalmente la necesaria relación que existe entre los *highbrows* y los *lowbrows*. Para Woolf es evidente que ambos grupos se necesitan mutuamente para existir.²⁵

23 Woolf, por supuesto, se incluye en este grupo, pese al uso de la ironía en su ensayo: «ser un *highbrow*, un *highbrow* completo y representativo, un *highbrow* como Shakespeare, Dickens, Byron, Shelley, Keats, Charlotte Bronte, Scott, Jane Austen, Flaubert, Hardy o Henry James, por nombrar algunos *highbrows* de la misma profesión elegidos aleatoriamente, por supuesto, está más allá de los sueños más salvajes de mi imaginación» (1942:43).

24 Dice Woolf: «por un *lowbrow* se entiende, por supuesto, a un hombre o una mujer de vitalidad pura sangre que galopa a lo largo de la vida, en busca de una vida. Es por eso que honro y respeto a los *lowbrows*, y nunca he conocido a un *highbrow* que no lo hiciera. En la medida en que soy *highbrow* (y mis imperfecciones en esa línea me son bien conocidas). Me encantan los *lowbrows*, los estudio; siempre me siento al lado del conductor en un ómnibus y trato de que me diga cómo es ser un conductor. En cualquier compañía que esté, siempre trato de saber cómo es: ser conductora, ser una mujer con diez hijos y treinta y cinco chelines a la semana, ser corredora de bolsa, ser almirante, ser empleada de banco, ser modista, ser duquesa, ser minera, ser cocinera, ser prostituta. Todo lo que hacen los *lowbrows* es de un interés y una maravilla extraordinarios para mí, porque, en la medida en que soy *highbrow*, no puedo hacer esas cosas por mí misma» (1942:44).

25 «Los *lowbrows* necesitan a los *highbrows* y los honran, tanto como los *highbrows* necesitan a los *lowbrows* y los honran. Esto tampoco es un asunto que requiera mucha demostración. Solo tiene que pasear por Strand, en una noche húmeda de invierno, y ver a la multitud haciendo cola para entrar al cine. Estos *lowbrows* están esperando, después del día de trabajo, bajo la lluvia, a veces durante horas, para sentarse en los asientos baratos, en teatros cálidos, para ver cómo son sus vidas. Dado que son *lowbrows*, dedicados magnífica y aventureramente a cabalgar a toda velocidad de un extremo a otro de la vida en busca de un sustento, no pueden verse haciéndolo. Sin embargo, nada les interesa más. Nada les importa más. Es una de las principales necesidades de la vida para ellos: que se les muestre cómo es la vida. Y los *highbrows*, por supuesto, son las únicas personas que pueden mostrarlo. Como son las únicas personas que no hacen cosas, son las únicas personas que pueden ver cómo se hacen las cosas» (1942:44).

Esta posición, desde la que se autoriza una voz como apta para valorizar la cultura, también encierra las características de los *gentlemen*, en el sentido de una posición que imbrica una multiplicidad de prácticas en el ámbito público y privado desde donde se pone a circular la palabra. Esta es una característica con la que se ha definido a Enrique Pezzoni, incluso catalogándolo también como un «hombre de letras»²⁶ (Cf. Ramírez, 2023). En este sentido, Robert M. Adams (2001) enumera las prácticas culturales asociadas a esta etiqueta a lo largo de los años:

El hombre de letras podría ser un conferenciante, un satirista, un revisor, un ensayista, un editor, un columnista, o un artista; ocasionalmente, apareció como un traductor, un biógrafo, un popularizador, un colaborador de enciclopedias y otras colecciones de conocimiento útil; podría ser un antropólogo o un comentarista de tendencias literarias. Uno de sus papeles más familiares es el de crítico literario o historiador. [...] Pero en la medida en que cualquier profesión particular llegó a predominar, era menos reconocible como un hombre de letras, cuyas características son peculiarmente indeterminadas y no fijas (100).

Una revisión de esta enumeración de oficios, nos permite identificar al menos cinco que bien se le pueden reconocer a Enrique Pezzoni: editor, traductor, antologista, profesor y crítico. La salvedad en torno a la figura de Pezzoni como «hombre de letras» está puesta en un doble borde que traza una diferencia fundamental:

El ejemplo, casi a la manera de un calco, le servirá a Pezzoni para señalar, por un lado, el tipo de teatro que ofrecen las plazas en Buenos Aires y, por el otro, el público que asiste a verlo: «[...] de todos sus males —la vulgaridad del repertorio y de los actores, el tremendo escollo de la dicción teatral aún no encontrada—, quizá el que más repele es la indiferencia del público, que asiste a los teatros —invariablemente repletos— como para reiterar un gesto que solo es más oneroso que los restantes de la vida cotidiana: aplaudir a los favoritos, sentarse, en el café, ante la taza del brebaje ritual, deambular por la calle de los letreros luminosos, los automóviles desaforados y los charros restaurantes “a la norteamericana”, hundirse en eso fumaderos de opio que llaman cine, son etapas de la costumbre de vivir que no requieren fervor» (2009:350).

26 Esta etiqueta aparece en múltiples textos laudatorios y homenajes a la figura de Enrique Pezzoni. En otro lugar (Cf. Ramírez, 2023) la hemos analizado de manera detallada —fundamentalmente, a partir de los señalamientos en torno a su galantería y en relación con sus conocimientos sobre la moda, el arte y la cultura general— reconstruyendo la historia de esta categoría y los vínculos que pueden establecerse con Enrique Pezzoni. A grandes rasgos, y en función de lo que exponemos aquí, podemos decir que la figura de «hombre de letras» puede entenderse como un eslabón dentro del campo literario que, mediante sus prácticas y sus textos, colabora en la producción de un dispositivo de lectura a través del cual puede leerse una obra determinada. Una suerte de función social en el mundo de la cultura que se asemeja a la autfiguración como *highbrow* que Pezzoni construye en su texto sobre la puesta en escena de *Giulio Cesare* en Buenos Aires. El «hombre de letras», entonces, está más vinculado a una figura que se mueve por fuera de la universidad y que encuentra cierto poder cívico que lo vuelve representante de una cúspide de la clase lectora, a la que se dirige cuando pone en práctica sus intervenciones.

Pezzoni no era un diletante sino un trabajador profesional de la literatura; con prácticas diversificadas, sí, pero alojado en numerosas instituciones desde la que sostenía esta diversidad. «He tratado de ser un crítico de profesión, rótulo que decididamente prefiero al de crítico profesional» contesta Pezzoni a la encuesta del Centro Editor de América Latina (1982). Roles que se ocupan, prácticas que se mueven de un lugar a otro, que se adaptan a las condiciones de trabajo que el país ofrece: del profesor al crítico, del crítico al traductor, del traductor al editor, todos los oficios²⁷ que lo ocuparon a lo largo de su vida y en la que siempre estuvo involucrada la literatura.

Así entonces, la figuración como traductor e importador *highbrow* le permitirá a Pezzoni articular e integrar su tarea de traductor con su trabajo como editor, como profesor y como crítico. En este sentido, su labor se nutre de estas prácticas para sentar una posición reflexiva sobre la traducción estableciendo algunas regularidades —visibles en sus estrategias de traducción— que iluminan una perspectiva atenta a la lengua de recepción —especialmente al uso de una lengua de comunidad— y a la lengua de partida, una *reinención* controlada, y a la construcción de dos modelos de lectores. Por un lado, un par, un lector *highbrow*, como el que se piensa, por ejemplo, para *Lolita*. Al respecto, afirma Patricia Willson que:

son sofisticadas las notas al pie que Enrique Pezzoni [...] incluye en su traducción de *Lolita* [...] Las notas le sirven al traductor para explicar un juego de palabras del narrador y personaje Humbert Humbert, o incluso para aclarar una remisión a un personaje incluido al principio de la novela, o para hacer una interpretación poética o establecer una analogía de procedimientos (2019:104).

Por otro lado, un lector *lowbrow* para quien ofrece diversas lecturas desde una posición privilegiada de enunciación.²⁸ Posicionado aquí, entonces, Pezzoni traduce

27 Para Luis Chitarroni, la del «oficio» es una marca en el modo de proceder de Pezzoni: «[...] le otorgaba de inmediato una engañosa facilidad. “El oficio” era esa distancia —*aloofnes*— profesional, una estrategia ofensiva a la vez que defensiva: las cosas podrían hacerse bien (tal como pedían los pigmeos antropológicos sin arrogarse a una cultura) y el contacto, contacto extremo con el material, la materia exigía tratamiento. Magia y cirugía, sí, como en Lachenmann. El comercio con la cultura y la educación, abstracciones antagónicas, había obrado en él, al contrario que con los demás, una simpatía extrema por las obligaciones culturales y las educativas, por los artefactos de la alta cultura o los mamarrachos de la industria. Inmediatamente les daba el tratamiento que correspondía» (2009:13–14).

28 Damián Tullio (2014) revisa las notas de traductor de Pezzoni en *Lolita* e hipotetiza en este sentido: «EP sabía que la construcción de *Lolita* dependía en gran parte de la alusión velada y apenas insinuante de la información para no hacer evidentes datos que pudieran desarmar el artificio narrativo; así, al eludir la profusión incesante de aclaraciones y notas, desarma esa *Lolita* intempestivamente erudita quizá más cara al viejo lector aristocrático de *Sur*, para favorecer el andar de una novela moderna, que

y escribe notas al pie, contratapas y prólogos a las traducciones, firma textos críticos, notas y reseñas que exploran diversas hipótesis de lectura desde donde leerlas, enseña la tarea de traducción (Cf. Ramírez, 2023) y propone ediciones que atienden a la diversidad de públicos, a los diversos contextos y a las diferentes premisas y prerrogativas editoriales.

Conclusiones

Patricia Willson afirma que una traducción puede ser catalogada como «grande» o «clásica» no solo por lo que forjan en el momento y en el contexto en el que aparecen sino también por la capacidad de generar discursividad: «son reeditadas, releídas, criticadas, denostadas, muchas veces se llega a traducir con ellas» (2019:22). Sin dudas, la traducción de *Lolita* puede ser etiquetada como una «gran traducción» en este sentido, ya que, todavía hoy, es discutida y analizada. Algunos trabajos contemporáneos siguen generando discursividad a partir de la traducción de Enrique Pezzoni. Por ejemplo, centrada en el proceso de traducción, Magalí Libardi (2018) compara diferentes versiones de esta: la publicada en 1959 por Sur —y reeditada por el mismo sello en 1961, aunque con la leyenda que advierte que su circulación está prohibida en la ciudad de Buenos Aires— y las adquiridas por Grijalbo en 1975 y por Anagrama en 1986 —publicada hasta 2002—. La hipótesis de Libardi sostiene que, desde 1959, se han publicado tres versiones de *Lolita* atribuidas al mismo traductor: Enrique Tejedor. El problema radica en que las sucesivas versiones han sufrido alteraciones y censuras que no son imputables a su traductor original —algo que efectivamente venía sucediendo (Cf. Hernández Busto, 2001)— sino a decisiones de corte editorial. El caso toma otro giro cuando, en 2002, Anagrama publica una «nueva» traducción a cargo de Francesc Roca. Libardi descubre —a través del cotejo— que en realidad es la traducción de Pezzoni la que se retraduce y se publica hasta hoy. Es decir, se retraduce a partir de la versión en español y no desde el texto en inglés. Esta, según Willson, es una práctica extendida en el mundo de la traducción. Sin embargo, lo que observa Libardi es que no se hace mención a la traducción de Pezzoni–Tejedor en ningún momento. Una omisión opinable si se tiene en cuenta la posición que ocupó el traductor en el proceso de importación del autor y su narrativa en el mundo hispanoparlante.

se acomodara mejor a las búsquedas del lector de la época de la cultura de masas que advenía en esos años» (1831).

Con la intención de aportar a la «discursividad» que genera la traducción de *Lolita*, hemos pensado este trabajo desde el punto de vista de las estrategias editoriales de traducción: revisamos los movimientos del aparato de importación que la revista *Sur*, a través de sus páginas y de su fondo editorial, pone en funcionamiento para ingresar y hacer circular esta novela de Nabokov y su narrativa en estas latitudes y en nuestra lengua. En este sentido, examinamos la figuración como traductor e importador de Enrique Pezzoni analizando su funcionamiento en el marco del aparato importador de *Sur*. Para ello, indagamos una de las expresiones de este aparato, vinculada a la escritura crítica que acompaña la traducción. Desde este lugar, Pezzoni expone una lectura que busca alejarse de las polémicas para trazar una genealogía que permita entender, por un lado, a *Lolita* y, por el otro, la obra del escritor ruso–estadounidense. De esta manera, no solo crea las condiciones para que el texto circule en español sino que también promociona la obra por venir del autor. Además, esbozamos un acercamiento a una caracterización definitoria de su práctica; hasta ahora no analizada: Pezzoni como un traductor e importador *highbrow*. Como predijeron varios de los encuestados por *Sur* a mediados del siglo pasado, *Lolita* continúa, pese al paso del tiempo, provocando discusiones.

Bibliografía

- AA.VV. (1959a). Declaración de la SADE. *Sur*, (260), 72–73.
- AA.VV. (1959b). Declaración de un grupo de intelectuales. *Sur*, (260), 73–74.
- AA.VV. (1959c). Encuesta de *Sur*. El caso *Lolita*. *Sur*, (260), 45–72.
- AA.VV. (1959d). En Inglaterra se levanta la censura que pesaba sobre *Lolita*. *Sur*, (260), 74–75.
- AA.VV. (1959e). Novedades 1959, *Sur*, (260), s/p.
- Adams, Robert M. (2001). Cyril Connolly and the Man of Letters. En *The American Scholar* (pp. 99–105).
- Barrenechea, Ana María (1991a). Escritura y voz. En «Dossier Enrique Pezzoni: al pie de la letra». *Babel. Revista de libros*, (22), 4.
- (1991b). Traducir para él era un verdadero placer. Entrevista. *Voces*, (9), 2–3.
- Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama.
- Conchez Silva, Eugenio (2018, marzo). Censura y traducción: malentendidos en torno a la *Lolita* de Pezzoni. Artículo presentado en V Coloquio «La traducción literaria. Paradojas de lo (im)posible», Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, La Pampa.

- Cuesta Torre, Luzdivina** (1991). Origen de la materia tristaniana: estado de la cuestión. *Estudios humanísticos. Filología*, (13), 185–189.
- Chitarroni, Luis** (2009). Prólogo. En *El texto y sus voces* (pp. 9–16). Eterna Cadencia.
- Eizayaga, María Ximena** (2020). Malinterpretación y censura de *Lolita*. El caso *Sur* (1959). *Gramma*, (10), s/p.
- Gándara, Carmen** (1959). Encuesta de *Sur*. El caso *Lolita*. *Sur*, (260), 53–57.
- Gerbaudo, Analía** (2008). Enrique Pezzoni: inscripción y reinención (1950–1970). *Borradores*, (8/9). <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/Estudios89>
- Gouanvic, Jean-Marc** (1999). *Sociologie de la traduction*. Artois Presses Université.
- Gramuglio, María Teresa** (1983). *Sur*: constitución del grupo y proyecto intelectual. *Punto de vista*, (17), 7–10.
- (1999). Las minorías y la defensa de la cultura. Proyecciones de un tópico de la crítica literaria inglesa en *Sur*. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. (7).
- Hernández Bustos, Ernesto** (2001). *Lolita censurada*. *Letras libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/lolita-censurada/>
- Jauss, Hans-Robert** (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.
- Jurado, Alicia** (1959). Encuesta de *Sur*. El caso *Lolita*. *Sur*, (260), 58–59.
- King, John** (1989). *Sur: estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931–1970*. Fondo de Cultura Económica.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera** (1996). *Asesinos de papel. Ensayos de narrativa policial*. Colihue.
- Libardi, Magalí** (2018). Censorship, Retranslation and Invisibility in the Spanish Edition of Nabokov's *Lolita*. Ponencia presentada en las *V Jornadas Internacionales de Lengua Inglesa de la Universidad del Salvador*. <https://enedelte.com/censorship-lolita-pezzoni-roca>
- Link, Daniel** (2009). 1955. En *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (pp. 217–233). Eterna Cadencia.
- Nabokov, Vladimir** (1945). *La verdadera vida de Sebastián Knight*. Trad. Enrique Pezzoni. Editorial Sur, 1959.
- Nabokov, Vladimir** (1955): *Lolita*, trad. Enrique Tejedor. Editorial Sur, 1959.
- (1989). *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940–1977*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Matamoro, Blas** (1985). *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Eudeba.
- Ocampo, Victoria** (1959). Encuesta de *Sur*. El caso *Lolita*. *Sur*, (260), 45–48.
- Panesi, Jorge** (1989). Enrique Pezzoni: profesor de literatura. *Filología*, (24), 1–2, 5–10.
- (1991). El traductor feliz. *Voces*, (9), 4–7.

- Pezzoni, Enrique** (1954). *Giulio Cesare* en el Odeón. *Sur*, (229), 113–117. Eterna Cadencia, 2009, 349–356.
- (1959). Encuesta de *Sur*. El caso *Lolita*. *Sur*, (260), 68–71.
- (1975, 21 de septiembre). Sobre la traducción. *La opinión. Voces*, (9), 1991.
- (1977). Malraux: el gran traductor. *Sur*, (340), 74–78. Eterna Cadencia, 2009, 341–347.
- (1980). Eduardo Wilde: lo natural como distancia. En *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Ezequiel Gallo y Gustavo Ferrari, (comp.). Editorial Sudamericana. Eterna Cadencia, 2009, 271–288.
- (1982). Encuesta a la literatura argentina contemporánea. En *La historia de la literatura argentina. Capítulo 140*. En *Babel. Revista de libros*, (22), (1991), 7–8.
- (1986). *El texto y sus voces*. Sudamericana. Eterna Cadencia, 2009.
- Ramírez, Cristian** (2023). Las operaciones didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni (1946–1984). Reconstrucción y análisis (tesis inédita de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- Sapiro, Gisèle** (2010). Editorial policy and translation. En Yves Gambier y Luc van Doorslaer, (eds.). *Handbook of Translation Studies* (pp. 32–38). John Benjamins.
- Toffler, Alvin** (1964). Playboy interview: Vladimir Nabokov. *Playboy*. <http://reprints.longform.org/playboy-interview-vladimirnabokov>
- Tullio, Damián** (2014). La angustia de la elección imposible: el contexto de la traducción de *Lolita* de Enrique Pezzoni para la editorial *Sur*. *Actas VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, 1824–1833, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Turpin, Enrique** (2016). Una cuestión de tiempo: *Lolita* recontada. *Zenda*. <https://www.zendalibros.com/una-cuestion-tiempo-lolita-recortada/>
- Trilling, Lionel** (1958). The last lover: Vladimir Nabokov's *Lolita*. *Griffin*, (7), 9–19.
- Venuti, Lawrence** (1998). Introduction. Translation and Minority, especial issue. *The translator. Studies in Intercultural Communication*, (4), 2.
- Venturini, Santiago** (2017). Dossier: la traducción editorial. Presentación. *El taco en la brea*, (5), 246–256.
- Viñas, David** (1982). *Literatura argentina y realidad política*. CEAL.
- Willson, Patricia** (2004a). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI Editores.
- (2004b) Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial. En *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos Traductora, 2019.

- (2006a). Traducción y primera persona en Victoria Ocampo. En *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos traductora.
 - (2006b). Traducción entre siglos: un proyecto nacional. En *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos traductora, 2019.
 - (2007). Traductores en el siglo. *Punto de vista*, (87), 19–25.
 - (2011). La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo. En *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos traductora, 2019.
 - (2019). *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras*. Ethos traductora.
- Woolf, Virginia** (1942). Middlebrow: A Letter Written but Not Sentl. *New Statement*.

«¿Vieja gloria?» Pose de vejez en *Paradero desconocido* de Benjamín Prado

MARÍA JULIA RUIZ

julitaruiz@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

El proyecto autorial de Benjamín Prado comprende una multiplicidad de géneros y textualidades, los cuales presentan diversas caras de la imagen y la postura autorial, construyendo una puesta en escena sólida y variopinta. En esta ocasión, realizaremos un primer abordaje a *Paradero desconocido* (2023), el último poemario del escritor madrileño, para indagar en estos versos las diferentes manifestaciones de la vejez en tanto *pose*. Tópico, imaginarios del final y estilo de escritura: estas operaciones determinan un nuevo posicionamiento en el proyecto autorial de Benjamín Prado.

Palabras clave: vejez / pose / posicionamiento / Benjamín Prado

Introducción

Paradero desconocido (2023) es el más reciente poemario del escritor Benjamín Prado (1961), volumen con el que regresa a la poesía luego de 8 años, desde la publicación de *Ya no es tarde* (2014). Aunque deberíamos matizar esa afirmación: en 2018 la editorial Visor publicó *Acuerdo verbal. Poesía 1986–2014*, la poesía reunida de Prado a lo largo de toda su trayectoria. Esta edición fue para el poeta, además de su pasaje a la canonización (Ruiz, 2018, 2019), una nueva posibilidad¹ de reescribir poemarios completos, de modificar, suprimir, incorporar, mover elementos y dar a cada poema una nueva voz, un nuevo posicionamiento.² *Paradero desconocido* es, entonces, una publicación posterior a la consolidación y consagración de una voz poética. Este dato es central en vinculación con el lugar de relevancia de Benjamín Prado en la escena literaria actual, lugar desde el cual surge una *pose* novedosa en su poética: pose de vejez que desarrolla estratégicamente un nuevo posicionamiento. En este artículo indagaremos esa pose de vejez que, en su impostura, propicia un tono, una postura autorial —entendida, junto a Meizoz (2014), como una deliberada estrategia de posicionamiento en la escena literaria— y una ética de la escritura.

Algo más sobre vejez:

Estilo, tono y pose como palancas de posicionamiento

Siguiendo los aportes de Fumis (2022) y Prósperi (2023),³ la vejez —al igual que la infancia— opera como plataforma de abordaje a los textos literarios, y puede plantearse de diversas formas: 1) como figuración o tema; esto es, cuando en la literatura aparecen personajes de determinadas franjas etarias (viejos, niños) o cuando

1 Con *Ecuador. Poesía 1986–2001 y otros poemas* (2022, 2015) ya había realizado un primer ejercicio de revisión poética, jugando con un nuevo orden para los poemas y suprimiendo y añadiendo versos.

2 En una entrevista realizada en el año 2017, Benjamín Prado decía «con Ecuador, [su poesía reunida hasta el año 2001] me he divertido jugando a que tenía dieciocho años y escribía un poema o en el caso del primer libro, *Un caso sencillo*, a reescribirlo entero porque no me gustaba nada, me parecía de una ingenuidad tremenda, muchos poemas conservan sólo el título (...) Fue una impostura muy graciosa, una especie de entrada en el túnel del tiempo que me divirtió mucho» (Cit. En Ruiz, 2017: 9–10).

3 Los proyectos CAI+D, dirigidos por el Dr. Germán Prósperi y desarrollados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral abordan desde hace años la literatura española contemporánea desde las categorías de infancia y vejez como zonas de abordaje y plataformas productivas.

esas franjas se tematizan de alguna manera;⁴ 2) como «ficción teórica» (Link, 2014), es decir, cuando la infancia o la vejez producen un hecho particular de lenguaje, intervienen en el discurso de manera sorpresiva, irrumpen (Link, 2014) o interrumpen (Fumis, 2022) y generan efectos; 3) como figuraciones de apertura o de cierre de un proyecto narrativo (Prósperi, 2023), esto es, en el caso de la vejez, «imaginarios de un final (...) que las ficciones habilitan, lo cual da lugar a la presencia de tópicos tales como la muerte, el fin, la desaparición u otros modos de decir el cierre» (Prósperi, 2023:140).

En *Paradero desconocido* podemos realizar un abordaje de la vejez desde todas estas perspectivas. En este artículo analizaremos cómo este poemario tematiza figuradamente el paso del tiempo y el vértigo por la vejez en términos de figuración; esto es, quien enuncia se caracteriza aparentemente como una voz vieja. También podremos leer aquellas figuraciones de cierre o imaginarios de un final, pues el poemario se puebla de un léxico de muerte, enfermedad, desaparición, de personajes ausentes y se cierra con una figuración fantasmática («El poema») que trasciende lo vital. Finalmente, también podremos indagar cómo la vejez se manifiesta en el discurso poético como un procedimiento lingüístico que caracteriza un «estilo de vejez» (Catelli, 2020). Catelli recupera esta categoría de Herman Broch para analizar el último poemario de Juana Brignozzi, instancia que resulta sumamente pertinente para nuestro propio análisis, pues este estilo de vejez

no siempre es un producto de los años, es un talento implementado en el artista junto a sus otros talentos, que tal vez madura con el tiempo y que a menudo florece antes de hora bajo el presagio de la hora, o que se abre por sí solo incluso antes de que se aproximen la edad y la muerte (Broch en Catelli, 2020:184).

Esta propuesta retoma la categoría de «Estilo tardío» de Edward Said (2018), aquella que analiza las obras de compositores producidas «cuando se acercaba el final de sus vidas» y donde «obra y pensamiento adquirieran un nuevo lenguaje» (2018:15). Ese nuevo lenguaje Catelli lo vincula directamente con la imagen de autor/a, pues siguiendo los procedimientos que Brignozzi realizó en sus últimos poemas, la poeta adopta «una *auctoritas* de “vieja poeta” y, desde ese sitio, cambió de estilo» (2020:179). Resultará de sumo interés atender en la lectura de los poe-

4 Para pensar en la tematización de la vejez, recurrimos a Díez de Revenga (1989); Iacub (2011); Mancini (2014), entre otros. Para más referencias, ver Prósperi (2023), Ruiz (2021, 2022).

mas de Prado cómo opera su cambio de estilo en función del uso de su *auctoritas* y su lugar de relevancia en la escena poética contemporánea.

El estilo de vejez puede leerse en sintonía con la categoría de *tono*, en las acepciones de Spang (2006) y Giordano (2012). El primero define el tono como un concepto polifacético que «designa una relación implícita entre lo psíquico y lo físico, entre manifestaciones anímicas y sus repercusiones sensoriales» (Spang, 2006:388). Los tonos son, básicamente, una consecuencia de los afectos, «entendidos estos en el sentido amplio de estados anímicos» (388) y se caracterizan por «su naturaleza fugaz e incidental» y por su forma de manifestarse de manera individual o mediada culturalmente (392). La propuesta de Giordano, en vinculación con los diarios de escritores, nos lleva a analizar los tonos como «hallazgos verbales» (2012:148), aquellos que refuerzan la notación autobiográfica del sujeto que escribe y brindan un aura particular a los textos.⁵

En su escritura sobre los diarios de Rosa Chacel, Giordano localiza el tono como consecuencia de ciertos afectos puestos en tensión. En el caso de su autora, el crítico recupera el lamento frente a «la voluntad de empuje y prosecución», lo que da como consecuencia una mezcla de tonos que producen el «humor melancólico» (2012:147). Siguiendo con esta idea, Catelli indaga cómo el último libro de Juana Bignozzi «contiene el “estilo de la vejez” como rasgo reconocible aunque al mismo tiempo lo violenta, y exhibe esta violencia formal como desafío y como ruptura. La “vieja poeta” —así se denomina— es al mismo tiempo una ansiosa constructora de su sitial postrero» (2020:180).

En los poemas de *Paradero desconocido* también colisionan afectos diversos puestos en tensión: aquellos que oscilan entre la nostalgia por el paso del tiempo y el optimismo del *carpe diem*, lo cual genera una atmósfera en oxímoron donde un elemento es el mismo y su contrario.

Finalmente, la categoría que emergió como central a la hora de analizar los poemas fue la de *pose* (Molloy, 2012), pues esta nos permite aglutinar figuraciones, ficciones e imaginarios junto con estilo y tono. La pose se configura como *performance*, como la manera de posar en un texto y en sus alrededores, y en este sentido toda pose exhibe su impostura, de ahí su gesto irónico. Molloy afirmaba que «la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo» (2012:49). De esta forma, la vejez como pose —

5 Si bien sabemos que nos encontramos en otro género, que la poesía no es autobiografía sino ficción, creemos plausible adoptar esta categoría, pues el tono de vejez en *Paradero desconocido* es un hallazgo verbal novedoso que permite a Prado posicionarse en un nuevo lugar de la escena artística.

construida por las figuraciones, las ficciones, los imaginarios del fin, el estilo y los tonos— desnuda el mecanismo de legitimación que se busca a través de la misma pose. En un movimiento paradójico, posar la vejez se convierte en actuarla, performarla, convertirla en artificio. Esta vejez «en pose» será revisada como el recurso performático que permite un posicionamiento diferente en la escena literaria.

Para adentrarnos en el corpus, la decisión metodológica que consideramos más propicia es realizar una lectura transversal de todas las perspectivas anteriormente expuestas en cada uno de los poemas seleccionados («Que quede entre tú y yo», «Vieja gloria», «Estado de alarma» y «El poema», aunque haremos referencia a algunos otros para ilustrar alguna cuestión puntual). De esta manera, asediando la vejez desde cada poema en particular veremos cómo opera en cada caso y las diferentes formas de tratarla discursivamente.

«No estamos en Paradero desconocido»

Análisis de corpus

La pose de vejez en *Paradero desconocido* se construye tanto en los paratextos como en los propios poemas. La imagen de cubierta de la edición original (2023) exhibe un sombrero al estilo de Bob Dylan (héroe y figura recurrente en la escritura de Prado)⁶ volando por los aires, podríamos intuir en señal de despedida como en el fin de un concierto, o también como un gesto de intimidad y paridad: quitarse el sombrero como un modo de desarmar el personaje, de desmontar la impostura, de iniciar un pacto cómplice. Quien nos habla en estos poemas simula despojarse de sus máscaras, aunque en ese gesto nos obligue a recordar que el poema es una ficción y que toda pose no es más que una impostura. De acuerdo con este «efecto de sinceridad» (Groys, 2014) encontramos en la segunda página del poemario la imagen visual del poeta: un retrato a lápiz en el que se vislumbra, mediante algunos trazos, la representación física de la persona biográfica Benjamín Prado, aquella que se corresponde con las fotografías y videos que de este autor circulan por los medios y la web. De esta manera, el retrato sostiene el pacto ficcional que nos hace creer que quien nos hablará es la persona biográfica Benjamín Prado y no una voz poética que se construye y ficcionaliza en el discurso.

6 «A mí me parece que al juego —no tanto al humor— no renuncio nunca. En mis libros siempre sale mencionado al menos una vez Bob Dylan (que es como una broma que me hago) o incluso autorreferencias que me resultan divertidas, como ponerle nombres a los personajes por petición popular» (Prado, Cit. En Ruiz, 2017:8).

El poemario se divide en tres apartados: «Estado de alarma», «En la vida real» y «Taller literario». El primero y el tercero son aquellos donde la vejez se exhibe como pose de una manera más directa. Basta con realizar un repaso por el índice del primer apartado para ver de qué manera la vejez se vuelve casi un planto: «Vieja Gloria», «Estado de alarma», «El año de Almudena», «La vida se me va», «Alzheimer», «Segundo tango del viudo», «Una tormenta en un vaso de agua», entre otros.

El primer encuentro con los poemas manifiesta la fidelidad de nuestro autor a las poéticas del creador (Zonana, 2010) o autopoéticas (Casas, 1999) inaugurales, aquellas que se reiteran en la tradición lírica y que implican dar inicio a un volumen de poemas con una declaración de principios poéticos. El poemario se inicia con «Que quede entre tú y yo» (Prado, 2023:17), autopoética que se retrotrae a los inicios de su proyecto autorial para recuperar ideas surgidas en el fragor de la juventud y plantearlas como una ética de la escritura, una coherencia sostenida y desarrollada en todo un proyecto de vida y de obra:

Te recuerdo que somos dos seres inventados:
en mi caso,
 uno nunca es la misma persona
que escribe sus versos,
y en el tuyo
soñé tanto contigo que te volví irreal (2023:17).

Los «seres inventados» del poema nos recuerdan al manifiesto «La otra sentimentalidad», prólogo de la antología *1917 versos* (1982) en el cual nuestro autor proponía «hacer de ese personaje literario que funciona dentro de los poemas, como en un pequeño teatro, representando el papel que le ha sido asignado en la obra y que suele consistir en interpretarse a sí mismo, una fabulación de la estatura de los hombres reales» (Prado en Díaz de Castro, 2003:37).

Que *Paradero desconocido* se inicie con este pacto de ficción entre autor y lector permite ver cómo el pensamiento poético de Prado se sostiene con coherencia en el tiempo, a lo largo de una trayectoria de casi cuarenta años. Asimismo, desde el paratexto que invoca el secreto «Que quede entre tú y yo» se instala el pacto cómplice con el lector, otra de las características fundamentales del movimiento poético de *La otra sentimentalidad* y su deriva en la Poesía de la experiencia. Mediante es-

rativo y la voz omnipotente se aleja de poemas como «Conversación en la isla»⁸ del poemario *Todos nosotros* (1998), en el cual el poema se construye en el diálogo, en un entredós donde ambos participantes tienen acceso a la palabra poética y la ponen a circular:

—Escribir un poema es intentar desatarse,
Adivinar en qué mano está la moneda
—dije yo—. Tú mirabas
el sol igual que un fuego encima de la isla
y yo dije: —La poesía empieza
cuando ya has olvidado qué es lo que te asustaba
pero aún tienes miedo.
(...)
tú dijiste: —La poesía es todo
lo que hay entre un disparo y el animal herido (Prado, 2018:141).

Si bien recordamos este pacto ficcional en el cual «somos dos seres inventados» (Prado, 2023:17) y sabemos que quien construye este diálogo es un poeta, no obstante, la construcción discursiva dista mucho del «Hazme caso» (2023:17) de «Que quede entre tú y yo». En «Conversación en la isla» la escritura *se hace* por azar, mediante la adivinanza: la moneda, el tesoro de la palabra poética, se encuentra desde lo lúdico, desde la liberación, ese desatarse que ocurre mediante el acto de escritura. La poesía, de este modo, es un eco del miedo, de la duda, de la incertidumbre que provoca ese azar, ese vértigo silencioso, esa distancia ante la muerte. La poesía se hace por turnos de palabra, los interlocutores pueden generarla en esta invitación al diálogo, a la apertura: no en vano el nombre del poemario de 1998 es, precisamente, *Todos nosotros*.⁹ En esta comparación podemos leer ese cambio de estilo, ese estilo de vejez que mencionaba Catelli, adquirido por la autoridad, la

8 Recuperamos este poema por mencionar solo un ejemplo, porque, de hecho, *Todos nosotros* es un poemario que se construye mediante escenas de escritura, lectura y diálogo con uno o más interlocutores. En muchas ocasiones, los poemas se construyen mediante la referencia a un escritor o escritora (es de destacar la serie de escritoras suicidas como «Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva», «Sylvia Plath en Madrid», «Mirando fotos de Anne Sexton», «Lo que me dijo en sueños Alejandra Pizarnik», «Nunca he bebido en otro vaso que el del veneno» —incorporados estos dos últimos en la edición de Acuerdo verbal—). Se establece un diálogo entre dos o más personajes, se instala la escena de lectura y de posterior escritura, se reflexiona conjuntamente mediante preguntas o conjeturas y finalmente se desarrolla una posible conclusión, mediada siempre con el poder de la palabra puesta a circular en un diálogo.

9 Es preciso destacar la alusión a la publicación homónima de la poesía reunida de Raymond Carver, editada por primera vez en Londres en 1997, un año antes de la publicación de *Todos nosotros* en Madrid, editorial Hiperión.

me respeta, la envidia, le oculto la verdad:
que mi pasado está escrito en las lápidas,
que estos años ya son los suburbios que el médico
construye en las afueras de mi vida.
Después de las lecturas
les dedico mis libros
igual que un general firma su rendición (Prado, 2023:20).

En estas palabras podemos recordar las de Catelli sobre la poeta Bignozzi, aquella que «incorpora al tono testamentario una furiosa competitividad juvenil que nunca la abandona y que se convirtió en un rasgo reconocible aun en sus últimos años» (Catelli, 2020:180). La pose de vejez se elabora, en primer lugar, con el cambio de estilo llevado a cabo durante la trayectoria poética; en segundo lugar, con la tematización de la vejez como figuración de la ancianidad —ser una vieja gloria o un general que firma su rendición— y, en tercer lugar, desde la construcción de una ficción del final, con lexemas y frases como «pasado», «lápidas», «años», «médico», «las afueras de mi vida», «rendición», «sobrevivir», «relojes», «cuenta atrás». Todas estas instancias también se cargan de afectos en tensión: entre la competitividad frente a la nueva generación que «me respeta, la envidia, le oculto la verdad» y la rendición y aceptación: «Me gusta ver sus ojos cuando el público aplaude, / oírlos leer versos que iluminan la noche / y compartir sus sueños / aunque sean lo contrario del mío: / ellos quisieran avanzar de prisa, / yo volver a empezar» (Prado, 2023:20).

En estos versos se exhibe la pose que desmonta la impostura: el poeta tiene que dejar de ser joven para ser una «gloria», sin importar su condición etaria. La pose de «gloria» poética es la que otorga la consagración definitiva y el posicionamiento en la escena como figura destacada de la generación venidera. Esta nueva generación se patentiza en la dedicatoria del poema: «para *Elvira Sastre*» (Prado, 2023:21), poeta joven con una gran llegada al público, a quien tanto Prado como García Montero y Sabina han apadrinado.¹⁰ Esta dedicatoria filia la tradición poética de Prado con la generación de Sastre, estableciendo así una continuidad en el tiempo y repitiendo en los nuevos jóvenes la instancia del poeta-aprendiz que el propio Prado tuvo con Rafael Alberti y con Ángel González, entre otros maestros.

10 Benjamín Prado ha escrito el prólogo de *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (2013) y el de *Lo que la poesía aún no ha escrito. Poesía reunida (2013–2020)*, este último editado en Visor. García Montero, en el proyecto interactivo online *Memoria de futuro. García Montero y la nueva poesía*, reconoce a Elvira Sastre como una de las voces poéticas relevantes de la actualidad (<https://lab.rtve.es/webdocs/memoria-futuro/>).

Este poema condensa la pose de vejez que se encuentra diseminada en todo el libro, pues tematiza la vejez etaria pero también la vejez poética, esa que otorga reconocimiento y consagración. De esta manera, «Vieja gloria» permite hacer el traspaso generacional y convertir la ética de escritura de Prado en poética de escuela para las nuevas generaciones.

Todos los poemas del apartado «Taller literario» remitirán a ese traspaso: está compuesto por diez poemas dedicados al oficio de la escritura que pretenden ser consejos para la nueva generación; todos ellos ofrecen una serie de máximas imperativas que instalan la ética de la escritura del poeta. En el poema «Taller literario» encontramos las siguientes: «Empieza por contar la verdad», «Estate al día: nunca sabrás lo que ha cambiado / leyendo los periódicos de ayer», «No uses la belleza de coartada» (Prado, 2023:81), «sé original», «no empeores las cosas y habla claro», «Que los maestros te hagan descubrir lo que eres» (Prado, 2023:82). En el poema «Qué te habías pensado»: «Lo primero es saber que tu trabajo / no es contarles tu historia, es alterar la suya», «Sé ambicioso, que tu poema crezca / como un árbol que sueña no dejar ver el bosque, / y arriésgate a confiar en ti», «Lucha porque los clásicos te corrijan tus versos», «Que tus palabras traten de detener el tiempo», «No te andes por las ramas» (Prado, 2023:99). En el poema «Entre paréntesis»: «Tendrás que perder horas a la caza de un verso / que avive en tu poema la poesía (...) saber bien de qué hablas, antes de dar lecciones» (Prado, 2023:90). En este ejercicio, el poeta pide prudencia a la juventud antes de dar lecciones, las mismas que él hoy está dando, avalado por los años, la coherencia sostenida y, sobre todo, la pose de vejez. No en vano el poema termina así: «Y créeme: la suerte vas a necesitarla. / Yo seguí ese camino y sé cómo funciona: llegas hasta el final y ahí empieza todo... una y otra vez» (Prado, 2023:91).

En este sentido, la voz *vieja* que se construye en todo el poemario sería la autorizada para dar consejos, para definir la poesía, para «enseñar» una ética y una poética singular, más allá de los años y de la franja etaria en la cual el autor se encuentre. Consideremos que, al momento de publicación de *Paradero desconocido*, Benjamín Prado contaba con apenas 61 años de edad: una edad que, según Díez de Revenga, no permite incluir estos poemas dentro de la etiqueta «poesía de senectud» (1982). Esta cuestión etaria refuerza nuestra manera de entender la vejez como una pose, un conjunto de procedimientos que tematizan lo etario para generar un posicionamiento diferente en la escena poética: constituirse como referente de una generación.

Dentro de los poemas que trabajan la vejez como figuración de clausura o cierre, encontramos como telón de fondo la pandemia del covid-19. «Estado de alar-

ma» es uno de ellos, pues plantea la fugacidad de la vida, el miedo a la inminencia, la muerte en la mesa, televisada, a modo de ficción de futuro, de un ejercicio de la imaginación frente a la enfermedad y el deseo de trascendencia que solamente puede otorgar la literatura.

Imagino esta casa dentro de muchos años.

Un viento frío agita el cartel de se vende.
La hiedra se despliega
por el jardín
lo mismo que un comando de asalto
y hay cortinas
junto al balcón abierto
que parecen las alas del ángel de la muerte (Prado, 2023:23).

El poema se inicia como un ejercicio de ficción del futuro, una imaginación plagada de desolación y tristeza frente a la desaparición. «Las cosas rotas tienen una tristeza humana» (Prado, 2023:23) es el verso con forma de sentencia que antecede a la escena siguiente, anclada en el presente, escena que desdobra el poema y nos instala en dos tiempos, dos situaciones diferentes:

Abro los ojos y los niños nadan
en su piscina azul,
nuestra familia ríe junto a una barbacoa,
alguien pone cervezas en un cubo de hielo,
y todos cuidan de la madre enferma.
Yo los observo como quien al mirar el mar
teme ver acercarse las naves enemigas (Prado, 2023:24).

El poema se construye en esa alternancia de tiempos en un mismo espacio, una casa que cobija a una familia feliz en una reunión cotidiana y que luego será el escenario de esa desaparición. El tono que condensa los afectos contradictorios se vislumbra en los siguientes versos: «Yo no quiero pensarlo, / ni que el miedo me impida ser lo que siempre he sido: / un pesimista alegre, un trágico feliz» (Prado, 2023:24). El oxímoron con el cual el poeta se define a sí mismo brinda la imagen autorial central del poemario, imagen que proviene de la paradoja y el contrasenti-

do, pues plantea ser lo mismo y lo contrario.¹¹ En esa dualidad se mezclan los tonos lúgubres y pesimistas con aquellos cargados de positividad, en la apuesta por un *carpe diem* que termina venciendo en el poemario. Esta hipótesis se sostiene con los poemas del apartado «En la vida real», los cuales son una apuesta al amor de pareja creciendo en el tiempo.¹² También se sostiene con el epígrafe final del libro, que pertenece a Mariangela Gualtieri y reza: «Por el amor, que nos enseña a ver a los demás. / Por la belleza de las palabras. / Por nuestros muertos, / que hacen de la muerte un lugar habitado» (Prado, 2023:107). De esta manera el pesimismo se empapa de una suerte de esperanza, como una resignación alegre, fomentando la pose de vejez que desnuda la impostura, pues a este poeta le quedan, aún, muchas cosas por las que seguir viviendo. A decir de Cruz Ancillona, estos poemas son «Poemas de hoy para un futuro que ya se avecina. Poemas que no arreglan el mundo, pero justifican tu existencia» (2023:s/p).

Finalmente, el poema reúne, en un movimiento metafictivo, el presente de enunciación con el principio de la escritura: ante la amargura del futuro, ante la desaparición, el poema es la única arma eficaz contra el olvido.

No queda nadie ya, los restos de la fiesta
parecen un ensayo del olvido
y yo empiezo estos versos,
no los puedo evitar,
no tengo otra salida.

Al fin y al cabo, todos los poemas
quieren saber lo mismo:
qué pasó tras la muerte de su autora o autor (Prado, 2023:24–25).

Esta fábula de desaparición apuesta a la literatura como forma de trascendencia, como espacio de validación y justificación de la existencia. Esto mismo se reitera en el poema «La vida se me va»:

La vida se me va, lo noto en todo.
Y no es porque insinúen los doctores
que el tiempo juega al gato y el ratón conmigo;
porque ya solo beba lo que dan las farmacias

11 En clara referencia a la poética de su amigo, Joaquín Sabina (Prado en Sabina y Prado, 2017:28).

12 Nos dedicaremos a los poemas de amor de Prado en un abordaje futuro.

o note que los jóvenes ven en mí a un extranjero
que habla su misma lengua y a la vez otro idioma (Prado, 2023:31).

Este poema se lee en la misma clave del pesimismo feliz, mixturando los tonos y generando una pose de vejez autorizada y legitimada: «A mi edad, ya se sabe que esto son cuatro días / pero también que sólo vale la pena usarlos / para el amor; / la risa (...) / La vida se me va, pero aún la persigo» (Prado, 2023:32).

Los poemas de duelo son otra constante en *Paradero desconocido*; poemas que hablan de la enfermedad y la muerte desde la pérdida de amigos cercanos, los que pueden ser leídos en clave autobiográfica.¹³ «El año de Almudena», poema dedicado a Almudena Grandes, novelista y amiga personal del poeta, fallecida en el año 2021, «Alzheimer», dedicado a María Teresa León —ex esposa de Rafael Alberti—, «Segundo tango del viudo», clara referencia a «Tango del viudo» de *Residencia en la tierra* (1933) de Pablo Neruda donde podemos intuir la figura de Luis García Montero, reciente viudo de Almudena.

El poemario se cierra con «El poema», otra declaración autopoética en la cual volvemos a leer principios éticos y poéticos de Prado, pero el poema, en esta ocasión, es, «este río / que se llevó / mi vida» (Prado, 2023:106). Esta declaración nos recuerda definiciones previas de Prado sobre la poesía a lo largo de su trayectoria, pues las metáforas acuáticas han sido una constante para definir al poema (Ruiz, 2018, 2019): «Poema: nieve azul, agua en la mano» («Hotel de carretera junto a un bosque», *Asuntos personales*, 1991) (Prado, 2018:77); «La lentitud de los poemas mueve el agua de la mano (...) / El poema es una fuente: hundo / en él la mano, el agua pone anillos en mis dedos» («I», *Cobijo contra la tormenta*, 1995) (Prado, 2018:102). En este poema, la poesía es el río que ya se llevó la vida del poeta: el verbo en pasado marca también un agua pasada, una vida terminada. Esto nos deja ante la presencia del *fantasma*,¹⁴ pues quien clausura este poemario es una voz del más allá, de ultratumba, arrastrada por la corriente del poema; una vida fluyendo hacia la desaparición por el agua de las palabras. Estos versos finales clausuran una etapa vital y una etapa poética. Será cuestión de esperar para ver qué nueva vida o nuevo comienzo nos brinda Benjamín Prado en su poesía, de existir una próxima entrega.

13 Esta serie de poemas de duelo será analizada en otro artículo, por una cuestión de extensión y porque en ellos se dibujan una serie de referencias que merecen un abordaje específico.

14 Nos dedicaremos a la cuestión fantasmática en vinculación con los poemas de duelo anteriormente mencionados en un nuevo abordaje.

Conclusiones

Como hemos desandado en el presente artículo, en *Paradero desconocido* la pose de vejez se logra mediante las figuraciones de la vejez —una voz que tematiza la ancianidad—, los imaginarios del final —el universo semántico que alude a la enfermedad, a la muerte, a la urgencia, al tiempo, a una atmósfera catastrófica, a lo espectral— y un trabajo con el estilo y los tonos, el que podemos identificar con el paulatino abandono del diálogo como factor constructivo de los poemas y con el aumento del uso del imperativo, las sentencias, los aforismos, los consejos de escritura, entre otros. Este estilo de escritura de Benjamín Prado que ha ido decantando, con el correr de los años y los poemarios, se consolida en *Paradero desconocido* con una postura autorial determinada: la del *autor–autoritas* que, luego de haber atravesado todas las etapas de su proyecto autorial adopta una pose de vejez que lo autoriza a posicionarse como el maestro de las generaciones futuras. Esto lo habilita a exhibir su trayectoria vital y poética desde el recorrido que realiza el poeta–aprendiz (Ruiz, 2018) hacia la canonización y posterior maestría. La vejez como plataforma de abordaje permite pensar estas problemáticas desde sus múltiples aristas y realizar tanto un análisis del discurso, de los procedimientos en los poemas, como una lectura de corte sociológico de las diversas puestas en escena del autor en distintos espacios mediáticos.¹⁵

Bibliografía

- Casas, Arturo** (1999). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En Romera Castillo, José y Gutiérrez Carabajo, Francisco (Eds.) (1999). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)* (pp. 209–218). Visor.
- Catelli, Nora** (2020). Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina. En *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina* (pp. 179–194). Eduner
- Cruz Ancillona, Eduardo** (2023, 27 de septiembre). La tinta que respira. *Estado crítico*. <https://www.criticoestado.es/la-tinta-que-respira/>
- Díaz de Castro, Francisco** (2003). *La otra sentimentalidad: estudio y antología*. Fund. José Manuel Lara.

15 Como aboga la corriente francesa derivada de la función–autor foucaultiana y los estudios de sociología de la literatura de Pierre Bourdieu, teoría a la cual adscribimos en nuestro marco teórico (Zapata, 2011; Meizoz, 2014; entre otros) y que seguiremos persiguiendo en nuevos derroteros.

- Díez de Revenga, Francisco Javier** (1988). *Poesía de senectud*. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales. Anthropos.
- Fumis, Daniela** (2022): Tiempo de—más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa. *Olivar*, 22(35), 1–11. <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- Fumis, Daniela y Prósperi, Germán** (2022). Presentación: *infancia y vejez como pliegues del tiempo*: las mismas, las otras preguntas por venir. *Olivar* 22(35), s/p. <https://doi.org/10.24215/18524478e114>
- Giordano, Alberto** (2012). Un «rapport» de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, 4(4), 147–156. <https://doi.org/10.34096/zama.a4.n4.625>
- Groys, Boris** (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editores.
- Iacub, Ricardo** (2011). *Identidad y envejecimiento*. Paidós, 2014.
- Link, Daniel** (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LÍRICO*, (11), 1–11. <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Mancini, Adriana** (2014). Algunas notas sobre literatura y vejez. *Katatay*, XI(11/12), 1–16. https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/021/original/Kataty_N_11-12_2014.pdf?1537278465
- Meizoz, Jérôme** (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En Zapata, Juan (comp.). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85–96). Universidad de Antioquia.
- Molloy, Sylvia** (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna cadencia.
- Prado, Benjamín** (1998). *Todos nosotros*. Hiperión.
- (2018). *Acuerdo verbal*. Visor.
- (2023). *Paradero desconocido*. Visor.
- Prósperi, Germán** (2023). «Queda esto»: ficciones de vejez en la literatura española contemporánea. *CELEHIS*, 32(45), 138–152. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Ruiz, María Julia** (2017). Soy un desertor de todos los ejércitos. Entrevista a Benjamín Prado. *Lindes*, (14), 1–12. https://www.academia.edu/43606296/_SOY_UN_DESERTOR_DE_TODOS_LOS_EJ%C3%89RCITOS_ENTREVISTA_A_BENJAM%C3%8DN_PRADO
- (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral: Universidad Nacional del Litoral. <http://hdl.handle.net/11185/1155>
- (2019). *La voz de la escritura. Un estudio de la poesía de Benjamín Prado*. Visor.

- (2021): Uno escribe para aprender a escribir. Entrevista con Benjamín Prado. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, (10)21, 256–262. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4642>
- (2021). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph*, (13), 82–112. <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>
- (2022). ¿Qué vamos a hacer con la vejez? Funciones del final y posturas de autor en *Lo niego todo* de Joaquín Sabina. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10(2), 381–407. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1756>
- Sabina, Joaquín y Prado, Benjamín** (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de «Lo niego todo»*. Planeta.
- Said, Edward** (2018). *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Debate.
- Spang, Kurt** (2006). Acerca de los tonos en la literatura. En *Revista de literatura*, LXVIII(136), 387–404. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2006.v68.i136.13>
- Zapata, Juan** (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*, (60), 35–58. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>
- Zonana, Gustavo** (2010). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Vol II. Corregidor.

Niño fantasma, tiempo roto: Metáforas alternativas para memorar en *El último día de la vida anterior* de Andrés Barba

GABRIELA SIERRA

gsierra@fhuc.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral. Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

En vistas de reconocer y explorar nuevas líneas de investigación que funcionen como un aporte al próximo proyecto CAI+D (2025) de literatura española contemporánea, en el presente trabajo analizamos la última novela de Andrés Barba (Madrid, 1975) *El último día de la vida anterior* (2023).

Como una primera aproximación, consideramos que esta se construye desde elementos del género fantástico desde los cuales se exponen modos alternativos para pensar las formas de la memoria y las formas de la infancia. En este sentido, la idea de un tiempo roto, dislocado y la presencia de un niño fantasma juegan un papel fundamental porque sirven para metaforizar y para elaborar formas alternativas de los vínculos y de los afectos.

Palabras clave: fantástico / fantasma / infancia / memoria / afectos

El inicio posible: muñecas con las que nadie jugó

En el año 2023, la revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria *Clepsi-dra* publica un dossier titulado «Las infancias afectadas por el terrorismo de estado en el cono sur: violencias, agencias y memorias» coordinado por Mariana Eva Perez y Ulrike Capdepón. En la editorial de la misma, las directoras Claudia Feld y Soledad Catoggio hacen hincapié en el carácter móvil y cambiante de las formas de la memoria y explican la elección de la obra que aparece en la portada del dossier. Para introducir nuestro trabajo, nos interesa detenernos en la explicación que hacen esta:

(...) la imagen de tapa que elegimos para el número 19 de *Clepsidra* es un registro fotográfico de la muestra Escala 1:43. Juguetes, historia y cultura material, de curaduría de Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Martín Legón (Parque de la Memoria, 2022). En la imagen se muestra un fragmento de una obra de Helen Zout sobre las muñecas guardadas por una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, María Isabel Chicha Chorobik de Mariani para su nieta, Clara Anahí Mariani Teruggi, apropiada durante la dictadura militar y aún buscada. La obra de Zout con esas imágenes en blanco y negro de las muñecas reunidas año a año por Chicha para ser regaladas a su nieta, y guardadas amorosamente ante la imposibilidad de hacerlo, trastoca lo que podría ser la evocación nostálgica de la infancia de una generación en algo de lo siniestro, condensado en esos juguetes que no pudieron «cobrar vida» a través del uso. Evocan, a su vez, la pérdida de esa infancia compartida entre abuela y nieta, la historia a la vez abierta e imposible de ese encuentro no producido. Esta imagen, entonces, nos parece potente tanto por lo que revela como por lo que incomoda y perturba (2023:5).

Las representaciones y las asociaciones que dicha obra posibilitan en ese contexto nos inquietan y nos hacen pensar en las ideas que desde otras aristas resuenan y dan pie para comenzar este trabajo; en el cual —de inicio— nos interrogamos por la infancia y su acercamiento a lo siniestro, en el sentido de aquello que incomoda o perturba. Nos interesa revisar esa relación en la última novela de Andrés Barba, *El último día de la vida anterior* (2023) para reconocer de qué modo aparecen transformaciones en relación con las representaciones que se ponen en juego respecto de las formas de la memoria, los vínculos y los afectos.

El dossier de *Clepsidra* pone el foco en los modos específicos en que ciertas infancias fueron afectadas y ese objetivo parece ser una respuesta a ciertos interrogantes que Elizabeth Jelin (2007) abre en líneas más generales cuando se plantea:

«¿quién es el “nosotros” con legitimidad de recordar? Quienes no vivieron la represión en carne propia ¿pueden participar del proceso histórico de construcción de una memoria compartida?» (2007:58). Los artículos del dossier, retoman aquellos relatos de las infancias no ya en calidad de testigos de la represión de sus padres y madres, sino en su carácter de víctimas de la represión estatal, rescatando a su vez su capacidad de agencia para procesar, denunciar y narrar las violencias vividas. Además, «problematizan el lugar que ocupan las víctimas infantiles en los debates públicos acerca del pasado, haciendo hincapié en el modo en que sus voces irrumpen en el presente generando nuevas escuchas e interpretaciones acerca de lo ocurrido» (2023:5).

El desafío en el contexto de nuestro trabajo nos lleva a pensar en la historia abierta de España, en sus heridas, en su pasado dictatorial y en las lecturas que se hicieron del período de la Transición. De este modo, para la lectura de la novela de Andrés Barba exploramos el modo en que se presentan características del género fantástico porque estas impactan exponiendo modos alternativos para pensar las formas de la memoria. La reflexión en este punto intenta responder los siguientes interrogantes: ¿podemos leer esta novela en el foco de las relecturas de la Transición? ¿Por qué podemos pensarla como una fábula de dicho período? —entendiendo a este como un período expandido, tal como lo plantea Ros Ferrer (2017)—.

Incertidumbre, tiempo roto, niño fantasma

Desde las primeras promociones del mercado editorial, es ineludible la relación de esta novela o al menos su acercamiento al género fantástico. La trama se presenta ligada o como heredera de los clásicos del género de fantasmas. En la presentación del libro que el autor hace por *streaming* (2023) plantea que a diferencia de otras novelas que escribió con anterioridad, esta comenzó con una imagen, la imagen de un bucle. Una mujer que entra en una casa y se ve así misma haciendo una cosa una y otra vez una cosa y otra vez una cosa. Sin embargo, a medida que se va repitiendo la escena se va modificando su densidad conceptual, construyendo una poética particular. En ese origen del libro, la protagonista se encuentra con la figura de un niño, un niño fantasma. Como leemos en la primera página de la novela:

Sucede así: ve al niño el primer día de venta de la casa, mientras limpia la cocina entre las visitas de dos clientes. Abre el grifo para aclarar el trapo y, al cerrarlo y darse la

vuelta, se lo encuentra en una de las sillas. Tiene unos siete años, aspecto embozado y un uniforme de escuela marrón. No es una entealequia, sino un cuerpo tan real como la balda o el fregadero (2023:6).

Como observamos, desde la primera página, el fantasma hace su aparición de un modo particular. Si nos remitimos a las características clásicas del género fantástico, fue Tzvetan Todorov quien en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1972) aporta algunas cuestiones centrales para describir sus rasgos distintivos. Este autor considera que lo fantástico ocupa el tiempo de una incertidumbre porque el corazón de lo fantástico se presenta cuando se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes del mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. De esta manera, lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre en el sentido de que, en cuanto se elige una de las respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Por eso, lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Además, el autor agrega que lo fantástico implica una integración del lector con en el mundo de los personajes y se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. En este sentido, la vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico.

Para precisar y completar su concepción del género, Todorov indica que este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». Todorov agrega que tanto la primera como la tercera exigencia son constituyentes del género, la segunda puede no cumplirse. Sin

embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres. Como síntesis de este estudio clásico que desarrolla Todorov (1972) entendemos que:

(...) lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que este es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es (1972:186).

Si tenemos en cuenta esta tipología, la novela de Barba desde el comienzo se amolda a esa construcción clásica del género. El acontecimiento extraño irrumpe desde las primeras líneas, pero como plantea la voz que narra: «No es una entelequia, sino un cuerpo tan real como la balda o el fregadero» (2002:6). Y unas líneas debajo agrega:

Tras la primera sorpresa, sin poder determinar qué tiene de extraño, se concentra en su mirada. El niño parece tan familiarizado con el espacio que resulta absurdo preguntarle de dónde ha salido, es una emanación natural de las paredes, de ese aire repleto de polvo dorado en suspensión. Ni siquiera se mueve, como si esperara la merienda desde un tiempo remoto. Por su parte, ella no siente ningún miedo, solo un leve estremecimiento. Un abejorro de verano golpea el cristal desde el interior y durante unos segundos eso es lo único que ocurre: la insistencia del abejorro, la cocina vacía de una casa vacía, la sorpresa de una agente inmobiliaria de treinta y seis años ante un niño de siete que la observa. Un niño, lo descubre ahora, que no ha pestañeado una sola vez (2023:6).

La vacilación y la duda que se instalan desde las primeras páginas, irrumpen en un mundo realista. La protagonista es una corredora inmobiliaria y la aparición de este ser le sucede en una de las casas que tiene en venta. La incertidumbre también se nos transmite a los lectores, porque las descripciones no nos permiten definir si debemos temerle a esa presencia. Esto se refuerza con la actitud que toma la protagonista quien se asombra porque no siente miedo. Como leemos:

Casi está a punto de echarse a reír, pero hay algo en la mirada del niño que se lo impide. No es solo el anacronismo de su ropa; el hecho de que no pestañee le da a su mirada una condición neutralizante, como si todo lo que captaran esos ojos quedara inmediatamente impregnado de algo desnudo, reducido a un esquema elemental. Y sin embar-

go no es siniestro, aunque podría serlo, como un muñeco demasiado realista no es siniestro cuando se lo confunde con lo que parece, pero sí cuando se descubre lo que es. Su misma presencia, a pesar de ser sólida, tiene algo inestable. También sus sentimientos hacia él son inestables. Es la primera vez que le ocurre algo así y, paradójicamente, no le produce la inquietud que había imaginado (2023:7).

Con la llegada de este niño que es una presencia inestable, también ella comenzará un camino de inestabilidad emocional. En este sentido, los que nos interesa pensar es qué aspectos del presente se recuperan desde el género fantástico. Creemos que si la narrativa fantástica se corre de la idea del «fantasma» es para mostrar que lo aterrador habita en lo cotidiano, para acercarnos a rasgos ambiguos de la vida contemporánea, con un lenguaje que inquieta pero que a la vez tranquiliza porque permite nombrar y darle entidad a lo indecible. Por ejemplo, desde el primer encuentro le parece que: «en ese cuerpo diminuto hay una angustia animal, una angustia casi insoportable» (2023:8).

Empezamos a notar que el niño tendrá un efecto de encantamiento para la protagonista quien en sus rutinas no deja de pensar en él, de evocar su presencia, de sentirlo, empieza a invadir sus pensamientos, a interrumpirlos. Como leemos:

Entiende ahora que esa casa se hace amable al recorrerla, pero no al detenerse. Y luego, cuando acaba de decirlo, piensa de nuevo en el niño, en esos ojos de pestañas inmóviles, en cómo salió de la cocina y se dio la vuelta hacia el pasillo, exactamente como lo haría alguien que se dispone a hacer un recorrido habitual, repetido infinitas veces, sin descanso (2023:10–11).

Esta sensación de inestabilidad que vive la protagonista a partir del encuentro con el niño fantasma, también la empuja a llevar adelante acciones que nunca realizó, como hacerse una copia de la llave de la casa donde se lo encontró. Cuando vuelve al lugar para hablarle, algo extraño se suma a la escena:

Antes de entrar en la cocina oye un pequeño ruido en el interior. Respira hondo. Le dirá, decide, algo sencillo. Cómo te llamas. Y luego añadirá, no importa lo que conteste, que es un bonito nombre. Y le preguntará también si vive aquí, en esta casa. Eso es lo que le preguntará.

Pero cuando entra en la cocina no ve al niño.

Se ve a sí misma (2023:16).

En este juego del doble se repiten aquellas palabras que leemos en la escena del primer encuentro entre la mujer y el niño: «No es una enteleguía, sino un cuerpo sólido, tan real como la balda o el fregadero» (17). A partir de aquí comienza a verse a sí misma en un bucle, donde las acciones se repiten, donde todo: «Es como si estuviera condensado, como si fuera dos o tres cuerpos posibles, no en el futuro, sino en un presente simultáneo» (18). Y de este modo empieza a fascinarse con la imagen que ve de sí misma, empieza a notar detalles de su cuerpo, de su voz y se instala la vacilación que sufre:

¿Es de verdad esa persona que se repite en bucle en la cocina la misma que está en el campo, que come y sonríe junto al hombre con el que vive, la que posa junto a la amiga de la infancia o junto al padre? Hasta ahora estaba convencida de que era así, pero ¿qué es una convicción? No es más que un pensamiento que se detiene (2023:20).

Pensar en la convicción la lleva al mismo tiempo detenido, donde se duda, donde lo real es difuso. Por ello, al encontrarse con su padre, intenta hablar del fantasma con él, pero solo bordean el problema y no ahondan en ello. De este modo, la mujer sigue yendo a la casa en secreto y la fascinación se acrecienta, siendo el reflejo idéntico a sí misma. En un tercer encuentro con el reflejo se anima a responderle a sus preguntas repetitivas, y siente que el espectro reacciona:

¿Ha sido eso una sonrisa? ¿Ha sonreído levemente el reflejo o solo lo ha imaginado? A veces le parece que el reflejo sonríe, no necesariamente con sarcasmo, sino más bien con una especie de seriedad, de tristeza. Entonces siente por él el mismo afecto que a veces le provocan algunas de las fotografías de su infancia; compasión por esa niña trabada, esa niña que engaña a todos (2023:27).

Observamos que en la interacción con el reflejo es capaz de evocar su propia infancia. ¿Es este encuentro extraño un modo de despertar fantasmas inconscientes? ¿Es el encuentro el modo de volver a la infancia, la posibilidad de volver a mirar o de instalarse en el pasado?

En el cuarto encuentro, al acercarse al espectro vuelve la sensación de extrañeza, de incertidumbre, donde se dice así misma: «No puedo ser yo». Y esa sensación de vacilación se traslada a su vida cotidiana donde todo se vuelve inestable e impacta en sus vínculos laborales y en la relación que tiene con el hombre con el que vive. Por eso, al próximo encuentro decide abrazar el reflejo. Leemos: «El golpe es tan violento que destruye la fantasía. Es como abrazar un maniquí de mármol. Peor

aún, un maniquí móvil, articulado y de una fuerza siniestra. Para detener cada uno de esos movimientos aparentemente gráciles sería necesaria una fuerza industrial, una maquinaria, pero esa sensación no desactiva su humanidad, sino que la refuerza aún más» (2023:30).

En este punto del relato, la protagonista se da cuenta que el reflejo de sí misma funciona como un anzuelo que ha usado el niño para atraparla, para generar en ella ese efecto de encantamiento, que la hace volver día a día a esa casa vacía. Aunque intente alejarse y haga otras cosas, el pensamiento del niño la rodea y quiere librarse de él. Empieza a tener miedo, pero va a su encuentro y cuando llega a la casa —ya no ve su reflejo— ve al niño. y dice: «Hay algo descorazonador en la forma en que espera. Más aún, hay algo descorazonador en su forma de ser solo un niño. Es y no es como lo recordaba» (36).

A partir de ese momento, la mujer se sumergirá en la realidad del niño. En los sucesivos encuentros llevará un juego, y reconocerá que ambos se encuentran en temporalidades distintas, desde donde lo insólito se pone en evidencia. Así, deberá decidir si está dispuesta a atravesar su realidad para acompañarlo, tal como piensa: «(...) quien juega no sabe nunca en quién va a convertirse. Si ella jugara con el niño, ¿quién sería luego?» (46). Con esta disyuntiva, la novela avanza hasta que se siente preparada para atravesar lo desconocido. Cuando llega a la casa, leemos:

También ella se siente como una mujer prehistórica. Hace tanto calor que podría dormir al raso. Antes de que el miedo empiece a agitarla, cierra los ojos y hace un ejercicio de respiración. Inspiraciones y espiraciones largas. Y a medida que se agita el pulso piensa que, si es capaz de no abrir los ojos, si consigue cruzar esa noche, se convertirá en otra persona. Luego el miedo se estanca en su propia conciencia: destensa la mandíbula, relaja todos los músculos del rostro, los labios, los pómulos, y cuando llega a los ojos siente que algo presiona sobre ellos, una cosa liviana, como el peso de una moneda. Y entonces se abandona. Al final es más sencillo de lo que creía. Se abandona como si, por primera vez en su vida, verdaderamente en serio, no le importara morir. Y entonces sonríe. ¿Es eso lo que sentía Alicia? ¿Es así la euforia de los soldados? (2023:64).

La referencia que se establece con la Alicia de Lewis Carroll, también la leemos en el epígrafe que abre la novela. Hay una evidente identificación de la protagonista con aquella Alicia que se sumerge en un mundo de la imaginación, pero centralmente la identificación es por la relación problemática que la novela aborda respecto del tiempo. Ya que, a partir de aquí, cuando la mujer se sumerge en el mundo del

niño se da cuenta que este se encuentra en un bucle y vive siempre en un tránsito donde se repiten las mismas escenas familiares. Como se expresa: «En el abismo del bucle, la sucesión de esas cosas son lo único fijo, la única secuencia registrable. A falta de otra medida para calibrar el tiempo, el niño ha hecho un reloj con esos episodios: la enésima vez que la madre bucea de un lado a otro o que el padre se marcha de casa» (73). En ese mundo la mujer acompaña al niño y observan juntos la repetición de las escenas del bucle y la percepción de ella es como estar sumergida en una representación tridimensional donde el tiempo se encuentra suspendido, donde no puede contabilizarse y:

Es incapaz de determinar cuántos de los viejos minutos compondría la secuencia completa: la madre, el padre, el hermano, el llanto, el pataleo. Le parece que, aunque compuesta por unos elementos limitados, la secuencia mide un tiempo sentimental y, por tanto, incalculable: el tránsito de la percepción de un dolor, la búsqueda de unos aliados, la soledad. El niño se alza lo suficiente, pero solo para volver a caer (2023:75).

Del fantástico a las formas alternativas de la memoria

La recuperación de la anécdota nos permite leer que ese tránsito que la mujer hace hacia la infancia está determinado por lo desconocido. Si la figura del niño es la figura del porvenir, del futuro, aquí esas representaciones son suspendidas. El juego desde lo fantástico permite esa suspensión, nos hace detenernos en lo incierto. La lengua, las palabras parecen ser los fantasmas y si la familia es una metáfora del cuerpo social, es esta familia detenida en el tiempo la que no puede contener al niño, sacarlo de su trauma, habilitarle un futuro. Observamos que la novela muestra una imposibilidad de construir un relato sobre el pasado que le permita al niño transitar un presente e imaginar o proyectar un futuro. En este sentido, la novela de Barba desde su contemporaneidad nos permite leer metafóricamente el pasado de España.

Si seguimos esta línea, José Colmeiro (2011) analiza cómo el uso del tropo de la aparición de fantasmas en la literatura y el cine español contemporáneos puede leerse como una forma sintomática de espectralidad de un pasado colectivo reprimido. Además, la idea del fantasma también trae a la novela el tema de la aparición, cuestión que como sostiene Colmeiro permite hacer visibles «las desapariciones y ausencias silenciadas en las versiones históricas normativas, y repite el proceso de enfrentarse a un pasado difícil que aún necesita ser tratado en el presente» (31).

Este autor plantea que luego de la guerra civil y el régimen opresor de Franco, la memoria se convirtió en un lugar de lucha ideológica en el que «la memoria histórica reprimida formó un vasto corpus de contra memorias opositoras como formas de resistencia cultural (sobre todo, en literatura, cine y en la canción popular), produciéndose gran parte de esta clandestinamente desde el exilio» (2011:25).

Colmeiro explica que pese al lugar especial que tuvo la narrativa de la Transición como mito fundacional de la modernidad española, con el paso del tiempo, muchos críticos e historiadores culturales pudieron reconocer que el pasado no fue abordado tal como se pensó.

Si volvemos a la novela de Barba y pensamos que esta representa un tiempo roto, un tiempo descompuesto, en la segunda parte de la misma observamos que es posible encauzar una reparación: el niño fantasma al darse cuenta que no puede salir del bucle encuentra un modo de resistencia que es imaginar:

Pasa un tiempo difuso. Es como un miedo dentro de un miedo dentro un miedo y, en el interior de ese último miedo, una negación blanca. Ahí está él metido. Cuanto más difuso, cuanto más profundo, más le sorprende su horror, la seguridad de que ha provocado todo eso. Piensa: Entonces, si no puedo moverme, haré el recorrido en mi imaginación, entraré en casa como si fuese un caballo. Imaginarlo es, al fin y al cabo, lo único que puede hacer (95).

Entendemos que fabular será la clave porque a partir de ese ejercicio consigue conectarse con la protagonista que es luego quien lo ayudará. De algún modo, esta narración plantea una denuncia (el fantasma del pasado que vuelve) y a su vez puede leerse como una fábula contrahegemónica desde la que se intenta pensar en una posible reparación. Dicha reparación viene de la mano de un ser inesperado, la protagonista de esta historia quien no es una mujer afectiva, pero es quien le tiende la mano, es la que se anima a caminar junto a él, a mezclarse en las temporalidades, a sumergirse en ese no saber. En este sentido, como expresa Colmeiro: «La naturaleza espectral del pasado, lleno de vacíos, omisiones y desapariciones, no puede formar una narrativa continua sin distorsión» (33).

En esta línea, para reflexionar sobre cómo esta novela metaforiza el pasado, es interesante reconocer el posicionamiento de Violeta Ros Ferrer (2017) quien piensa la Transición como un proceso amplio, en sus palabras:

Un tiempo que, desde esta perspectiva, podemos llegar a rastrear incluso desde finales de la década de los 60 —con la etapa aperturista del franquismo y los movimientos

obreros y estudiantiles del 68— hasta principios de la década de los 90 —con las primeras crisis del proyecto socialista y la consolidación del neoliberalismo a nivel global— (2017:14).

Ese tiempo expandido que toma para estudiar la Transición es el tiempo en el que se alojan ciertos relatos con los que contamos el presente. Al analizar la producción cultural de las últimas décadas, Ros Ferrer plantea que la Transición ha sido objeto de la construcción de una memoria nostálgica (anudada al imaginario democrático) que será una *sentimentalidad dominante*. Dicha memoria sentimental brindó espacios para que irrumpieran diversas relecturas de los relatos de la Transición, que consiguieron poner en duda la estructura afectiva que mantenía sus relatos. De este modo, la autora apela que estas relecturas son claves para reconocer otros posicionamientos afectivos en el interior de las representaciones literarias. Posicionamientos que se alejan de los *dominantes* o hegemónicos y que permiten redefinir el debate en el presente.

Principalmente, estos otros posicionamientos son los que intentan reconocer que la Transición no trajo un presente normal y sin problemas, y que permiten hacer relecturas críticas del pasado inmediato que se alejen de los relatos del bienestar y de las fantasías de *normalidad*. Ros Ferrer busca quebrar con la gramática hegemónica que reprodujo esos discursos y recolectar un marco más amplio de memoria colectiva.

Si leemos *El último día de la vida anterior* en relación con estos postulados, creemos que es la voz de la protagonista con el enunciado que le dice al niño fantasma: «No es tu culpa» lo que se convierte en un enunciado social, lo que le permite al niño recuperar su identidad, su vínculo con la madre, salir del bucle, volver a ser simplemente Manuel. Y no es un hecho menor, es en verdad significativo que la voz de esta mujer aparece porque el niño imaginó. Si sumamos a esto las ideas de Labany (2021) quien postula que los textos literarios son capaces de producir no solo reacciones cognitivas, sino principalmente emocionales, la novela nos «afecta» (en el sentido de que nos produce un impacto sensorial) cuando pensamos esa voz como una respuesta colectiva que intenta reparar las fisuras del pasado español.

Palabras finales

Finalmente, el interés público por la memoria que veíamos a partir del Dossier de Clepsidra con las fotos de Helen Zout de aquellas muñecas que Chicha Mariani no pudo darle a su nieta desaparecida, se relaciona con la reflexión que intentamos

hacer desde este trabajo. Las muñecas allí son el fantasma, muestran aquello del pasado que no se podrá reparar. Sin embargo, esas fotos inquietantes impulsan adentrarse (en el dossier) a recuperar la memoria de aquellas infancias que parecen no tener voz en el presente. En el caso de la novela de Andrés Barba, desde los procedimientos del fantástico, el autor nos convoca metafóricamente a que pensemos en los verdaderos fantasmas de España y que reflexionemos sobre los modos en que hoy los grupos sociales se relacionan con su pasado traumático y con sus formas de memorar. En este sentido, la novela parece una invitación a formar parte de una comunidad política que imagine, que genere otros modos de interpretación y que a partir de la palabra ahuyente y repare los fantasmas del pasado.

Bibliografía

- Barba, Andrés** (2023). *El último día de la vida anterior*. Anagrama.
- Bradford, Maia** (2022). Variaciones del monstruo. Nuevos modos de lo fantástico. En **Oge, Bernardo y Battistoni, Nieves** (Ed.) *Veinte apuntes para una Literatura del Siglo XXII*. Centro de Estudios de Literatura Argentina (Cela). *E(m)r* Editorial Municipal de Rosario.
- Colmeiro, José** (2011). ¿Una nación de fantasmas? Memoria histórica y olvido en la España posfranquista. *La idea del aparecido*. 452°F, (04), 17–34.
- Jelin, Elizabeth** (2007). Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. *Cadernos Pagu*, (29), 37–60.
- Labanyi, Jo** (2021). Pensar lo material. *Kamchatka*, (18), 15–31.
- Ros Ferrer, Violeta** (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Iberoamericana/Vervuert.
- Todorov, Tzvetan** (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- VV. AA.** (2023). Dossier: Las infancias afectadas por el terrorismo de Estado en el Cono Sur: violencias, agencias y memorias. *Clepsidra*. Coord. Perez, Mariana Eva y Capdepón, Ulrike, 10(19)

Incitar a la revolución, recitar poesía: anarquismo y cultura en la ciudad de Santa Fe a comienzos del Siglo XX

FEDERICO TERNAVASIO

ffternavasio@riseup.net

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (Conicet – UNL). Centro de Investigaciones Teórico–Literarias

Resumen

El trabajo que aquí presentamos forma parte de una investigación doctoral en curso en la que abordamos las prácticas discursivas del movimiento anarquista en la región del litoral argentino, a fines del siglo diecinueve y comienzos del siglo XX.

En este texto ofrecemos, a modo de avance de investigación, una breve reconstrucción de los primeros episodios de la cultura anarquista en la ciudad de Santa Fe, deteniéndonos en el lugar que ocupó la producción de una incipiente literatura vinculada al ideario ácrata en la ciudad.

Palabras clave: prácticas discursivas / cultura anarquista / contracultura / anticultura

Introducción

La presente comunicación se inscribe en una investigación doctoral, llevada adelante gracias a una beca interna de Conicet, que indaga las prácticas discursivas del anarquismo en el litoral argentino en el período que va desde la última década del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

El archivo anarquista del litoral en el periodo señalado es fragmentario y muchas veces se compone de números sueltos de periódicos de efímera existencia, de cartas y notas aparecidas en periódicos porteños, y de unas pocas líneas en las memorias de algún militante.

Para nuestra investigación hemos podido construir un corpus de publicaciones periódicas aparecidas en Santa Fe, Paraná, Diamante y Rosario. Construir ese corpus fue posible gracias a la solidaridad de investigadores e investigadoras, al trabajo de centros de documentación como el Instituto de Historia Social de Ámsterdam y el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Buenos Aires, así como a la labor militante de grupos como la Federación Libertaria Argentina, que han digitalizado parte de su acervo.

Sumada a la dificultad que representa el estado fragmentado y disperso del archivo ácrata, aparece el problema de una tendencia en la historiografía a privilegiar el estudio del movimiento anarquista «argentino», observando sólo a Buenos Aires (Cf. Nieto 2010, 2013; Domínguez Rubio, 2020 y Margarucci, 2023), por lo que son pocas las investigaciones previas sobre la temática específica.

Sobre el anarquismo en la ciudad de Santa Fe existen solo un puñado de investigaciones académicas. El trabajo no publicado de Solanilla y Bianco (2011) (Cf. Margarucci, 2023:12), sobre los grupos y actividades anarquistas en la ciudad de Santa Fe, en el período 1904-1929, expuesto en el IV Congreso Regional de Historia e Historiografía y circulado luego en fotocopias; la tesina de grado de Cecilia Rugna sobre las autobiografías y biografías de la «segunda generación» de anarquistas en Argentina (1910–1955), donde aborda actores que tuvieron paso por Santa Fe; y el trabajo más reciente de Franco, Duarte y Álvarez (2024) sobre la relación de la clase trabajadora con la espacialidad urbana en Santa Fe y Rosario. Ninguna de las indagaciones mencionadas aborda las producciones literarias del anarquismo en la ciudad.

Para comenzar a subsanar esa vacancia, en la primera sección de esta comunicación ofrecemos un breve esbozo del surgimiento de la cultura anarquista local. Esto sirve como contextualización para abordar el caso particular del poeta anarquista Juan Miguel Piedrabuena.

Luego, en una segunda sección del trabajo, recuperamos los aportes de la crítica y la historiografía que permiten interpretar el rol de esta literatura anarquista en el paisaje cultural de la época.

Cultura anarquista en Santa Fe

El período que va desde la década del ochenta del siglo XIX, con las primeras noticias del movimiento anarquista en Argentina, hasta las persecuciones y la represión del centenario, ha sido considerado por la propia militancia como la «edad heroica» del anarquismo en el país (Nido, 1991 [1922]).

Las filas ácratas crecieron, en mayor medida, a partir de la inmigración italiana y española, y se propagaron por entre los trabajadores «conscientes» sean nativos o de otra nacionalidad. Esa propagación ocurrió por la esforzada labor de militantes anarquistas que realizaron giras de conferencia, visitando locales obreros, teatros y bibliotecas en todo el país, así como por la voluntad de militantes locales, convocados al ideal ácrata por el encuentro de algún libro, folleto o periódico.

El desarrollo inicial de la cultura anarquista en Santa Fe toma cuerpo con la aparición de cuatro formas de agenciamiento. Por un lado, la conformación de grupos como La Aurora (*El Rebelde*, 06/05/1900; Zaragoza, 1996:491) o Despertar (*La Protesta Humana*, 14/10/1900), probablemente involucrados en la creación de las primeras instituciones anarquistas y a intervenciones públicas mediante manifiestos colocados en la vía pública (*La Protesta Humana*, 15/10/1899; 28/10/1900).

Fue central también la recepción de militantes que realizaban giras de conferencia por el país, como Pietro Gori (*La Nueva Humanidad*, 01/06/1899; *La Protesta Humana*, 15/10/1899) Alberto Ghirardo (*La Protesta Humana*, 10/05/1902) o Virginia Bolten (*La Protesta Humana*, 22/08/1903), en ocasión acompañados por militantes locales como Nicolás González Luján, Juan Miguel Piedrabuena (o Giuseppe Ragazzini (Zaragoza, 1996:452; Tarcus, 2007:546). La recepción de un militante viajero significaba la realización de veladas, intervenciones públicas de gran alcance realizadas en la calle o en teatros, o la intervención más acotada realizada en espacios como Bibliotecas y sindicatos.

Un tercer elemento importante del desarrollo del anarquismo fue la creación de instituciones propias. En Santa Fe, la institución inicial y más importante fue el Círculo de Estudios Sociales, creado en 1899, ubicado en calle San Jerónimo esqui-

na Catamarca¹ (*El Obrero*, 17/08/1901). Anunciando su creación, *La Protesta Humana* no duda que este Círculo logrará atraer a todos los «trabajadores dignos» para formar «la gran familia de los explotados contra los explotadores» (*La Protesta Humana*, 23/07/1899).

Considerada una «pequeña universidad popular de estudio y arte» (*La Protesta*, 01/05/1929), esta institución se convertirá en el escenario principal del anarquismo local. En el racconto histórico publicado en el suplemento quincenal de *La Protesta* el 31 de agosto de 1929, el intelectual y militante Diego Abad de Santillán (seudónimo de Sinesio Baudillo García Fernández, muy involucrado con el anarquismo santafesino, cf. Tarcus, 2007:1; Domínguez Rubio, 2018:99) parafrasea esa descripción del Centro y agrega que allí «se cultivaba el teatro subversivo como medio de acción sobre el espíritu del pueblo» (*Suplemento La Protesta*, 31/08/1929), una modalidad que según afirma caracterizaría largamente a la cultura anarquista en la ciudad.

La importancia del teatro para la militancia local queda también atestiguada por la presencia constante, en las veladas de conferencia, del cuadro filodramático In Arte Veritas. Las primeras menciones al grupo filodramático aparecen en torno a julio de 1902 y continúan hasta por lo menos 1919 (*La Campana*, 07/09/1919).²

Finalmente, un cuarto elemento central es la organización obrera. Esto aparece con González Luján como orador invitado en la reorganización del sindicato de panaderos (*El Obrero*, 17/08/1901) o con la organización en 1904, en torno al Centro de Estudios Sociales, de la Federación Obrera Santafesina (*La Protesta*, 23/02/1915).

Cultura y organización obrera aparecen de forma entrelazada en los episodios mencionados, y el elenco de militantes agitadores opera no solamente con la conversación en el sindicato, sino también con una producción literaria «comprometida».

A Nicolás González Luján se lo suele mencionar en relación con la escuela libre que fundó en la ciudad en los últimos años del siglo diecinueve y la memoria ácrata dice de él que fue «un hombre abnegado que dejó los mejores recuerdos en los que lo conocieron y trataron» (*Suplemento La Protesta*, 31/08/1929). Antes de llegar a Santa Fe lleva adelante junto a su amigo y futuro cuñado Leopoldo Lugones la revista *Pensamiento Libre* en Córdoba (Tarcus, 2017:5). Abad de Santillán lo señala

1 Probablemente haya sido reinaugurado entre 1902 y 1903, con domicilio en calle La Rioja, entre 25 de Mayo y Rivadavia (*La Protesta*, 01/05/1929).

2 A través de una controversia con el militante Eladio Mirapassa (*La Protesta*, 27/04/1904) se conserva noticia de los quince nombres que conformaban el grupo estable hacia 1904.

como un destacado propagandista junto a Piedrabuena y Ragazzini (Abad de Santillán 1930:65).

Además de funcionar como organizador y orador intentó, como otros intelectuales de la época, la dramaturgia de corte militante. Una carta a *La Protesta Humana* (19/07/1902) informa que, luego de unas conferencias brindadas en la localidad de Rafaela junto al grupo filodramático In Arte Veritas, González Luján estrenó en Santa Fe, en una velada en que brindó conferencia junto a Rómulo Ovidi –director en Rosario de *La Libera Parola* (1900)– un drama en dos actos de su autoría titulado «La Revolución», que se repitió luego en otra velada el 27 del mismo mes (*La Protesta Humana*, 26/07/1902).³

De Juan Miguel Piedrabuena en cambio hemos podido reconstruir un esbozo biográfico (cf. Ternavasio, 2024), a la vez que algunos de sus poemas se han conservado en la prensa anarquista de la época y en la antología realizada por su amigo Julio Barcos en *Las Grandes Obras* (Nº 54, 27/07/1923).

Piedrabuena nace en Entre Ríos, en Concepción del Uruguay, en 1880. Publica dos poemarios, hoy extraviados, «Lo que dice el bardo rojo» en 1899 y «Sangre nueva» en 1902. A Santa Fe llega en algún momento previo a 1902 y, según Barcos, ejerció una influencia intelectual «inmediata» en su paso por la ciudad. Aun cuando fue «un anarquista a base de literatura sonora como lo era Lugones en esa misma época, a él cabe el honor de haber sido el primero que puso en movimiento el cerebro anquilosado de los intelectuales fósiles» de la provincia (*Las Grandes Obras* Nº54, 27/07/1923).

El «loco» Piedrabuena era un «muchachote formidable, extraordinario». «Ca-minaba como un sargento de infantería, haciendo resonar las piedras del pavimento con el golpe de sus tacos» y era

(...) juguetón, decidor, ocurrente, escribía versos, cantaba a pleno pulmón para toda la vecindad (...) en la guitarra; discutía sobre cuestiones sociales; se burlaba de los frailes y llamaba a gritos a su perro al que había bautizado con el nombre de Jesucristo para escandalizar a la gazmoña beatería del barrio (...)

Piedrabuena aparece conmoviendo «hasta las lágrimas» a los militantes con sus palabras en el entierro del compañero José De la Rosa (*L'Avvenire* 13/09/1902, *La Protesta Humana*, 15/09/1902), y recita sus poemas junto a Alberto Ghirardo y Pascual Guaglianone en sus visitas a la ciudad. En junio de 1902, junto al cuadro de

³ Al momento no hemos encontrado mayores noticias de la trayectoria de González Luján, con la excepción de algunos trabajos jurídicos que se conservan todavía en bibliotecas universitarias.

In Arte Veritas, participa en una velada de conferencia con los diálogos suyos titulados «El Rebelde» y «Felicidad» (*La Protesta Humana*, 21/06/1902).

En 1904 estrena el drama «En tierra esclava» junto al cuadro filodramático Juventud Moderna en el Centro Obrero de Estudios Sociales, en Santa Fe (*La Protesta*, 01/01/1904). En noviembre del mismo año lo estrena en Buenos Aires (*La Protesta*, 24/11/1904) y en 1905 lo estrena en Rosario, en el Centro Aurora Social (*La Protesta*, 06/01/1905).

En estos años sus poemas se publican en la revista *Vida Nueva* que Pascual Guaglianone edita en Buenos Aires. Se trata de los únicos poemas suyos conservados directamente de aquellos años —el grueso de los textos a los que tenemos acceso son los complicados por Barcos en 1933—.

En el primer número de *Vida Nueva* (Segunda época, N.º 1, 15/11/1903, p. 4), se publican dos poemas: uno titulado «Gorrita», adelanto del libro *Música Prohibida* de Alberto Ghirardo; el otro el poema «De Horas Tristes», de Piedrabuena.

El texto de Piedrabuena lleva el epígrafe «Epílogo», lo que quizás señale que se trata de una parte de un trabajo mayor —quizás titulado Horas Tristes, aunque el título se presta al equívoco—. Allí desfilan tiranos, magnates, militares frente al pueblo, en siete estrofas de seis versos cada una.

Con hexadecasílabos rimados, el poema logra un tono marcial y una idea general de amenaza, advirtiendo a cada uno de los opresores sobre las consecuencias de sus acciones. Si oprimen al pueblo, llenan sus arcas o mandan a la guerra, entonces, que «no os extrañe» la respuesta, «la furia estruendosa, la rabia violenta», que «ya empieza a sentirse en el fondo del pueblo vivir». El poema cierra con una estrofa de síntesis que convoca a los lectores:

Cantad himnos al sol de justicia, de amor y alegría,
Despleguemos la roja bandera del gran mediodía,
Que ella envuelva al burgués y al tirano y al cura y al juez!

En el tercer número de *Vida Nueva* (28/11/1903, p. 5) aparece una primera versión de un poema que aparecerá luego recogido en la antología de *Las Grandes Obras*. La versión de *Vida Nueva* se titula «Son los señores» y está formado por tres partes, una primera con el título mencionado, «Son los señores», la segunda «Son las matronas», y finalmente una tercera parte, «Son los esclavos». Se trata otra vez en su mayoría de versos hexadecasílabos, en cinco estrofas de seis versos, pero sin la regularidad ni el ritmo sostenido del poema anterior. En la versión de

1933 aparecerá con leves modificaciones, por ejemplo, se agrega una palabra al título, que dirá ahora «Son los señores decentes».

La primera sección es una crítica a los señores burgueses, «dueños del oro y la hacienda», que «nos dan la reja, el yugo, el candado y la mordaza/ A nosotros los rebeldes» —en la versión de *Las Grandes Obras* se elimina la primera persona del plural y pasan a ser «los altivos rebeldes»—.

La segunda parte critica a las matronas «neurasténicas y viles», «humilladas ante el macho como animales serviles», «en ansias de un sensualismo de electrizante deseo», «que temen la iracundia de la radiante anarquía» —dirá la versión posterior, «que temen los destellos de la radiante porfía»—, que es «justicia, luz, trabajo —luego dirá aquí «progreso»—, libertad, belleza. Amor».

Finalmente los esclavos, dice la versión de *Vida Nueva* son «los obreros», «los pobres desheredados», «que trabajan como brutos para conseguir un pan», y «entre miserias y afrentas al taller muriendo van».

En el número cuatro de *Vida Nueva* (19/12/1903, p. 6) aparece el poema «De amor y esperanza», donde otra vez la anáfora del pronombre sirve de motor para el desarrollo de las ideas, ahora en versos octosílabos. Aquí las dos primeras partes comienzan otra vez con el pronombre plural de la tercera persona, aunque ahora se dirige a entidades naturales: «son los vientos iracundos!», que «van revolcando prejuicios,/barreras yugos y moldes», y «son las aguas desbordantes», que «en sus ímpetus secretos/van a bañar las simientes/ para que nazca la vida».

Luego los pronombres se trasladan a la primera persona del plural: se plantea como nombre de una sección «Somos los vientos» e inmediatamente «Somos las aguas», aunque se sigue dirigiendo a ambas en tercera persona, pidiéndole al viento que sople y al agua que corra, para destruir «esas cúpulas soberbias» y para «refrescar las cabezas/ de los guerreros sedientos».

Estos tres poemas publicados en la revista de Guaglianone ofrecen la muestra de una literatura anarquista escrita desde Santa Fe y seguramente se trate de los mismos poemas o de poemas similares a aquellos que Piedrabuena leyó en las veladas de conferencia que se celebraron en el Centro Obrero de Estudios Sociales y en otros escenarios anarquistas de Santa Fe y la región.

Se trata de poemas que unen una forma clásica de versificación a las temáticas convencionales de la literatura social más explícita y donde la revolución se enuncia desde la alegoría.

Unos pocos años después aparece un texto no muy logrado de Piedrabuena en *La Protesta* (14/08/1906). Titulado «Las Mujeres», discurre por dieciséis párrafos numerados, en una especie de juego de contradicción poética, que pasa de un tono

de lástima —«Pobres mujeres! Esclavas, obedientes y sumisas», «domesticadas por el hombre»—, a un tono idealizante —«Rubias mujeres como el Sol que pobláis de oro las cabelleras flotantes como banderas de luz!»—, para ir luego a un tono agresivo —«Vuestro amor es amor maldito por la mano siempre justa de la Naturaleza»— para terminar en un tono emancipatorio —«Despedazad los prejuicios, independizad vuestros corazones. No esperéis jamás del hombre vuestra libertad»—. Pero inmediatamente vuelve a ponerlas en relación con «el amor»: «Mujeres! Solo el amor os hará libres, el amor que purifica y redime».

Piedrabuena, de ideario individualista aparece criticado en *El Obrero* (10/06/1905), en un texto con firma desde Santa Fe por Antonio Zamboni. Allí Zamboni le dedica el texto a Piedrabuena, «que desprecia la *vil multitud*».

Luego de estos años Piedrabuena se traslada, primero a Salta, luego a Buenos Aires, en tareas de inspector de escuelas y de docente. En Buenos Aires trabaja como redactor en *La Nación*. Un derrotero que también realizará Ghiraldo, así como lo hicieran tantos otros escritores de la época, incluso los anarquistas.

En 1917 aparecen en *La Protesta* noticias de conferencias en las que participa Piedrabuena. En abril por una conferencia titulada «Mi propia visión», en junio en veladas donde lee su extenso poema titulado «La danza macabra» (que aparecerá luego en la compilación realizada por Barcos) inspirado en el poema sinfónico compuesto por Camille Saint-Saëns. En las veladas en que Piedrabuena lee el poema se lo acompaña con la ejecución de la pieza musical.

Entre 1917 y 1923 participa como orador en veladas de conferencias, donde trata temáticas disímiles: «la genealogía y vida del lenguaje»; lee fragmentos de Émile Zola y comparte su poema titulado «Voltaire»; trata sobre «la mujer en la hora actual» en una velada del comité pro-presos; sobre la «educación artística del pueblo» en el Centro Cultural Nuevos Caminos; sobre «Zola: su vida y su obra» en el Centro de Estudios Estéticos; sobre «Veinte siglos de cristianismo» en Avellaneda. Estos temas y títulos no son específicamente anarquistas o al menos no invocan aquellas palabras clave como revolución, obrero, trabajo, ideal o anarquía. Se trata de temáticas afines a la cultura anarquista más general. Zola, autor de la novela *Germinal*, muy influyente en la imaginación de las izquierdas, fue un escritor muy leído en las filas ácratas. En efecto, en Santa Fe, cuando cierre el Círculo de Estudios Sociales, reabrirá sus puertas como Biblioteca «Emilio Zola» en 1912, un nombre que si bien no era especialmente anarquista, permitiría evadir la persecución policial sin desagradar a las filas ácratas.

Años más tarde, en 1933, Piedrabuena sería acusado junto a otros inspectores y docentes, de ser uno de los «elementos comunistas» infiltrados en el sistema educa-

tivo argentino. *La visión del Cristo Rojo* compilada por Barcos sería utilizada como evidencia contra Piedrabuena. Se hizo énfasis, como un rasgo de perversidad política, en el hecho de que allí hubiera un poema dedicado a Voltaire. Frente a las acusaciones Piedrabuena diría que fueron errores de juventud. Además, en los años de trabajo docente e inspector, no solo había participado en la creación de escuelas públicas, sino que había participado en numerosos actos de jura a la bandera, donde pronunció palabras de ánimo patriótico (Cammarota, 2019:3).

Esta situación explica los leves cambios en los poemas desde su versión de 1903 a la de 1933. Son cambios leves que matizan la adscripción al anarquismo.

No es posible saber, del resto de los poemas compilados por Barcos, cuáles corresponden a los años santafesinos de Piedrabuena. Allí aparecen textos similares a los que se publican en *Vida Nueva* de Guaglianone y desfilan una serie de textos titulados como personajes a los que el anarquismo le prestó atención regularmente: el inquisidor, el borracho, la prostituta, el juez, el jugador, el millonario, el asesino, el mendigo, el sacerdote, el esclavo, el usurero, el rufián. Y también aparecen instituciones: el convento, el presidio, el hospicio.

De estructura y tono similar al poema que publica en el cuarto número de *Vida Nueva*, aparece el largo poema en secciones «Gritan los visionarios lo que somos». Cada sección, compuesta por dos estrofas, lleva un título como «somos el yunque», «somos el brazo», «somos el fuego», «somos el hierro», hasta llegar a un último título, «somos el porvenir»: una expresión del ideario anarquista en su versión más romántica a partir de describir las cualidades de las que se precian las propias filas militantes, o al menos aquellas ideas a las que quiere asociarse.

Se combinan elementos más o menos alegóricos asociados a la destrucción: el yunque aparece como el lugar «do con furor el hierro se quebranta»; el brazo como «brazo destructor» que atacará a los tiranos algún día; el fuego que podrá «hacer volar los tronos, los altares»; el hierro, que será «arma, herramienta», para «obrerros y guerreros» que «la justicia universal encarnan»; el odio «varonil que clama» por «un futuro de verdad y justicia» con Tolstói, Bakunin, Zola y «la inmensa pléyade de artistas»; el libro, «que destroza mitos» que tanto «realiza las nobles utopías» como «aplasta las inicuas necedades». Entre otras identidades —somos la carne, la aurora, la vida, la luz— se llega al porvenir, que en su segunda estrofa cierra el poema: «Y la justicia/ al fin podrá reinar entre los siervos,/ cuando fuertes y altivos visionarios/ a romper las cadenas nos lancemos».

También el poema «Los indolentes» retoma el tipo de estructura del poema «Son los señores». Aquí se amplía aquellos interpelados en la última sección de aquel texto: los esclavos, que ahora son «aplastados por el peso/de amarguras infi-

nitas», y continuando con la anáfora son también naufragos hundidos en «los mares de la vida», y más adelante, «son los que viles se entregan», sin dar pelea, «son los esclavos que arrastran/ su vergüenza...».

La idea de «los visionarios» aparece vinculada al título de la antología, así como también el tono del primer poema de la selección, «La voz del apóstol». Este poema refleja cabalmente aquello que Barcos describe como cierta voluntad de escandalizar a los católicos creyentes. Es un poema que se esfuerza por dar una impresión de herejía y satanismo, algo a la moda, teniendo presente las *Misas Herejes* de Carriego, publicada por estos años, en 1908.

El poema inicia a modo de narración, «Y el apóstol habló, con voz serena». Desde la segunda estrofa se lee lo que el apóstol dice, un personaje que se arroga ser un nuevo Jesús que lanza sus gritos «sobre las muchedumbres agobiadas». En estrofas posteriores se va describiendo:

Soy guerrero y poeta, amo la lucha
contra todos los odios y los mitos,
contra todas las viejas tiranías,
contra todos los crueles fanatismos.

Más adelante en el poema afirma: «...tengo de Luzbel todas las iras/ y su sed insaciable de exterminio», frente a los hombres que ve humillados «como esclavos deprimidos». «Yo quiero que los hombres se subleven», afirma, y «que piensen sin escrúpulo al castigo».

«Soy un nuevo Jesús» dice después, pero «sin implorar misericordia inútil», sin milagros. Y sigue, «...no ando con leprosos y mendigos», para agregar, con un toque de antisemitismo, «me repugnan los sórdidos judíos». Se afilia en cambio con la tradición griega, pagana: «Yo sé de Grecia la cultura santa», de Platón el «amor idilio», de Sócrates los ideales y el «conócete a ti mismo», de Homero «las ufanas gallardías», de Píndaro «la miel de sus canciones», de Esquilo «la tragedia».

Es un nuevo Jesús, afirma, que en lugar de «la corona del martirio» lleva «las armas del trabajo y de la ciencia», los símbolos «de la Justicia y la Verdad». «Soy un nuevo Jesús», dice, pero quiere «que surja un nuevo pueblo», que se halle «redimido del hambre y la opresión», que se levante «por esfuerzo de sus propios hijos». La voz del apóstol cierra afirmándose como un Jesús «Anticristo», para finalmente callar.

Este recorrido por los textos de Piedrabuena ilustra en qué sentido se trata de un anarquista «de literatura sonora», como lo describió Barcos. Pero antes de ir

hacia las interpretaciones, es preciso ejemplificar el modo en que estos textos de Piedrabuena aparecen como una continuidad de una poesía que, escrita por diferentes autores, decía muchas veces lo mismo y circulaba ampliamente por las filas anarquistas.

En estos mismos años, en la ciudad de Paraná, se publica el periódico *La Ráfaga*, en el que aparecen una serie de poemas que es interesante observar. Y nótese que ya el propio título del periódico alude al imaginario del viento como alegoría revolucionaria, algo que visita Piedrabuena en uno de los textos que citamos anteriormente.

En el primer número, publicado el 15 de Julio de 1908, aparece en la tapa un soneto del poeta Uruguayo Ángel Falco, cuya obra tuvo gran ascendencia en la región. Antes de transcribir el poema, se publicita un libro suyo de próxima aparición, titulado *Vida que canta*, y otro libro ya en circulación, *Cantos rojos* —nótese el aire de familia con el título de la antología de Piedrabuena, *Visión del Cristo Rojo* y del extraviado libro *Lo que dice el bardo rojo*—.

El soneto de Falco compara al yo poético con la cumbre de una montaña, solitaria, para terminar afirmando en la última estrofa:

¡Y en medio a tanta infamia y a tanta pesadumbre
Yo que me siento fuego, yo que me siento cumbre
Me cargaré de rabias y estallaré en volcán!

En su segundo número aparece un poema de León Roch Naboulet, militante intelectual que participó del movimiento anarquista en Entre Ríos por estos años para luego afincarse en Misiones, donde dirigió el diario *La Tarde*. El poema se titula «Los esclavos del taller», e invita a contemplar marchar a «los lacayos ciegos del trabajo», que «van en montón» y «flotan al viento,/ como negras banderas de miserias». Luego de siete estrofas de abundar en las miserias de los trabajadores, finaliza:

Han de marchar así hasta aquel gran día
cuando ¡VENGANZAS! ruja por doquier,
—Escúchalo burgués— el torvo paria
que hará del Odio pabellón de fiera!

Aunque menos logrados que los de Piedrabuena, se puede observar la repetición de imágenes o de preocupaciones en estos dos poemas, donde se repite la invocación a la destrucción y el patetismo de los esclavos/trabajadores.

Si bien en futuras instancias será preciso completar este panorama, esta breve caracterización permite intentar algunas interpretaciones sobre el rol de esta poética anarquista en la cultura de la época.

Qué lugar para una literatura anarquista

El caso anarquista ha sido considerado como un primer emergente de una «literatura de izquierda» (Giordano, 1968:961) o como una «protoizquierda» que «anticipó e inauguró» junto al socialismo y el sindicalismo, «muchas prácticas e ideas inexistentes hasta entonces en la sociedad argentina, adoptadas luego por diversos sectores de la izquierda local hasta el presente» (Suriano, 2008:26). Las «voces anarquistas de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX», en palabras de David Viñas, «parecen articularse de manera definitiva en lo que podría llamarse *retórica de la izquierda* en América Latina» (Viñas, 1983:20).

Las acciones culturales del anarquismo y sus prácticas discursivas tienen como horizonte la propagación, no de un programa de acción concreto, sino de un cuerpo general de valores anarquistas, que pueda llevar a un conocimiento de las ideas ácratas, para preparar el terreno de la futura revolución social. Así, poemas como los de Piedrabuena, o como aquellos publicados en Paraná, y del mismo modo seguramente como los dramas perdidos que escribieron el mismo Piedrabuena o González Luján, tienen como objetivo volver a poner de manifiesto cierto cuerpo de valores políticos, reproducirlos, así no más sea de forma estereotipada y previsible, pero reeditando su performatividad en el contexto local. El modo en que sus valores se relacionan con la cultura dominante de la época y su literatura puede interpretarse de modos diversos.

Andreu, Fraysse y Golluscio de Montoya (1990) entienden que se trata, en el caso anarquista, de una «literatura activista», donde «la intención artística tiene una función mediatizadora con respecto a una ideología que está presente en todos los frentes e impregna todo lo que toca» (1990:11). Es una «literatura de urgencia» que busca «la eficacia del instante» y no, en cambio, «una literatura sacramental marcada por el aburguesamiento». Para el o la militante anarquista la función de la literatura es «...denunciar sin tregua las miserias sociales (protesta y patetismo), concientizar a las víctimas de tales miserias (didactismo) y, finalmente, exaltar la belleza tal como él la concibe (lirismo y utopismo)» (1990:12). El escritor anarquista escribe, no para el consumo burgués, sino para «el proletariado, jamás invitado al banquete de la cultura y continuamente acosado por las limitaciones intelectuales

y morales en las que la clase dominante lo mantiene y contra las cuales le será necesario luchar» (1990:12). Es una literatura donde «la ética predomina sobre la estética», porque se quiere con ella terminar con «una sociedad de injusticias, de oscurantismo y de vicio». Así entonces, el anarquismo se «proclama» como una «contracultura», un *contra* que se dirige a la cultura burguesa y a un «arte burgués»: «contra la literatura de conveniencia, una literatura de disidencia».

Esta descripción de una literatura anarquista afecta, es preciso señalarlo, al imaginario al que apela el anarquismo más que a la concepción que lo orienta. En este sentido aparece como una contradicción fundamental el hecho de que «los escritores anarquistas, tan revolucionarios en cuanto a la visión del mundo, hayan sido tan poco innovadores en lo que concierne a la literatura», un «defasaje impresionante» entre el mensaje subversivo y la forma conservadora, atestiguado también por los textos de Piedrabuena.

Pablo Ansolabehere afirma que, en primer lugar, el grueso de los textos literarios que aparecen en las publicaciones periódicas del anarquismo no hace necesariamente referencias explícitas a la doctrina anarquista, son textos que «podrían haberse publicado en la prensa socialista o en la de otro signo político». Tampoco es la adscripción política del autor o autora la que garantiza lo anarquista de un texto literario, y al menos para el caso argentino, tampoco hay «procedimientos formales» que puedan identificarse como señales de lo anarquista en la escritura poética o de ficción (Ansolabehere, 2011:25). Para Ansolabehere, en términos operativos para su trabajo crítico, será literatura anarquista «aquella que se produce, circula y se representa dentro del marco del movimiento libertario, y que cuenta con un dispositivo cuyo núcleo es la prensa» (2011:26).

Podría decirse en todo caso que, si en efecto el anarquismo configura un tipo de literatura particular que se distingue del grueso de la producción literaria de su época, pasado el momento en que se produjo, ha sido visitada más por ser anarquista que por ser literatura. Si esto tiene que ver con operaciones de selección propias del mercado y la academia, indudablemente también existe un argumento en el hecho de que en general son producciones literarias con escaso valor para los parámetros actuales de la crítica, como puede verse en algunos de los ejemplos citados en la sección anterior. Puede decirse que para abordar la literatura producida por el movimiento anarquista «hace falta más simpatía e inteligencia histórica», antes que llevar adelante «una evaluación puramente cualitativa» de sus «modestas y conmovedoras tentativas literarias» desde «las alturas de una estética normativa e intemporal» (Andreu, Fraysse y Golluscio de Montoya, 1990:13). En el caso santafesino no se trata de poemas escritos por obreros de rústica alfabetización, sino de estu-

diantes o docentes, que reproducen, con objetivos variables, el universo de símbolos y valores anarquistas de igual manera que lo hace cualquier otro partícipe en las prácticas discursivas del movimiento.

El acople o desacople de la literatura anarquista respecto del contexto más general de la literatura de la época plantea el problema de si, en efecto, se trata de la literatura de una contracultura o si, como ha señalado Juan Suriano, el concepto de cultura alternativa es «lo suficientemente abarcador y explicativo como para englobar el proyecto libertario» (Suriano, 2008:28). «Si el anarquismo —aclara Suriano— no parece haber constituido un movimiento contracultural en tanto su mensaje se hallaba penetrado de elementos provenientes de otras vertientes doctrinales», sus prácticas políticas en cambio «eran indudablemente más subversivas» que otras en la misma época (2008:28). A esto hay que plantearle un reparo, ¿qué literatura o discurso puede considerarse absolutamente original o libre de la influencia de otros discursos o vertientes doctrinales?

Por otra parte, como han notado los propios militantes en su momento, muchas de las plumas que escriben para su causa utilizan al movimiento anarquista y su rica actividad editorial para prestigiarse en el mundo de las letras. Ciertamente, un compromiso con una apertura a la diversidad de voces habrá resultado atractivo a quienes, interesados por el mundo de las letras, no tenían acceso a espacios en los que producir y publicar literatura. Como consecuencia, una vez alcanzado el estatuto deseado, ocurría un alejamiento del movimiento anarquista, donde fue habitual mudar luego a la prensa burguesa y al partido radical. Reproducir ciertos lugares comunes del discurso o la estética anarquista habrá sido sin dudas una forma de hacer explícito el interés por afiliarse al ideario ácrata.

Si Piedrabuena estuvo vinculado al movimiento anarquista durante dos décadas hasta desvincularse por una acusación que ponía en peligro su continuidad laboral, otras figuras como Salvador Caputo —anarquista vinculado a la Biblioteca Zola que luego funda junto a Pedro Vittori *El Litoral*— o más tarde Luis Di Filippo, ejemplifican ese paso de los intelectuales anarquistas a la prensa burguesa o, en el segundo caso, incluso a la política tradicional y a la jefatura de las fuerzas represivas (Tarcus, 2021).

El anarquismo, en ese sentido, les permite a ciertos actores desarrollar su carrera por caminos alternativos, para llegar al mismo sitio al que aspiran y llegan otros escritores de la época: tribunas como *La Nación* —donde, recordemos, Piedrabuena llega a ser redactor—, o para el caso local, la participación en la prensa «burguesa», incluso como propietarios, en el caso de *El Litoral*.

Otra posible interpretación es la que ofrece David Viñas (Viñas, 2017:233), que observa en la «práctica permanente de la negatividad» el esbozo de una «anticultura» anarquista. La negación «se convierte en prestigio, definición y conducta», y pueden encadenarse una serie de negativas que responden a los valores de la cultura de la época. Viñas propone una serie: «no al servicio militar», «no a los impuestos», «no al electoralismo», «no al trabajo insalubre», «no a los patriotismos». Negaciones largamente recitadas y visitadas por la poesía anarquista. Piedrabuena elabora y reelabora esas negativas de forma diferente en sus poemas para *Vida Nueva*, y aparecen también esas negativas esparcidas a lo largo de la antología de *Las Grandes Obras*.

Si Viñas no ofrece más precisiones sobre el término es porque esa negación romántica que la bohemia anarquista erige frente a los horrores de su tiempo — todavía, nuestro tiempo— es invadida por las fuerzas represivas que obligan al exilio o a la conversión. Y otra vez Piedrabuena puede ser ejemplo, en aquel episodio ya en la década del treinta, en el que reconoce frente al tribunal anticomunista, sus *errores de juventud*, y convierte su biografía en la de un funcionario que supervisa cómo se jura lealtad a la bandera argentina en las escuelas.

Comentarios finales

Oposición, alternativa o negación, antes que lugares fijos en los que ubicar a la cultura anarquista, son en todo caso polos a los que han tendido algunas veces sus prácticas discursivas. Pero más allá de la polaridad a la que tiende, siempre se trata de una literatura «de compromiso»: con una serie de valores, con un ideal revolucionario, con una actitud de rebeldía, resistencia o contestación. O al menos de apelación a las formas que aluden a esos compromisos.

Roland Barthes (2006:32) ha afirmado que «la expansión de los hechos políticos y sociales en el plano de las Letras» produce un tipo nuevo de «escribiente», «a mitad de camino entre el militante y el escritor», que extrae «del primero su imagen ideal del hombre comprometido», del segundo «la idea de que la obra es un acto». En estos textos el «lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo autosuficiente del compromiso». Los intelectuales, al decir de Barthes, escritores mal transformados, pueden convertirse «en un militante que ya no escribe» o bien «volver a la fascinación de escrituras anteriores». Es una literatura que es política sólo por su «obsesión de compromiso», escrituras «éticas» donde «la conciencia del escribiente» halla «la imagen apaciguante de la salvación colectiva», y que fi-

nalmente terminan en la encerrona de la «complicidad» —el pedido de una lectura con algo de simpatía y piedad — o la «impotencia».

Para el caso de Santa Fe puede observarse que la producción literaria anarquista que ha sobrevivido muestra continuamente una contraposición a las instituciones y los personajes del mundo que habita. El «compromiso» aquí no está del lado del programa, o no sólo con un programa concreto, sino con una serie de valores que alimentan ese programa. Valores de una contracultura en la medida en que su contenido es, efectivamente, de oposición. «Contra todos los odios y los mitos,/ contra todas las viejas tiranías,/ contra todos los crueles fanatismos», dicen los versos de Piedrabuena.

La noción de anticultura propuesta por Viñas, es quizás la más afín a los valores anarquistas, aunque es discutible su aplicación al grueso de los ejemplos de la literatura ácrata de aquellos años. Podría decirse que es un *concepto anarquista* pero que, al menos hasta el momento, no es del todo claro que algo así se haya materializado del todo en los primeros años del siglo veinte.⁴

El discurso anarquista podría ser uno de anticultura sólo en aquellas expresiones de radical independencia frente a cualquiera de los circuitos de legitimación social de la época.

Por un lado, «anticultura» puede ser el nombre dado a la cultura de la barbarie en orden de legitimar su opresión. Por el otro, si no habrá sorpresa en contar a la cultura como uno de los pilares que sostiene la opresión, «anticultura» será entonces el nombre de esa voluntad por derribarlo, proyecto revolucionario que el anarquismo no siempre quiso o pudo encarnar.

En todo caso, el movimiento anarquista tuvo la virtud de darle cuerpo a una forma cultural con momentos y búsquedas variables. Pudo crear instituciones independientes, sean Centros o sindicatos, donde poner en acción al menos en parte lo que su discurso predicaba. Allí, como en sus textos poéticos, la cultura heredada se convierte y transforma, y se crea algo desde ella que se direcciona a aquellas posiciones aquí exploradas, posiciones de *contra*, *alter* o *anti*.

Los valores de solidaridad, apoyo mutuo, libertad e igualdad sostenidos por las filas ácratas quizás expliquen por qué fueron capaces de contestar, proponer alternativas o incluso negar a la cultura dominante —que funcionaba para goce y legitimación de los opresores —, proyectando sus acciones como un camino a la liberación de los oprimidos.

4 Hacia 1919 sí aparecen ejemplos en Santa Fe en línea con lo planteado con Viñas, particularmente la producción de Teófilo Dúctil en su periódico *La Revuelta* (1918–1919) y en su participación en la revista *La Campana* (1919).

Bibliografía

- Albornoz, Martín** (2014). Pietro Gori en la Argentina (1898–1902): anarquismo y cultura. *Visitas culturales en la Argentina, 1898–1936*. Biblos.
- Andreu, Jean; Fraysse, Maurice; y Golluscio de Montoya, Eva** (1990). *Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur, 1900*. Corregidor.
- Ansolabehere, Pablo** (2011). *Literatura y anarquismo en Argentina (1879–1919)*. Beatriz Viterbo.
- Cammarota, Adrián** (2019). El caso de los Maestros Comunistas y el diario Crítica (1933–1940). *Revista Pilquen*, 22(1), 1–12.
- Barthes, Roland** (2006). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Domínguez Rubio, Lucas** (2020). Sobre el anarquismo en la historiografía de la izquierda argentina: Un recorrido a través de huelgas, bombas, almas bellas, dandys y anarcadémicos. *Políticas de la Memoria*, (20), 23–42.
- (2018). *El anarquismo argentino. Bibliografía, hemerografía y fondos de archivo*. Libros de Anarres.
- Fernández Cordero, Laura** (2018). *Amor y anarquismo*. Siglo XXI.
- Fernández Cordero, Laura; Prieto, Agustina; y Muñoz, Pascual** (2014). Dossier Biografías anarquistas. Tras los pasos de Virginia Bolten. *Políticas de la Memoria*, (14), 207–234.
- Franco, Andrea Sol; Duarte, María Josefina; y Álvarez, Carlos** (2024). ¿La clase hace a la urbe? Trabajadores y espacialidad en Santa Fe y Rosario a principios del siglo XX. *Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda*, (24), 19–41.
- Margarucci, Ivanna** (2023). El «anarquismo argentino» en la historiografía anarquista. De la construcción de una noción centralista a la ampliación de la escala geográfica. *Historia Regional*. Sección Historia. ISP No 3, Villa Constitución, XXXVI(48), 1–25.
- Nido, Enrique** (1991 [1922]). *Informe general del movimiento anarquista de la Argentina*. Ediciones F.O.R.A.
- Nieto, Agustín** (2013). Anarquistas Negociadores: Una revisión del sentido común historiográfico sobre «el anarquismo argentino» a la luz de algunas experiencias libertarias en el movimiento obrero, Mar del Plata, 1940–1943. *El Taller de la Historia*, 5(5), 245–277.
- (2010). Notas críticas en torno al sentido común historiográfico sobre «el anarquismo argentino». *A Contracorriente*, 7(3), 219–248.

- Prieto, Agustina** (2016). *Emprendimientos editoriales libertarios: la obra de Emilio Z. De Arana. Rosario, 1896–1901*. Ponencia presentada en las *IV Jornadas de Historia de las Izquierdas*.
- Solanilla, Julia y Bianco, Diana** (2011). *Grupos y actividades anarquistas en la ciudad de Santa Fe, 1904–1920*. Ponencia presentada en *IV Congreso Regional de Historia e Historiografía*, Santa Fe, Argentina.
- Suriano, Juan** (2008). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890–1910*. Manantial.
- Tarcus, Horacio** (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*. Emecé Editores.
- (2017). Socialismo revolucionario, sociología y modernismo. La experiencia de José Ingenieros y Leopoldo Lugones en *La Montaña*. En *AMÉRICA LEE*. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. Disponible en: <http://americalee.cedinci.org>
- (2021). Di Filippo, Luis. En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>
- Ternavasio, Federico** (2024). Piedrabuena, Juan Miguel. En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>.
- Viñas, David** (2017). *Literatura argentina y política*. Santiago Arcos.
- (1983). *Anarquistas en América Latina*. Katún.
- Zaragoza, Gonzalo** (1996). *Anarquismo argentino (1876–1902)*. Ediciones de la torre.



**UNL • FACULTAD
DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS**

