

# SÉPTIMO COLOQUIO DE AVANCES DE INVESTIGACIONES DEL CEDINTEL

---

GERMÁN PRÓSPERI  
(DIRECTOR)



## **Séptimo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL**

Germán Prósperi (Director)

VII Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL /  
Echagüe ... [et al.] ; dirigido por Germán Prósperi.  
1a ed. - Santa Fe: Universidad  
Nacional del Litoral, 2020.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-692-252-4

1. Crítica Literaria. 2. Literatura. 3. Lingüística. I. Echagüe,  
Hugo Daniel Jesús. II. Prósperi, Germán, dir.  
CDD 807

## **Autoridades**

Laura Tarabella  
Decana Facultad de Humanidades y Ciencias

Germán Prósperi  
Director CEDINTEL

## **Compiladoras**

Daniela Fumis  
Verónica Gómez  
Gabriela Sierra

## **Coordinación de Publicaciones CEDINTEL**

Ivana Tosti



UNL • FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y CIENCIAS

# Índice

El problema de la apariencia estética en Adorno en relación con la literatura contemporánea y la subjetividad autoral

→ *Hugo Echagüe*

Aproximaciones al problema de la infancia en el *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo

→ *Daniela Fumis*

Dilemas en torno al uso del nombre propio en novelas de Rosa Montero

→ *María del Rosario Keba*

Aulas de lengua y cultura indígena: legislación y prácticas en diálogo

→ *Micaela Lorenzotti*

Tonos de infancia en *Diario Anónimo* (1959–2000), de José Ángel Valente

→ *Germán Prósperi*

La «Maestría en Ciencias del Lenguaje» del Instituto Joaquín V. González: las Letras de pie en los primeros años de la posdictadura argentina

→ *Cristian Ramírez; Lucila Santomero*

Un Acuerdo verbal. *Proyecto autorial en la poesía completa de Benjamín Prado*

→ *María Julia Ruiz*

La infancia como tiempo indefinido: modulaciones de infancia y dibujos imaginativos en la poesía de Jaime Gil de Biedma

→ *Gabriela Sierra*

Construir el paisaje litoral. *Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes* (1950–1953)

→ *Ivana Tosti*

# El problema de la apariencia estética en Adorno en relación con la literatura contemporánea y la subjetividad autoral

**Hugo Echagüe**

CEDINTEL (FHUC–UNL)

hugodaniel88@hotmail.com

## Resumen

La crisis de la apariencia estética según Theodor W. Adorno, sus dificultades y evaluación en lo que a la situación y delimitación del arte se refiere, es la propuesta de este escrito. Uno de los modos de tratar con este problema implica espacios teóricos y textos que se decantan por escrituras que se instalan contra una forma de comprender esta apariencia, lo que incluye a la llamada literatura testimonial, en tanto manifestación, aun mediada, de un autor presente en su obra, entre otras modalidades de las que resulta la historia del arte y sus polémicas. Esto incluye la catástrofe de la II Guerra Mundial y la respuesta de autores, en especial Paul Celan, ante la formulación de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, según una declaración de Adorno, el punto más conflictivo de la problemática propuesta. El texto se inscribe en el proyecto CAI+D 2016 «La subjetividad autoral en el texto literario como instancia metapoética y sus implicaciones en la teoría y la crítica. Estudio de casos y modos de emergencia», propuesto desde la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.

**Palabras clave:** apariencia estética / crisis / subjetividad / autor / historia

La exposición de este concepto de la estética de Adorno debe su dificultad a que contraría los presupuestos básicos y usuales de toda aclaración de una idea: exponer lo que ésta es, sin ambigüedades, con precisión, decir en qué consiste y cuál es, eventualmente, su origen y probable finalidad. Todo esto debe ser desanimado de antemano: las objeciones al pensamiento adorniano, sus contradicciones, supuestas incoherencias, son más bien la marca y necesidad de su pensamiento, al que se llama dialéctico y que obliga a decir desde el comienzo en qué consiste, al menos, a los fines de este intento de lo que renuncia a ser la aclaración de un concepto, y promete acercar las razones de su dificultad. Grosso modo el pensamiento dialéctico no coincide exactamente con la oposición de opuestos y su supuesta síntesis o elevación a una instancia, lo que no quiere decir que no sea válido este acercamiento; lo que provee este tipo de pensamiento, y ya desde sus remotos comienzos, con Heráclito, es la unidad de los contrarios,<sup>1</sup> lo que es cualquier otra cosa que una reconciliación sino más bien la afirmación simultánea de los opuestos, lo que inscripto en la historia, a la que funda, se traduce en la alternancia de opuestos que se contradicen sin cesar, porque ninguno es la verdad total; si la hubiese, sería del ámbito de la utopía, a lo que parece ser ajeno el pensamiento del pensador de Frankfurt. Es solo con esta prevención que se puede abordar un problema como el de la apariencia estética, algunos de cuyos modos de aparecer podremos mostrar aquí, solo para ubicar su origen y no, como ya se dijo, su solución y detención.

### **La apariencia como falsedad**

Uno de los modos de manifestación de la apariencia estética es como falsedad de la representación; por lo que ésta debe despojarse de todo lo que es juego, ilusión, bella apariencia, y develar inmediatamente una verdad. Uno de los modos de esto, casi el prolegómeno, es el llamado modernismo, en tanto que muestra solo los elementos de que está hecha la obra y ningún presunto contenido. Si aceptásemos esa tradicional división de forma y contenido podríamos decir que el contenido de la obra es su propia forma; así en Dadá,<sup>2</sup> en Joan Miró, en Kandinsky. Digamos, todo lo que evita lo figurativo, lo mimético. Pero no solo eso, también lo que destruye lo bello usual, la disonancia, la ruptura y aun lo feo.

---

<sup>1</sup> Así en Hegel: «La nada es, por lo tanto, la misma determinación o más bien ausencia de determinación, y con esto es en general la misma cosa que el puro ser» (Hegel 1948:77)

<sup>2</sup> Como en Arnaldo Calveyra: «6/ Diario del diario: / Cómo pude hablar, abrir la boca / no para decirle al tragal que crezca / ni a la tierra que me asocie a ella / sino para decir / la palabra palabra». (*Diario francés*)

«La emancipación respecto del concepto de armonía se revela como rebelión contra la apariencia», señala Adorno (1970:139). Y a continuación expone los otros dos polos donde ubicar esta ruptura: construcción y expresión. De modo simple: lo que es mera expresión de sentimientos, ideas, en lo que no consiste el arte, sino la construcción, la *objetividad* que en todo momento se ha de considerar —probable remanente del espíritu objetivo de Hegel—; no hay subjetividad en la cuestión del arte, sostiene contra la tesis kantiana del juicio estético subjetivo pero universal. En su máxima exposición puede coincidir con la muestra de lo material del arte: el collage; Berni, entre nosotros; la instalación.

Pero la llamada objetivación también fracasa:

Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el *eso de ahí* y se deshace hacia el lugar de donde vino. La pretensión de objetivación de las obras de arte fracasa en ellas mismas. Tan profundamente está inmersa la ilusión en las obras de arte, incluso en las no figurativas. (140)

En definitiva, no hay modo de escapar de la apariencia; pero lo que interesa es la necesidad que se propone y los modos en que lo intenta, además de la coyuntura histórica, que empieza con las vanguardias y la crisis de la *belle époque*. «Ellas mismas [las obras], no la ilusión que ellas despiertan, son la apariencia estética» (ibid.).

Para el filósofo fue el nominalismo con su negación de lo universal lo que condujo a la crisis de la apariencia estética: «Hoy, cada momento de la apariencia estética trae consigo la incoherencia estética, contradicciones entre lo que la obra de arte parece y lo que la obra de arte es» (ibid.).

Anotemos que el uso de la primera persona es un intento de romper con la apariencia, en tanto la obra de arte como mónada impenetrable. Y aquí el auge de la autoría en la literatura del siglo XX y después es crucial. La literatura testimonial e identitaria implica este «retorno del autor» (Topuzian 2014) en varias y diversas manifestaciones. Adorno lo lee nada menos que en el comienzo de la *Recherche* de Marcel Proust.

Señalamos que todo el texto es un constante bombardeo de alusiones, argumentos y ejemplos; una suerte de forma rapsódica de la argumentación, lo que tal vez se deba a su carácter de obra inconclusa —lo que no es seguro—

«La modernidad acabó rebelándose contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia» (141). Más allá del dicho desesperante, retornamos a la afirmación de que el constante ir y venir de las teorías, preceptivas, rebeliones y cambios en el arte retoman un modo de abolir la apariencia estética; como siempre fracasa, se vuelve a

la fantasmagoría. La reconciliación está lejos porque dependería de una reconciliación de la sociedad, por la que la obra está siempre mediada. La pregunta de si después seguiría habiendo arte es si no imposible, inhallable, ya que nunca como hoy la brecha de clases se busca deliberadamente profundizar.

### **Apariencia y autonomía**

Ya sabemos que la autonomía del arte surge al apartarse de lo cultural. Paradojalmente, agregamos, al dejar de servir a la religión o al poder, las obras entran en el mercado y se exponen a la cosificación, lo que desde luego no impide distinguir las obras netamente mercantiles de las que se proponen no serlo. Lamentablemente en lo que podríamos llamar la *astucia mercantil*, también para las obras no mercantiles hay un nicho a explotar. Pero volviendo, la diferencia entre las obras de arte culturales y las autónomas consiste en que éstas «se prohíben, mediante la autonomía de su figura acoger en sí a lo absoluto, como si fueran símbolos» (lo que remite a Hegel) (143). Entonces, «precisamente la apariencia estética e incluso su coherencia máxima en la obra hermética es la verdad» (144). La obra hermética intenta deshacer toda mimesis (que devolvería el arte a una actitud directa que violentaría la apariencia como énfasis y pose triunfal, lo que muestra cómo se cruzan las líneas y ubican el problema en diferentes constelaciones) y proponer un puro en-sí, lo que también requiere de una alta dosis apariencial. La cuestión se centra aquí en la mimesis, que finalmente nunca desaparece, imite objetos o lenguaje; el que podría ser el caso de la obra hermética pero también de la enfática. Si todo es apariencia, nada lo es; entonces todo es verdad, a estas aporías conducen estas dificultades. Y sin embargo no se puede renunciar al problema de la apariencia, al menos desde el pensamiento especulativo. El arte seguirá su camino pues el suyo es otro.

Lo que conspira contra la concepción de apariencia en Adorno es que no consiste en el velo de una unidad, un sentido que habría que develar, ya que ese sentido o unidad del caos del mundo también es construido (lo que nos remite a Kant), por lo que también sería apariencia. Así, el arte más «verdadero» sería apariencia de la apariencia...

### **Criterios**

Ya es hora de algunas aclaraciones, que podrían haber ido al principio. Qué es lo que se entiende por apariencia, desde la filosofía e incluso desde el entendimiento habitual. Allí arranca de la concepción hegeliana de que el arte es «la aparición sensorial de la idea» (149). Todo esto, señala, proviene de la tradición griega que desde



Parménides distingue entre la apariencia equívoca del mundo sensible a la verdad del ser, lo que retomado en la concepción platónica y la aristotélica, se convierte en la comprensión dominante aun hoy y en todos los aspectos, no sólo en el filosófico, aunque de modo derivado. Adorno contradice esta manifestación y asevera que «la apariencia de las obras de arte surge en su esencia espiritual» (ibid.). «Algo aparente es propio del espíritu mismo en tanto que separado de su otro (...) de lo corporal» y «todo espíritu, separado de lo corporal, tiene en sí el aspecto de hacer que sea algo que no es, algo abstracto». Esto lo toma Adorno del nominalismo que niega los universales y por lo tanto toda esencia y, siendo consecuentes, todo lo que deviene apariencia es porque supone un universal cuyo ocultamiento develaría. Si esto es así, «obliga al arte a la apariencia mucho más que la imitación del mundo sensible mediante lo estético y sensorial a la que el arte aprendió a renunciar».

Definitivamente,

El espíritu no es sólo apariencia, sino también verdad; no es sólo el engaño de algo que es en sí, sino también la negación de todo ser—en—sí falso. El momento de su no—ser y de su negatividad se introduce en las obras de arte, que no vuelven sensible inmediatamente al espíritu, que no lo atrapan, sino que sólo se vuelven espíritu mediante la relación de sus elementos sensoriales entre sí. Por eso, *el carácter de apariencia del arte es al mismo tiempo su participación en la verdad.* (149, ND)

Así, «todo es degradado a la apariencia: porque no se obtiene un todo». Recordemos que, para Adorno, a diferencia de Hegel, «el todo es lo no verdadero» (1951:55), lo que también resuena en Nietzsche (2007:238): «Hay que descomponer este todo, hay que perderle todo respeto». Para no remitir todo a la pura contingencia y al caos: «El arte no tiene poder sobre la apariencia mediante su eliminación». Entonces la apariencia debe ser conservada y como algo espiritual; lo que no podrá evitar la continua rebelión en su contra, lo que constituye la historia del arte y las peripecias de los cambios de estilo, nunca satisfactorios y plenos, siempre cambiantes.

Por todo esto es que la obra de arte nunca está consumada; su perfección puede no ser otra cosa que el esperpento que logra el artista absoluto de Balzac (1993) en *La obra maestra desconocida*.

### **Contra Kant**

En la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), el objeto estético no se configura en tanto una síntesis del sujeto cognoscente; sino como algo que tiene en sí mismo un fin. «La teleología objetiva se convierte en el canon de la experiencia estética»

(Adorno 1970:150) y las obras de arte tienen su lugar del lado de los fenómenos. «Pero en ellas la aparición es aparición de la esencia (...) en ellas la propia aparición se encuentra del lado de la esencia». (Ibid.) Y agrega:

Sin embargo, el arte no puede alcanzar la identidad de esencia y aparición, que también se escapa al conocimiento de lo real. La esencia que pasa a la aparición y la acuña también la hace saltar por los aires; lo que aparece es, debido a su determinación como algo que aparece, al mismo tiempo una envoltura ante lo que aparece. (Ibid.)

Y así la apariencia vuelve a ser puesta en cuestión por su propio aparecer solo logrado por su imposibilidad de mostrar su unión con la esencia. Volvemos a la cuestión del devenir sin descanso de las formas que buscan, improbablemente, esta situación, como en la poesía objetiva de los 90, que mostraría algo pleno sin apariencia—lo que es imposible sin algún grado de apariencia—, y así la historia vuelve a empezar, con un malestar que hasta puede imponer una preceptiva, tildada de verdadera, mientras que es solo un momento de una imposibilidad que seguirá buscando su manera. Así la apariencia es inevitable, y a la vez aparece como el problema a combatir:

La renuncia al ideal clasicista no es un cambio de estilo (...) sino que su causa es el coeficiente de fricción de la armonía, que presenta reconciliado lo que no lo está, y de este modo peca contra el propio postulado de la esencia que aparece, en el que se basa precisamente el ideal de armonía. La emancipación respecto de él es un despliegue del contenido de verdad del arte. (151)

La rebeldía contra la apariencia, la insatisfacción que tarde o temprano produce es el motor de la historia del arte, que es así la historización de los cambios a que la crisis de la apariencia produce y lleva en cada caso a la ilusión, apenas momentánea, de haber dejado atrás la apariencia, la que, en realidad, es la que sostiene al arte en su propia imposibilidad de cualquier clase de armonía.

Esta rebelión acompaña al arte de manera intermitente, en tanto «pretensión de verdad» (152) —el arte deseó desde siempre la disonancia como forma de rebelión siempre ahogada por la presión afirmativa de la sociedad que tiende a denegar toda negatividad—

Por eso, señala, «la expresión de lo vivo es la expresión del dolor» (Ibid.), de una desmesura aun contenida, que intenta liberarse de la apariencia en el mismo momento en que no puede prescindir de ella. Este es el destino del arte y su permanente

insatisfacción. Si no puede dissociarse del devenir de la sociedad y sus intentos de encauzar una imagen armónica, tiene su propia ley inmanente, que le impide la expresión total, coartada por la apariencia y es el motor de sus conflictos como así de sus logros, siempre inquietantes, impermanentes, cuestionables y cuestionados. No hay paz, no hay armonía en el mundo del arte; hay lucha contra sí mismo, ya que, desde sus propias premisas, la apariencia se constituye en su baluarte y signo a la vez de su imposibilidad y límites, siempre cambiantes.

La crisis de la apariencia podría formularse en términos kantianos: el arte es apariencia, es fenómeno; pero, a diferencia de Kant, lo es de modo objetivo sin una síntesis de la subjetividad. La cosa en sí se puede vislumbrar, pero nunca mostrarse de modo pleno. En esto consiste la crisis de la apariencia, en la permanente insatisfacción con las apariencias del arte que lleva a los conflictos, reemplazos y búsquedas interminables en que consisten los cambios de estilo, de apariencia incesantes. El aspecto de juego, lo bello, del arte, es sólo uno de los modos de la apariencia y de su insatisfacción; tal vez el más notorio; sin embargo, Adorno señala que esta modalidad, al igual que la apariencia misma es inalienable de la obra de arte. El problema está en otra parte, en la historicidad e insatisfacción que produce una modalidad de la apariencia en un momento dado.

La llamada «crisis de la apariencia» debería llegar al punto de poder pensar a la vez la pérdida del aura (Benjamin 1939) y el arte como trascendencia: «ya en Baudelaire se produce y niega a un tiempo la trascendencia de la aparición artística» (Adorno 1970:111). En esta paradoja se debe sostener la cuestión del arte.

## Discusión

Nos parece importante, en este contexto, la negación de la posibilidad de la poesía después de Auschwitz, que no está relacionada solamente con el problema de la apariencia, excepto en la situación en que se propone y aun de cierta manera, y así también cómo repercute en Paul Celan, el mayor poeta en lengua alemana de la llamada literatura post-Holocausto. Una lectura posible, sobre todo a partir de las afirmaciones sobre poética de Celan en *El meridiano* (1960), en el que el problema de la poesía consiste en una apariencia estética que no deja de verse como un adorno innecesario y no solo, sino criminal y cruel, y lo lleva a coincidir con alguna posible lectura del *dictum* de Adorno. Sin embargo, la célebre repulsa de la lírica de parte de Adorno consiste en que

Cuanto más total es la sociedad, tanto más cosificado está el espíritu, y tanto más paradójico es su intento de liberarse por sí mismo de la cosificación. Hasta la más afilada conciencia del peligro puede degenerar en cháchara: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara [barbarisch] escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía. (Adorno 1955:29)

En tanto que Nicolás M. Olszewicki señala:

Por otro lado, se enfrenta a una situación aporética: debe representar el horror pero no puede hacerlo: la situación no permite el arte (y esto es lo que significaba la famosa frase de que no se podía escribir poesía después de Auschwitz), pero, sin embargo, lo exige. (2011:9)

El mismo Adorno cambia de parecer:

El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencias: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya solo la pueda satisfacer el arte. (1970:32)

Estas aparentes contradicciones merecen una explicación: si el pensamiento de Adorno rechaza la identidad y la totalidad; son las diversas constelaciones que producen acercamientos. Una presunta fijeza de pensamiento implicaría un salir de la historia; una *philosophia perennis*, lo que sigue más o menos el modelo de la conciencia. La historicidad y el no-todo implican diferentes lugares, momentos y afirmaciones, que, por eso, no son estrictamente contradictorias, por lo que no se mueven en el terreno liso y despejado de alguna eternidad, sino en las formaciones de la historia. Algunos autores tratan de poner en relación diversos aspectos del pensamiento adorniano y, a veces, hasta lo consiguen, pero olvidan el carácter paratáctico de su pensamiento, rapsódico, que no se detiene, e incluso invita a seguirlo en un mundo cuyas constelaciones son diversas de las de la Alemania de posguerra. (V. Molano Vega 2009)

No es imposible que el discurso de recepción del Premio Büchner (1960) revele también la necesidad de reposicionar a la literatura en un contexto en que algunos modos develan la barbarie, siempre y cuando se considere que el nazismo no fue una excepción en la nación más ilustrada de Europa, sino que la cultura alemana, la opinión no meramente subjetiva, sino objetiva, propició el genocidio. Como afirma Adorno, al contrario de lo que debiese parecer, debería haber una opinión subjetiva

que se sustraiga a la generalidad, al objetivo antisemitismo alemán, como lo señala en *La educación después de Auschwitz* (1967). Además de que la barbarie, tal como lo estudiaron él y Horkheimer (1969) es la cara oculta de la civilización, que la incuba. Que surja o no depende de los hombres en coyunturas que exacerban la persecución, la endogamia de clase y las tendencias sádicas en toda sociedad.

### **El Meridiano**

Así comienza la alocución que tuvo lugar en Darmstadt el 22 de octubre de 1960: «El arte es, como recordarán, una figura de teatro de marionetas, de cinco pies yámbicos y —esta característica viene también mitológicamente documentada por la referencia a Pigmalión y su criatura— sin hijos» (Celan 2004:499).

Se advierte fácilmente el tono burlón hacia algo acaso inútil, de rebuscada apariencia, y estéril. No es difícil que este rechazo concuerde con la proclamación de Adorno sobre «la poesía después de Auschwitz».

Y agrega:

El arte, señoras y señores, es, con todo lo que le es propio y todo lo por venir, también un problema y, concretamente, como puede verse, un problema capaz de transfiguraciones, resistente y de larga vida, es decir, eterno.

Un problema que permite alinear palabra tras palabra a un mortal, Camille, y a alguien que sólo puede ser comprendido desde su muerte, Danton. (500)

Pero a continuación viene la puesta al día del arte en otro contexto, en el *Danton* de Büchner (1988). Cuando los revolucionarios son llevados a la guillotina, de un modo incomprensible, «aparece Lucile, la ciega para el arte, la misma Lucile, para quien el lenguaje es algo personal y perceptible, con su repentino “¡Viva el rey!”».

En una obra que es aún del siglo XIX, ¿qué significa ese exabrupto de una revolucionaria condenada a la guillotina, desde el cadalso como su última palabra? ¿Una burla? Aun eso es poco, demasiado inmediato para el talento de un escritor como Büchner.

Dice Celan:

Pero aquí —permitan que lo resalte quien ha conocido desde su juventud también las obras de Peter Koprotkin y Gustav Landauer— no se rinde homenaje a ninguna monarquía ni a ningún ayer que hubiera que conservar.

Aquí se rinde homenaje a la majestad de lo absurdo que testimonia la presencia de lo humano.

Esto, señoras y señores, no tiene un nombre definitivo de una vez para siempre, pero creo que es... la poesía. (Celan 2004:501)

Y así lo resitúa en un ámbito en que se hace necesario destacar «la majestad de lo absurdo», lo que nos remite a la citada frase de Olszevicki: «la situación no permite el arte (y esto es lo que significaba la famosa frase de que no se podía escribir poesía después de Auschwitz), pero, sin embargo, lo exige» (2011:9). (No confundir por favor con la costumbre desplegada por algunos filósofos de poner la palabra poética en lugar de la filosofía (Badiou 1989), que debe conservar al concepto como a su ámbito).

Pero la intervención de Celan va a testimoniar de la necesidad del *Schein*, que acá no es (nunca lo fue tampoco en Adorno) mero juego estéril, de yambos de cinco pies... sino algo absolutamente necesario ante la catástrofe.

Y también destaca Celan la irrupción de lo inhumano, de lo mecánico en el mundo de Büchner, como en la comedia *Leonce y Lena*:

Y el arte viene también a nosotros en una tercera obra de Büchner, en *Leonce y Lena*. Época e iluminación no son aquí reconocibles, pues nos encontramos en «la huida hacia el Paraíso», «todos los relojes y calendarios» han de ser pronto «destruidos» o bien «prohibidos»; pero un poco antes se nos presenta a «dos personajes de uno y o t r o sexo», «dos autómatas mundialmente famosos han llegado», y un hombre, que proclama de sí mismo que es «tal vez el tercero y el más extraño de ambos», nos anima «con un tono estridente» a admirar lo que tenemos ante nuestros ojos: «¡Sólo arte y mecanismo, sólo cartón y resortes de relojería!». (2004:499–510)

Y la necesidad de reformular el arte, luego de la catástrofe, algo que Büchner habría ya presentado:

¿No existe —tengo que preguntar ahora— en Georg Büchner, en el poeta de la criatura, un radical cuestionamiento del arte, tal vez solo a media voz, tal vez sólo semiconsciente, pero no por ello menos radical —o precisamente por eso radical en el más auténtico sentido—? ¿Un cuestionamiento al que tiene que volver toda la poesía de hoy, si quiere seguir preguntando? (503)

Lo que surge ahora es si esta controversia hipotética entre Celan y Adorno tiene que ver con el problema de la apariencia estética (*Schein*); creemos que sí, toda vez

que el pensar de Adorno atañe al arte llamado actual, pero aquí le agrega una dificultad aún mayor: ¿puede «la poesía después de Auschwitz» aceptar una vieja definición de arte, aun la de la manifestación sensible de la idea? Seguramente no, por eso esta imposibilidad podría terminar con la poesía que se atase a alguna vieja estética de la mera belleza, de la armonía y el bien decir. Seguramente no, si es la continuidad de los bellos, enormes, himnos de Hölderlin, que, aun sin saberlo, colaboraron o fueron usado para el exterminio, pero un decir que vaya hasta el hueso, hasta lo feo, lo neutro incluso, lo casi indecible, palabra de ruinas, resultaría de un *Schein* diverso, insoportable, el que Adorno encuentra en Beckett, y aun en toda poesía que se niegue a la belleza convencional, como «1 hombre sobre 1 banco» de Helmut Heißenbüttel,<sup>3</sup> mínima, inocultable poesía de lo «poco de sentido», «unser Deut» de «Ich trink Wein aus zwei Gläsern»<sup>4</sup> (Celan 1986:108), pero que no puede no ser dicha. Y en cuanto a la apariencia, ya que no puede eludirla, la reduce a lo que no se rige ya sino por los despojos, «encima / del parabalas, ante / el muro en escombros»,<sup>5</sup> lo que cristaliza en el humo de muerte. Hasta ahí ha ido Celan a recuperar lo decible que debe además hacerse cargo de los muertos, de la muerte horrorosa («yo yacía entre ustedes, yo estaba / abierto»)<sup>6</sup>. Y si Celan es oscuro o hermético, es porque responde a la oscuridad del «maestro de Alemania» (*Fuga de la muerte*) que ha tendido la noche sobre su pueblo y a quien debe contestarle con un lenguaje de ruinas, de muertos, de palabras–cadáveres. Y sin embargo su decir es luminoso, nítido, exacto y verdadero; todo eso tuvo que afrontar y seguir enfrentando hasta que se reconozca que forjó otra lengua, otra posibilidad fuera del lenguaje de muerte, para decir una palabra de vida, con

---

<sup>3</sup> 1 hombre sobre 1 banco  
1 bizcocho en 1 mano  
1 mano y  
en 1 mano y  
1 hombre y  
mano  
en mano y  
sobre 1 banco  
1 bizcocho y  
migajas

En *Libro de textos 4*. Walter Verlag. Traducción de Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert, en *Poesía alemana de hoy (1945–1966)* 1967.

<sup>4</sup> “Ich trink Wein aus zwei Gläsern / und zackere an / der Königszäsur / wie Jener / am Pindar, // Gott gibt die Stimmgabel ab / als einer der kleinen / Gerechten, // aus der Lostrommel fällt / unser Deut.” (Celan 1986:108)

“Bebo vino de dos vasos / y labro en / la cesura real / como aquél / en Píndaro. // Dios cede el diapasón / como uno de los pequeños / justos, // obtiene de la rueda de la suerte / nuestro centavito.” Nuestra traducción.

<sup>5</sup> En “Engführung”: “überm/ Kugelfang an / der verschütteten Mauer (Paul Celan, GW I, 203): “encima / del parabalas, ante / el muro en escombros”.

<sup>6</sup> En “Engführung”: “ich lag zwischen euch, ich war / offen” (Paul Celan, GW I, 198): “yo yacía entre ustedes, yo estaba / abierto”

dificultad, con esfuerzo, desde los restos de un lenguaje que es también el de los asesinos y al que se propuso transformar, devolverlo a la poesía. No fue el único lugar y modo. Ya habrá ocasión de hablar de otras ocurrencias de esta ruptura. Si la apariencia es ineludible, deberá ajustarse a lo que sea verdadero para no traicionar su necesidad.

### **Las dificultades objetivas**

Y aún, las obras de arte más objetivas son las que más delatan la apariencia estética, destituida programáticamente, aunque nunca del todo explícito. Lo más objetivo de una obra son sus elementos:

A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero; los textos, en sus palabras. Si se cree tener en las manos inmediatamente los detalles de la obra de arte se deshacen en lo indeterminado e indiferenciado: hasta tal punto están mediadas. *Ésa es la manifestación de la experiencia estética en la obra de arte.* (...) La pretensión de objetivación de las obras de arte fracasa en ellas mismas. Tan profundamente está inmersa la ilusión en las obras de arte, incluso en las no figurativas. (Adorno 1970:139–140)

¿Por qué están mediadas? Se sabe: por la totalidad del proceso social. Pero en el caso que nos interesa, por la institución poesía. Un poema no deja de serlo desde que se inscribe en esa rúbrica. No deja de ser apariencia. Sin embargo, y esto es lo que nos importa, el cambio en los modos de escribir, lo objetivo contrapuesto a lo lírico, en nuestro caso, defiende una actitud política, a veces más allá de las intenciones. Lo insuficiente de la sola anécdota proletaria —contra lo que sostenía Sartre (1948)— consiste en que la transgresión o la revolución, si se quiere, no consiste en el tema (ya se sabe que el realismo socialista fracasó estruendosamente y se convirtió en una suerte de neoclasicismo), sino en el trabajo sobre el lenguaje. La transgresión del sentido común, el nombrar una cosa por otro nombre (lo que en la perspectiva clásica se llama retórica) quebranta la lógica del código capitalista y sus prescripciones, señala Berardi (2019).

Pero aunque no cesa, la apariencia es transfigurada en el célebre «grado cero», que no es otra cosa que un nuevo comienzo. Y finalmente, la apariencia no es el problema ya que es inevitable, la cuestión es cómo lidiar con ella para obtener el máximo nivel de efectividad (poética, claro, no factual). Mientras tanto, la poesía dispondrá de nosotros, como un desencantamiento, una blasfemia y un enigma.



## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W.** (1951). *Mínima moralía*. Madrid: Akal, 2004. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.
- (1955). «La crítica de la cultura y la sociedad», en *Prismas*. Barcelona: Ariel, 9–29. Traducción de Manuel Sacristán
- (1967). «La educación después de Auschwitz», en *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, Franefort, 1967, 111 ss. Consultado el 9 de octubre de 2019 en <http://zeitgenoessischeaesthetik.de/wp-content/uploads/2013/07/La-educaci%C3%B3n-despu%C3%A9s-de-Auschwitz-TheodorWAdorno.pdf>
- (1970). *Teoría Estética*. Madrid: Akal: 2004. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
- Badiou, Alain** (1989) *Manifiesto por la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1990. Traducción de Victoriano Alcantud.
- Balzac, Honoré de** (1993). *La obra maestra desconocida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. Traducción de Iair Kon.
- Benjamin, Walter** (1939). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán, 1989. Traducción de H.A. Murena.
- Berardi, Franco** (2019) *¿Puede la poesía salvar el mundo?* Redacción La Tinta. Entrevista de Mike Huguenor. Traducción de Juan Dorado. Consultado el 25 de setiembre de 2019 en <https://latinta.com.ar/2019/07/poesia-salvar-mundo-bifo/>
- (Link original: <https://mondediplo.com/outsidein/an-interview-with-franco-bifo-berardi>).
- Büchner, Georg** (1988). «Dantons Tod». *Werke und Briefe*. Zürich: Diogenes, 21–114.
- Calveyra, Arnaldo** (2016). *Diario francés*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Celan, Paul** (1986). *Gessamelte Werke. Erster Band*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Celan, Paul** (1960). «El Meridiano», en *Obras completas*. Madrid: Trotta: 2004, 499–510. Traducción de José Luis Reina Palazón.
- Hegel, G.W.F.** (1948). *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1974. Traducción de Augusta y Rodolfo Mondolfo.

**Horkheimer Max y Theodor W, Adorno** (1969). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998. Traducción de Juan José Sánchez.

**Heißenbüttel, Helmut y otros** (1967). *Poesía alemana de hoy (1945–1966)*. Buenos Aires: Sudamericana. Traducción de Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert.

**Kant, Immanuel** (1790). *Crítica de la facultad de juzgar (1790)*. Caracas: Monte Avila, 1992. Traducción de Pablo Oyarzún.

**Molano Vega, Mario Alejandro** (2009). «Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno», en *Revista de Estudios Sociales* No. 34, diciembre de 2009, 81–90. Consultado el 12 de agosto de 2019 en <https://journals.openedition.org/revestudsoc/15041>

**Nietzsche** (2007). *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF, 2007.

**Olszevicki, Nicolás M.** (2011). *Theodor Adorno y el fascismo latente en la Alemania post–hitleriana*. Consultado el 9 de octubre de 2019 en [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_4/olszevicki\\_mesa\\_4.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_4/olszevicki_mesa_4.pdf),

**Sartre** (1948). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950.

**Topuzian, Marcelo** (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963–2005)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

# **Aproximaciones al problema de la infancia en el Proyecto Nocilla de Agustín Fernández Mallo**

**Daniela Fumis**

IHuCSO–UNL

daniela fumis@gmail.com; danielafumis@conicet.gov.ar

## **Resumen**

El *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*) ha sido abordado con especial énfasis en su carácter innovador y de ruptura en el panorama de la narrativa española reciente. En el cruce de procedimientos situados de modo estratégico entre la reminiscencia del gesto formal de las vanguardias históricas y las posibilidades de lo tecnológico, la trilogía problematiza los límites de lo literario desde una dimensión que Fernández Mallo ha denominado «postpoética». No obstante, si se tiene en cuenta que el fragmento y la refuncionalización del desecho son procedimientos que insisten en la obra, resulta necesario considerar el abordaje de la infancia en el seno de la propuesta como enclave de alta productividad. En este sentido, la hipótesis del presente avance de investigación sostiene que el *Proyecto Nocilla* se funda sobre la dimensión de la infancia como operatoria, provocando una problematización de lo «post» con relación a un retorno a una dimensión arqueológica de la ficción.

**Palabras clave:** infancia / narrativa / fragmento / residuo / *Proyecto Nocilla*

*Qué duda cabe de que la verdadera jungla que existe en la urbe,  
su único espacio aun netamente salvaje, es la basura.*

*(Fernández Mallo 2009:111)*

## **Introducción**

El propósito del presente trabajo consiste en avanzar sobre una posible sistematización de algunos problemas iniciales en el abordaje del *Proyecto Nocilla* del autor gallego Agustín Fernández Mallo, a fin de dar cuenta del modo en que la infancia se postula como dimensión operativa en la trilogía.<sup>1</sup> A estos efectos, nuestra presentación se organiza en cuatro momentos sucesivos: toma como punto de partida ciertas insistencias de la crítica en relación con el carácter innovador para el panorama narrativo español de la propuesta de Mallo y, a continuación, se detiene en algunas zonas de reflexión teórica del propio Mallo con relación a sus materiales, reflexiones que permiten arribar a la infancia como dimensión productiva. Seguidamente, el trabajo intenta trazar un arco que transita de la innovación narrativa a lo infantil, a partir de la indagación sobre el concepto de «fragmentarismo» (discutido y redefinido por Fernández Mallo) y la transformación del fragmento en eje de la praxis estética en la figura del residuo. La tarea de refuncionalización del desecho como rasgo de la posición infantil (Fumis 2019) conduce finalmente a la reflexión sobre la factibilidad de considerar la propuesta estética de Mallo en términos de una arqueología de presente que expone el funcionamiento de la infancia bajo la impronta de una *ficción de método*.

### **1. Generación Nocilla**

*Proyecto Nocilla* es la denominación que abarca a la trilogía publicada por Fernández Mallo entre 2006 y 2009: *Nocilla Dream* (Candaya 2006), *Nocilla Experience* (Alfaguara 2008) y *Nocilla Lab* (Alfaguara 2009). Se puede reconocer en la primera de estas novelas, publicada en una editorial alternativa con respecto al circuito de las grandes potencias editoriales, la piedra de toque que impulsó la reflexión en el periodismo cultural primero y en la academia después, en torno a una nueva tendencia en la narrativa española última. El año 2007 es clave porque, como explica Pantel (2018:212), coinciden una serie de eventos que colaboran a la identificación en términos de tendencia reconocible: la publicación de dos textos —hoy ya clásicos—, la antología *Mutantes, Narrativa española de última generación* a cargo de Julio

---

<sup>1</sup> Este trabajo constituye un avance de la investigación posdoctoral (2019–2021) «Lo “niño liberado” en el Proyecto Nocilla, de Agustín Fernández Mallo. Filiaciones con la estética novísima». Dado que se trata de una investigación en pleno proceso, es posible que ciertas zonas del desarrollo se muestren más inclinadas hacia las preguntas y las intuiciones que a las respuestas.

Ortega y Juan Francisco Ferré y el ensayo *Afterpop* de Eloy Fernández Porta, junto a la celebración en Sevilla de *Atlas I, Encuentro de jóvenes narradores* que origina el artículo publicado en *El Cultural* por Nuria Azancot, que podría considerarse como el acta de nacimiento de este nuevo modo de leer la novela como emergente generacional. Se trataría de «un grupo de autores en su mayoría nacidos en los años setenta y que pretenden renovar la narrativa española mediante una escritura híbrida, transmediática e impregnada por las prácticas digitales» (Pantel 2018:211). Cierta ansiedad nominativa y aglutinante conduce a considerar de inmediato a la tendencia como «Generación Nocilla», «Generación Mutante» o «Generación Afterpop». Pero la adopción del título de la primera novela de Mallo como componente del rótulo identificador obtuvo una suerte paradójica: si bien puede reconocerse como la más expandida, resulta a su vez, la más cuestionada por los propios autores involucrados (Calvo 2007, Mora 2007).

La cuestión de la nomenclatura, además, exhibe los entramados complejos que se trazan en el panorama español entre narrativa, mercado, academia y crítica del periodismo cultural. Estas tensiones quedan expuestas en los nodos que constituyen el eje de la producción académica: la hegemonía de «lo mutante» y sus matices ligados a lo tecnológico. Es interesante, asimismo, que en esta línea las principales contribuciones provengan del hispanismo foráneo<sup>2</sup> y sean autoras las que en el estudio de la novela española de principios de siglo hayan tomado la delantera, con distintos énfasis: en los efectos de las nuevas tecnologías (Calles 2011) y en la apuesta transmedia (Saum–Pascual 2012), en las mutaciones de la novelística española contemporánea (Pantel 2012) y en el predominio de una poética reticular (Ilasca 2016). En estos trabajos se pone en evidencia la inclinación preferencial hacia el término «mutante» como concepto explicativo de la narrativa española de principios de siglo, por sobre la consideración generacional siempre imprecisa y de limitada productividad.

En ese artículo inicial, Azancot expresaba el entusiasmo desmedido que suele despertar la intuición de un gran descubrimiento. Así, si, en sus propios términos, se trataba de un «planteamiento revolucionario» (Azancot 2007), más de diez años después lo que perdura es la evidencia de una voluntad de renovación. Al hablar de innovación como el rasgo saliente de la propuesta, no obstante, se impone considerar de comienzo los primeros elementos que permitieron una lectura en esta línea. La narrativa mutante se caracterizaría especialmente por

---

<sup>2</sup> Vicente Luis Mora advierte en este sentido que la narrativa mutante «(...) ha sido más y mejor acogida, salvo excepciones, por el hispanismo y los lectores extranjeros que por la crítica patria». (2018:24)

acusar un fuerte influjo de lo digital; influjo que propicia la irreversible confluencia de escritura y tecnología en la pantalla, la ruptura de la tradicional división entre alta y baja cultura, pero también la hibridación de todas las expresiones y discursos artísticos en un deseo perpetuo y romántico de crear la obra de arte total. (Iacob y Posada 2018:11)

También Azancot señalaba en ese entonces la actitud polémica y el afán de experimentación a partir de las posibilidades de lo tecnológico (de modo germinal en el blog como espacio privilegiado). En este sentido, lo significativo es la voluntad de estos autores de producir teoría al respecto de la lectura y de la escritura, vale decir, de su propio modo de concebir la literatura. El blog resulta un medio privilegiado a este respecto. Agustín Fernández Mallo sostiene al día de hoy su blog *El hombre que salió de la tarta* como espacio de difusión de ideas varias, de sus artículos y de textos sobre su obra que considera un aporte para la lectura. De este modo, además, se transforma el funcionamiento habitual de la crítica al proponerse la aproximación reflexiva a los textos desde la inmediatez. En esta línea, argumenta Ros Ferrer

Esta forma de difusión de la propia escritura y de crítica de la ajena, supone un importante cambio de perspectiva con respecto a las dinámicas tradicionales, en las que los periódicos, revistas y suplementos culturales eran, junto con los medios académicos, el espacio desde el que la crítica era un ejercicio unidireccional, cuando los que escribían eran los escritores y los que juzgaban eran los críticos (2013:71)

Un ejemplo claro en este sentido es el debate originado en los comentarios a la entrada publicada por Mora en su *Diario de Lecturas* a propósito del artículo de Azancot (Gil González 2012, Bernardi 2019), discusión de la que participan los mismos involucrados (Carrión, el propio Mora, Ferré, Fernández Porta, Fernández Mallo, entre los más activos en la conversación). Así, de modo significativo, los primeros que se permitieron discutir formalmente sobre la pertinencia de la lectura generacional fueron los mismos protagonistas.

En este sentido, si la polémica funciona para estos autores como estrategia de posicionamiento, también será cierto que los debates que generan sus intervenciones imprimen dinamismo al campo. En este punto resulta necesario resaltar la emergencia de este nuevo tipo de novela en pleno auge de la novela de memoria en España, de la que se puede considerar una respuesta. En esta dirección, el escritor como teórico de la literatura permitiría configurar una imagen de autor que se delinea con unos perfiles contrapuestos a la tradicional imagen del escritor consagrado columnista de la prensa y que interviene directamente como constructor de opinión sobre temas de actualidad. Vale decir, estos autores se muestran especialmente

preocupados por problemas de índole estética y parecen mucho más atentos a reflexionar sobre el modo en que la realidad atraviesa la obra más que la obra en la realidad.<sup>3</sup> Por tanto, hacer crítica, teoría y narrativa forma parte de un mismo quehacer escriturario que puede tomar la forma de una novela, una entrada de blog o una película por igual.

Finalmente, sobre la condición «innovadora» de la tendencia, resulta posible leer dos efectos: en principio, el recelo de una parte de la crítica que desconfía que la originalidad sea verdaderamente un rasgo de la tendencia y que reconoce que en ella no funciona otra cosa más que «la vieja aspiración a la novedad» (Pron 2011). Por otra parte, la insistencia permanente en la radical novedad, transforma de modo paradójico lo novedoso en redundante: más que en lo original habría que detenerse en las apuestas singulares de cada uno. Este interés crítico en la cuestión de la originalidad, encuentra su justificación a la hora de ponderar la consecuencia principal: una rápida apropiación por parte del mercado (lo que se lee, por ejemplo, en el pasaje de pequeñas a grandes empresas editoriales). Precisamente, sobre la relación entre novedad y mercado, se puede encontrar reflexiones en sentidos opuestos: uno, que lee la propuesta como la búsqueda de desestabilización del «modelo literario oficial con el objetivo último de entrar a formar parte de él» (Ros Ferrer:73) y otro que relativiza el lugar del mercado para entender el fenómeno, contemplando como gesto anacrónico la oposición experimental–comercial (Topuzian:332–333) y matizando la valoración desacreditante. A este respecto la cuestión de la originalidad podría zanjarse de considerar con Mora (2018:35) que el interés por lo procedimental con relación a lo tecnológico aporta de modo inédito en función de

reflexionar teórica y críticamente sobre los mismos [procedimientos] y en añadir una dimensión, imposible de utilizar antes del año 2000, como es la utilización literaria y teórica de la red 2.0, que permite una redimensión y una expansión tanto expresiva como técnica de todos los recursos citados.

## 2. El Proyecto Nocilla

Como ya se dijera, la propuesta de Fernández Mallo adquiere resonancia en el panorama de la narrativa de comienzos de siglo por la distancia que la separa en su forma de postularse como novela, de la novela paradigmática por entonces: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. La novela de Cercas se reconoce aproximadamente en los orígenes de la novela de memoria como tendencia hegemónica a

---

<sup>3</sup> De todos modos, habría que matizar estas consideraciones porque como se verá a continuación, uno de los rasgos característicos de la narrativa mutante es la pregunta por las fronteras de lo literario.

principios de 2000 en España.<sup>4</sup> No obstante, la proliferación masiva de novelas en esta línea conduce a la narrativa a la persistencia realista como deber ser implícito.<sup>5</sup> En este sentido es que la apuesta de esta nueva tendencia haya sido leída de comienzo como gesto provocador y su voluntad de intervención como deseo de renovar y conmover lo dado. Ahora bien, uno de los problemas que conlleva consensuar una tendencia estética es el de leer los rasgos particulares de cada propuesta autoral en términos de su inscripción o desajuste con relación a esa línea común.

En efecto, para el caso de Fernández Mallo, su lugar requiere singularizarse, no sólo por su condición inaugural, sino también por el énfasis del autor en su «individualismo» (Lo sostiene en el intercambio de comentarios dado en Mora 2007). No obstante ello, resulta posible reconocer toda una serie de trabajos planteados en colaboración, que expresan búsquedas desde lo estético en sentido amplio:

(...) la antología *Blog Up*, en cuyo caso el autor de los textos es Fernández Mallo, pero la autora de la selección y la organización es Teresa Gómez Trueba; *Nocilla Experience. La novela gráfica* (en cuyo caso, Fernández Mallo conserva, tal como lo indican los créditos, los derechos de autor por el texto del cómic), con Pere Joan; las piezas del grupo musical Frida Laponia, integrado por el autor y Joan Feliu Sastre; las actuaciones del grupo de spoken word *Afterpop Fernández & Fernández*, creado junto a Eloy Fernández Porta; el proyecto de happening y videoarte *El niño Larva*, junto a Gabriel Lacomba. (Iacob 2018:55)

A lo que podría sumarse *Proyecto Nocilla, la película*, planteado como un documental del que participan distintas voces que reflexionan sobre la propuesta. Todas estas aproximaciones, que abarcan un amplio arco de prácticas y se despreocupan de la circunscripción genérica, ponen en evidencia la voluntad del autor de intervenir en su tiempo desde una concepción del arte como territorio de exploración abierto y permeable a las relecturas y reapropiaciones.

No obstante esto, llama la atención que a ese singular gesto de intervención de la ficción de Fernández Mallo, que a todas luces pretende resultar conmocionante / movilizante, le sobreviene mayoritariamente por parte de la producción crítica una lectura que recibe, por un lado, la apuesta del autor en términos de totalidad sin fisuras (la coherencia como rasgo) y, por otro, sus textos en los que predomina lo ensayístico

---

<sup>4</sup> Decimos «aproximadamente» porque no se trata de la primera novela que trabaja sobre la memoria de la Guerra Civil (otros autores, como, por ejemplo, Manuel Rivas ya lo habían hecho) sino la que logra una recepción consagratória y masificada en lo que respecta a la crítica y las ventas. Se vuelve, de este modo, el texto que instala el tema como de interés literario.

<sup>5</sup> A este respecto: «Es precisamente como reacción frente a esta autocomplacencia y frente a este ensimismamiento estético, que parece haber surgido la propuesta literaria [de la generación Nocilla]» (Ros Ferrer: 66)



y lo teórico como un manual de instrucciones de la obra. Este planteo encontraría dificultades en cuanto la obra de Mallo se muestra de contornos indefinidos y como integrada por acciones de índole diversa de difícil circunscripción bajo el paraguas de lo autoral. No obstante, dado que este trabajo enfoca su abordaje al *Proyecto Nocilla*,<sup>6</sup> el diálogo con su texto *Postpoética* resulta ineludible en la medida que el año de su publicación coincide con el del último volumen de la trilogía. Concebir en diálogo ambas obras no apunta a identificar enclaves indispensables en una, para «comprender» la otra, sino que se conduce a la apertura de zonas problemáticas que imponen revisar lo que surge en la zona que las conecta.<sup>7</sup>

Fernández Mallo alude, desde los inicios de su trayectoria, a *lo postpoético* como el concepto que explica su forma de concebir lo literario. En *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (Anagrama 2009)<sup>8</sup> desarrolla un programa escritural que parte de la oposición al «Sistema Poético Ortodoxo» y aboga por un concepto de la literatura en términos amplios, atravesada por todos los discursos que configuran de modo predominante la experiencia del presente. De forma problemática, se alude a un «Sistema Postpoético» que propugna la superación del pasado en función de transitar el presente como territorio de exploración para un tipo de texto *que se anuncia*, al que se lo ensaya a través de distintas propuestas, pero que discute fundamentalmente con la posibilidad de su propia completud. Lo problemático surge en tanto la idea de tradición es situada en «el eje de la tormenta»: los textos que se dejan atravesar cómodamente por la tradición fundan un «modo colesterol» en la literatura, que obstruye y taponan las arterias conceptuales (Fernández Mallo 2009) de lo que, indirectamente, puede leerse en Fernández Mallo como la justificación del arte: la incomodidad y la generación permanente de preguntas. En definitiva, este posicionamiento crítico con relación a los consensos que atentan contra la potencia de lo literario, se sostiene fundamentalmente bajo la premisa de que

[h]oy por hoy, ya no creemos ni en nosotros mismos, no nos tomamos en serio, tenemos la convicción de que todo producto artístico es ridículo si no lleva dentro de sí su propia refutación, si no articula una parodia o caricatura de sí mismo (Fernández Mallo 2009:49)

---

<sup>6</sup> Aun reconociendo en esta circunscripción un abordaje insuficiente e incompleto por el carácter mismo de la propuesta.

<sup>7</sup> En la figura de la disposición reticular, el espacio que liga a los componentes es el de máxima productividad. Este planteo se desarrollará mejor más adelante.

<sup>8</sup> Fernández Mallo había publicado previamente un artículo titulado «Hacia un nuevo paradigma: Poesía postpoética», en la revista *Contrastes* en abril de 2003 y en la revista *Lateral* en diciembre de 2004, y en julio de 2006 «Poesía postpoética: Un diagnóstico. Una propuesta» en la revista *Quimera*. Estos artículos presentan de modo preliminar las ideas desarrolladas en extenso en el libro de 2009.

En este sentido, ya ha sido señalado el carácter problemático del énfasis puesto en lo tecnológico para leer el *Proyecto*. Esto se debe fundamentalmente a que si bien la propuesta incorpora elementos que remiten a nuevas textualidades y nuevas formas de entender qué es un texto en la era 2.0 (enlaces web, trayectos en Google Earth, e-mails), las novelas se siguen sosteniendo sobre la secuencialidad y el papel como soporte (Iacob 2018:52; Ros Ferrer:73). En este sentido, Iacob (2018) enfatiza en la persistencia de la unidad del código, del autor como concepto y de la interactividad como intención sin concreción en la novela. Por otra parte, y relativo a esto último que involucra al lector, la omisión de la consulta de los enlaces y las proyecciones «no modifica fundamentalmente la comprensión del proyecto novelesco. No se realiza un verdadero salto a lo digital» (Iacob 2018:52). En este sentido, vale decir al respecto que al no operativizarse la incursión temática de lo digital, el trabajo narrativo permite intuir que, en definitiva, la propuesta *se sostiene sobre un imaginario de lo tecnológico y lo digital* que al mismo tiempo colabora a construir. La tecnología funciona así más en términos de representaciones que de lo procedimental y se propone conmover la novela desde la asunción de su participación en una dinámica de textualidades diversas que no se circunscriben al papel aunque ella misma sí lo haga.

Siguiendo a Ros Ferrer (2013), podría leerse en este gesto:

(...) la elaboración de una literatura que tiende a la espectacularización autoconsciente de las consecuencias estéticas e ideológicas de las transformaciones ocurridas en las formas de producción cultural de los últimos tiempos, y que pasan, en gran medida, por la enorme influencia de las tecnologías y los medios de comunicación sobre los modos de representación literaria. (67)

Sin embargo, aunque se trate de formas de producción y de consumo cultural que continúan otorgando al papel su carácter estelar, no habría que ver en ello una limitación sino una carta de intención que, en sus dobleces, expone los matices de las fantasías sobre lo que la literatura, tal como la conocimos, *aún* puede.

Si lo tecnológico no logra traspasar el umbral hacia lo procedimental, en el *Proyecto Nocilla* y en *Postpoesía* las estrategias que adquieren destacada operatividad son el discurso científico y el apropiacionismo. El artefacto postpoético se postula como un ensamblaje de piezas ajenas como en un espacio de laboratorio. En la propia denominación como «Proyecto» se expone algo de esto.<sup>9</sup> Así funcionan juntos fórmulas matemáticas, poemas, ecuaciones como poemas, conceptos filosóficos, fotografías, mapas, diagramas, etc. En este sentido, el concepto de apropiacionismo alude a incorporación, en términos de materiales, de referencias y/o alusiones textuales que son dispuestos de modo

---

<sup>9</sup> Habría que recordar aquí que Fernández Mallo es Licenciado en Ciencias Físicas y «ejercía de físico en radiaciones nucleares con fines médicos en un hospital de Palma de Mallorca». (Mitaine:2011)

particular para construir un artefacto que, a la vez que muestra sus piezas, las hace dialogar secuencialmente. En el vértice de ambas estrategias (volveremos luego sobre el lugar de la ciencia), se podría situar al *fragmento* como procedimiento central de la propuesta de Fernández Mallo. En el *Proyecto Nocilla*, las tres novelas se organizan de manera fragmentaria y la anécdota se dispersa bajo la ruptura del orden lógico. Las historias se disponen a la manera de piezas en un entramado reticular.

El fragmento, así entendido, puede conducir a considerar ausente al narrador. Sin embargo, incluso hasta dos fórmulas matemáticas yuxtapuestas generan una pregunta por el sentido, que pone al investigador en situación de construir «un relato» para ellas. En el caso de la narrativa, los fragmentos no son aleatorios, hay una secuencia que los «ordena» y que produce *una* historia. En el circuito de los fragmentos, resulta necesario preguntarse por las censuras y exclusiones, porque bajo la apariencia de pretender abarcarlo todo, las líneas de unión entre las piezas en esta red, pueden decir más que los volúmenes iluminados.

Las piezas que dispone Fernández Mallo se vinculan a nuevas textualidades pero en la sintonía borgeana que él mismo recupera (la impostura del camello para dar cuenta del desierto), esos materiales están ahí pero no como meta de reflexión sino como entramado de realidad que no hace más que señalar el trabajo de ensamblaje. Los materiales nuevos (Google Earth, enlaces web, etc.) se traman con los «viejos» (fotogramas de cine, el ruido, la fotografía) para exponer los interrogantes sobre la complejidad (en términos de densidad) de eso que parece estar en torno y que permanece implícito, que no es (solo) la complejidad del presente, sino el modo en que la propia subjetividad se proyecta en los enlaces.

Ahora bien, si hablamos del funcionamiento del texto como laboratorio, en Fernández Mallo el trabajo de la ciencia y el de la literatura se encuentran como formas de construir mundo en la relevancia procedimental de la metáfora. Si «la ciencia, como las artes, no es el mundo, sino una representación del mundo, y como tal representación es ficción» (2009:19), las condiciones de lo experimental asumen un estatuto diferente. En palabras del autor:

La ciencia parte de unos axiomas que, como sistema de referencias, definen ya su límite. Por el contrario, la poesía parte de una arbitrariedad más o menos calculada para buscar unos axiomas que nunca encuentra. Me gusta permutar estas operaciones inversas, hacer de la ciencia una especie de poesía y de la poesía una falsa ciencia. Permutar sus funciones para crear un artefacto no muy definible, borroso. Por supuesto, todo lo dicho no lo asumo como algo programático, sino como una espontánea manera de construir ficciones y de mirar lo contemporáneo. (2010:10)

En este sentido, la relación entre ciencia y poesía (en sentido amplio) permitiría crear este artefacto de problematización de sus propios materiales. Bajo ese

propósito, la metáfora posibilita explorar lo distante y acercar lo disperso, considerando que «cuanto más separados o diferentes sean esos objetos, mejor, más importante y poderosa será entonces la metáfora (...)» y «[d]e este modo, el conocimiento y las artes realmente existentes pueden enunciarse como una infinita cadena de transformaciones parciales de unos objetos en otros» (Fernández Mallo 2016:243). Porque para el autor, paradójicamente, el fragmento expone la imposibilidad de lo fragmentario.<sup>10</sup>

Textos, imágenes, sonidos que vienen pues organizados no mediante fragmentos o collages, sino en modo red. Y quisiera insistir en que el modo red es contrario al modo fragmentado. Es como cuando vemos una confusión de elementos y un simple giro del caleidoscopio nos lleva a ver todo aquello como algo tremendamente coherente: eso es red. A esta manera de escribir es a lo que he llamado Postpoesía, y es, en general, el tipo de «fragmentarismo» que atraviesa toda mi obra. (Fernández Mallo 2018b:44)

En este sentido, la primera cuestión que nos interesa señalar es la condición ambigua del funcionamiento del fragmento en el Proyecto, que al mismo tiempo que impone un orden de lectura por la secuencialidad, supone la ruptura de la linealidad de la historia y exige la reflexión sobre la configuración del tiempo y el espacio. Hay en la propuesta, a partir del énfasis en su condición reticular, una puesta de relevancia tópica en la dimensión espacial (el término cartografía insiste tanto en *Proyecto Nocilla* como en *Postpoesía*). La trampa en este planteo puede explicarse a partir de la analogización del funcionamiento del Proyecto con el de la Red («(...) lo que caracteriza Internet no es el tiempo, sino el espacio» (Fernández Mallo 2010:11)).<sup>11</sup> Pero, si tal como vimos, la propuesta de Nocilla funciona en la reminiscencia de las redes digitales, pero no en términos materiales, lo que será necesario considerar es el modo en que el tiempo insiste como dimensión operativa por sobre lo espacial. En este sentido, podría pensarse que en lo reticular, importaría menos, en términos constructivos, el diálogo que efectivamente entablan los elementos en su posicionamiento contiguo, que los espacios que, funcionando como lazos, aproximan los elementos entre sí. Los vacíos que configuran un hueco, un hiato que dice sin decir.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Sobre el fragmento reflexiona Vicente Luis Mora en términos de la distinción entre *fragmentarismo* y *fragmentalismo*. En sus términos, Agustín Fernández Mallo trabajaría en el *Proyecto Nocilla* de modo fragmentario. «Un glaciar en proceso de resquebrajamiento es fragmentado. Un archipiélago o un desierto son fragmentarios» dice Mora (2015). Fernández Mallo discutiría esta distinción: tal desierto es fragmentario a condición de ratificar su condición continua. Se trata de una cuestión de puntos de vista.

<sup>11</sup> «Vistos a posteriori, cada vez estoy más convencido de que mi literatura no cuenta historia alguna (tiempo), sino que construye una historia en relaciones espaciales» (Fernández Mallo 2010:18)

<sup>12</sup> En este sentido puede leerse en la caracterización del fragmentarismo que propone Mora (2015), el «silencio» como rasgo definitorio.

Lo que se postula como operativo en esa abertura intersticial puede leerse en una doble dirección. La primera de ellas podría explicarse desde esta cita de Ros Ferrer:

Los tres libros que conforman el *Proyecto Nocilla* (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*) suponen, cada uno a su manera, la reivindicación de una nueva sensibilidad marcada por los efectos de las nuevas tecnologías de la comunicación y de una escritura llevada a cabo bajo la exposición constante, ininterrumpida, de las más diversas formas de la información. (74. Subrayado nuestro)

Esta sensibilidad presente, atravesada por nuevos modos de vivenciar vínculos y las relaciones entre los textos, deja expuesto con mayor fuerza los modos de una otra sensibilidad que resiste en los intersticios de lo ensamblado. Si consideramos que Fernández Mallo es migrante digital, cierta experiencia de inmersión extraña pone al texto en situación de trabajar sobre lo nuevo bajo la óptica del recién llegado, sin desanclarse de ciertos recursos que persisten por haber dado forma a un modo analógico de llegar al arte. En este punto, se vuelven a encontrar los «mutantes»

(...) el mutacionismo es un proceso y una aglutinación progresiva de influencias y metamorfosis discursivas que se nutren también de medios y productos de la era pre-digital, de lo analógico experimentado en los años 80, periodo de formación cultural para muchos autores considerados «mutantes»: los cómics en papel, la música escuchada en los radio cassettes, el sampling de los DJ, los programas televisivos, las películas de serie B, vistas en televisión o en reproductores de vídeo, la exaltación de las marcas y de los envases, etc. También es verdad, por otra parte, que resulta bastante difícil determinar hasta dónde influyeron los medios analógicos «directamente», como posos formativos de los escritores en cuestión, y a partir de dónde empieza su aportación «desde Internet», bajo su hipóstasis digitalizada y remediada (Iacob y Posada 2018:12).<sup>13 14</sup>

Si consideramos una lectura del *Proyecto* en relación con esto, el tiempo se constituiría como un elemento particularmente significativo en la construcción del artefacto postpoético. Esa «espontánea manera de construir ficciones y de mirar lo contemporáneo» a la que alude al autor, se encuentra atravesada por parámetros que emergen, vigentes, aunque lo hagan para ser destruidos, para representar una disonancia, para discrepar, pero que no pueden pensarse separados de lo que cifran en sí

---

<sup>13</sup> Este punto en particular es el que nos permite establecer relaciones en términos de la concepción del trabajo estético con la estética novísima: la educación sentimental al calor de la cultura de masas.

<sup>14</sup> Algo similar sostiene Carrión en Azancot (2007) «(...) por haber vivido la juventud en la misma época, compartimos un horizonte televisivo, iconos pop, una cierta forma de vivir la sentimentalidad, la frecuentación de países e idiomas, una formación académica interdisciplinar, etc. De eso se habla continuamente en los blogs, las tertulias y espacios de encuentro más importantes de nuestro presente».

mismos. Vale decir, la metáfora funciona porque los dos elementos que se combinan para producir el *chispazo* no desaparecen sino que en el encuentro se muestran en su radical extrañeza. No obstante, en su inactualidad, las piezas vienen a mostrar también su propia condición de desecho. En este sentido puede leerse esta reflexión de Gómez Trueba:

La apropiación del texto ajeno y su visible incrustación en una obra propia que, lejos de disimular el «sistema de producción», se regodea en hacérselo tan visible parece escenificar el desengaño escéptico ante la búsqueda de la verdad en la materia prima, en un supuesto texto original (que no existe). Todos estos autores, con su extraña exhibición de textos encontrados, parecen estar hablándonos de la imposibilidad de discernir entre el resto, la ruina, el residuo, el spam y el supuesto original que los generó. (2018:124)

El propio Fernández Mallo dirá al respecto: «Y ese “vivir entre las ruinas” sólo se hace soportable y productivo con cierta dosis de *seriedad dinamitante*» (2009:70). Este gesto irónico no deja de alertarnos sobre las condiciones de esta nueva sensibilidad erigida sobre lo dinamitado y lo dinamitador al mismo tiempo. Por otra parte, si en efecto no pudiera «existir una obra fragmentada, pues, de existir, el cerebro no podría tan siquiera percibirla como tal» (Fernández Mallo 2016:240), la angustia de la imposibilidad de escapar del relato se contrarresta con la refuncionalización lúdica de los fragmentos reunidos. En esta dirección, la idea del desecho adquiere relevancia. La basura se presentaría en principio como «metáfora del único territorio cultural de momento ni reglado ni absolutamente controlado» (Fernández Mallo 2009:111) y el desecho como materia prima del artefacto postpoético que funciona de la siguiente manera:

El secreto que prometía desvelar la fotografía se ha venido abajo, todo está desvelado, por eso hay que inventarlo, por eso hay que hacer poesía de otra manera: construir la ficción de que aún hay algún secreto por poetizar. En el momento en que la poesía da el salto de extraer su materia prima del secreto oculto (...) a extraerla al ámbito de la desocultación total a la que estamos sometidos a diario, en ese momento es el que muta a Postpoesía. (Fernández Mallo 2009:140)

En el espacio entre elementos, el «secreto» a desvelar se vincula a lo que aún no puede descifrarse con los medios disponibles en el diálogo entre la educación sentimental aprendida y la nueva moldeada digitalmente sobre el sedimento de la anterior. Si contempláramos esta forma de operar sobre los fragmentos a la luz de Benjamin, nos encontraríamos con esta reflexión:

Pues los niños se inclinan especialmente por visitar cualquier lugar de trabajo en donde sea visible el accionar sobre las cosas. Sienten una atracción irresistible por los desechos que generan la construcción, el trabajo en el jardín o en la casa, la costura y la carpintería. En estos productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra a ellos y sólo a ellos. Con estos desechos no reproducen las obras de los adultos, sino que ponen en nueva e inesperada relación materiales heterogéneos, por medio de lo que elaboran con ellos en el juego. De este modo los niños construyen por sí mismos su mundo objetual, uno pequeño dentro del grande. Habría que tener presentes las normas de este pequeño mundo cuando se quiera hacer algo deliberadamente para niños y no se le dé preferencia a que la propia actividad con todo lo que en ella es accesorio e instrumental, encuentre por sí misma el camino hacia ellos. (Benjamin 53–54)

Montar las ruinas en tanto *pecios* de infancia. Los desechos se transforman en la obsesión del coleccionista, que los incluye en una serie, los ordena y los reacomoda si, una nueva pieza inesperada, impone una revisión de la colección. Habría que considerar en este punto el título del Proyecto como un claro ejemplo del funcionamiento del fragmento como desecho y la tarea del apropiacionismo como marca de la infancia: «Nocilla» se inspira en una canción del grupo punk español de los 80 «Siniestro Total» (Fernández Mallo 2006:221), titulada «¡Nocilla, qué merendilla!» que recuperaba a su vez, un enunciado de la publicidad del famoso dulce (Nocilla) como merienda de los niños. Trabajar sobre los desechos y transformarlos es un rasgo de la infancia.<sup>15</sup> Así, en esta nueva sensibilidad postpoética, la figura que vendría al encuentro en términos de cifra de esta experiencia de temporalidad es la de las píldoras roja y azul en Matrix: «tomar las dos píldoras a la vez para salirse del tiempo que te hace elegir entre un pasado y un futuro e instalarse en un tiempo equidistante a todas las obras» (Fernández Mallo 2009:91). En esto se entiende cómo trabaja la ficción postpoética: propone un concepto, lo desarrolla a partir de una imagen traída de la cultura de masas, sitúa en esa línea a su propia ficción y, al mismo tiempo, la discute para encontrar en ella una nueva posibilidad (no una píldora u otra, las dos al mismo tiempo): el trabajo de la infancia con *seriedad dinamitante*.

### 3. La infancia y la basura

Consideraremos ahora dos pasajes para argumentar al respecto del funcionamiento de la infancia en la dirección que lo venimos haciendo:

---

<sup>15</sup> El trabajo sobre la basura provoca un reenvío directo al tratamiento predominante que las vanguardias le dieron. No obstante, como la Postpoética discute las vanguardias históricas (en su componente utópico), consideramos que el asunto constituye un problema que merecería un desarrollo mayor que excede y se desvía del propósito de esta presentación.

Los niños corrimos detrás del coche tirándole piedras mientras él nos lanzaba por la ventanilla caramelos Sugus que extraía a puñados de una gran bolsa, hasta que dejamos de oír sus potentes carcajadas. (Fernández Mallo 2006:217)

Nuestro viaje entre los 0 y los 3 años es una bolsa, me digo ahora, nuestra gran bolsa vacía, imposible de llenar pero también imposible de matar. Y he estado toda esta tarde aquí sentado, viendo el brillo del sol desplazarse sobre el mar de bolsas que sin ninguna intención, por mero aburrimiento, he construido. (Fernández Mallo 2017)

A partir de ellos, se pretende señalar, en principio, el repliegue procedimental de la infancia en la propuesta: la infancia es el vacío que se impone sobre un relato que resulta ineludible pero que a su vez expresa con contundencia la materialidad del tiempo en las ruinas. En este sentido, lo infantil sitúa en posición excéntrica y, en el señalamiento de lo que falta (Link 2014), permite exponer su trabajo en términos de lo procedimental, su condición de operatoria.

Como puede verse, la acción de la infancia eleva lo roto y jerarquiza el desecho. Significativamente, Fernández Mallo parte de la basura como eje de reflexión en su último libro, bajo la premisa de «no solo ver la basura sino vernos como ella nos ve» (2018a:20). Casi diez años después de *Postpoesía, Teoría general de la basura* se propone como una deriva de reflexión que retoma algunos ejes centrales que insisten en la propuesta del autor (nomadismo estético, realismo complejo, lo reticular) y se aproxima a otras zonas desde conceptos que amplían su horizonte de problemas.<sup>16</sup> En algún punto podría pensarse este texto como una especie de monólogo interior que va circulando a la vez que construyendo enclaves de detención sobre conceptos que se desprenden de distintos artefactos estéticos considerados. De este texto, interesa retomar fundamentalmente una aproximación que se orienta en la dirección de lo que venimos argumentando

(...) todas las construcciones del pasado, ya sea remoto o reciente, así como todas las construcciones del propio presente que versan acerca de espacios ajenos a una cultura determinada, se hacen a través de esquemas ciertos (residuos sólidos, experiencia directa) y material inventado («partes blandas», lo que hemos llamado «ficción consensuada»). (...) Hechos que hallamos como se hallan dientes y huesos —al cabo basura—, estructuras sólidas a las que cada generación —o cada ideología o corriente estética— va

---

<sup>16</sup> El pasaje que se da en términos de una concepción estética opositiva (tal como se planteaba en *Postpoética* al oponer Sistema Poético Ortodoxo a Postpoesía) a otra afirmativa, de uno a otro texto, merecería un trabajo particular.



añadiendo órganos blandos de innumerables formas hasta armar su propia idea de cuerpo, de objeto, de *yo*, de *el otro*, etcétera. (Fernández Mallo 2018a:13)

La ciencia y el arte se vuelven a cruzar a la hora de contemplar una Línea Año Cero, tal como el texto la denomina: el límite entre el residuo erigido como material valioso y un vacío significativo que exige crear una ficción compensatoria que se sostiene casi en términos de fe (la infancia, el arte, la potencia epistémica de los saberes disciplinares). Montoya Juárez (270) lee en este gesto un intento de «extrañar determinados objetos, mercancías, espacios, del paisaje de la cultura material del presente confiriéndoles el aspecto de una problemática ruina presente o futura». Sin embargo, en el trabajo con el desecho, el carácter vigente o caduco se muestra siempre ambiguo y, por el contrario, adquiere la contundencia de la actualidad, aún en sus perfiles incompletos o precarios. Figura lo dicho, el árbol que atraviesa todo *Nocilla Dream*, un árbol a la vera de una carretera inhóspita, lleno de zapatos colgados, materiales extraños, inútiles, que guardan una historia y se prestan para otras.<sup>17</sup> «Estrenar lo pasado», «lustrar lo roto», «exhibir el tejido en su putrefacción» a partir del fósil, serían otras metáforas que resignificarían el lugar del residuo en la propuesta.<sup>18</sup>

#### 4. Hacia una arqueología de presente

Montoya Juárez (2016) ve en la obra de Fernández Mallo el trabajo del arqueólogo de lo descartable, la preeminencia de una pulsión arqueológica del presente. Este planteo recoge, en realidad, las reflexiones al respecto por parte del autor mismo:

Porque me gusta comparar lo que hago con, en primer lugar, una especie de arqueología del presente (donde se incluye, naturalmente el pasado y supuestos futuros que, por necesidad, siempre hablan del presente; sólo es posible hablar del presente), y en segundo lugar con la imagen de lo que es hoy Internet como ejemplo de un espacio en el que materiales dispares y disímiles se superponen y cohabitan en un presente. Aunque mis obras no hablen necesariamente de Internet, esta Red está implícita en ellas porque está integrada en mi vida, como en la de todos; es nuestro paisaje. Como decía Borges, en el

---

<sup>17</sup> Del Pozo Ortea lee la figura de este árbol en relación con el concepto de «radicante» de Bourriaud.

<sup>18</sup> En la obra de Mora, el residuo también aparece como un elemento a considerar: «(...) un conjunto de elementos asimilables al abordaje de Ladagga (2007) en torno a 'la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces' (20), siguiendo la línea de Rem Koolhaas y su concepción del junkspace» (Bernardi 2019a:234). Significativamente, Fernández Mallo nunca se detiene en su conceptualización del residuo en la línea de Koolhaas.

Corán no salen camellos, lo que prueba que el Corán fue escrito por un árabe (...). (Fernández Mallo 2010:10)

En su ensayo más reciente, el autor complejiza su mirada arqueológica:

Existen en este contexto dos hibridaciones, contrapuestas: 1) «simulacro de arqueología», que es lo que aquí llamamos *ruina*, museística bien sea de masas o de minorías, y 2) «arqueología del simulacro», *docuficción*, que investiga —lleva a cabo una arqueología— de lo Real que hay en el simulacro. Lo que, en un sentido amplio, llamamos simple y llanamente «una cultura» resulta del solapamiento de ambas arqueologías, cuyas transparencias irán ganando o perdiendo visibilidad según los diferentes momentos históricos. (Fernández Mallo 2018a:370–371)

La idea de una arqueología de la ficción, en sentido amplio, se entronca con el minucioso trabajo sobre los residuos que adquiere el carácter de una técnica, tal como lo venimos desarrollando en este trabajo. Y si bien Montoya Juárez (276) entiende que en tanto «la tecnología afectiva [sirve] de marco para la écfrasis del objeto residual que, merced a determinadas operaciones retóricas, [deviene] ruinoso», nada dice de la infancia y es en ese punto donde podemos considerarla como la que establece las condiciones de posibilidad para la pregunta por el presente en el seno de esta nueva sensibilidad aludida al comienzo de este trabajo.

La pregunta inevitable que pone en jaque este planteo llevaría a cuestionar la singularidad de la propuesta, en la medida que, tal como se desarrollara inicialmente, el trabajo sobre el fragmento es un rasgo común en la narrativa mutante. Vale decir, no podría hablarse de la infancia en el *Proyecto Nocilla* sino como sustrato en una tendencia narrativa general. Al respecto, queremos argumentar que la arqueología de presente en relación con la infancia, se justifica si se atiende al énfasis particular puesto en el Proyecto con relación al entramado de ciencia y literatura. En este sentido, la postulación de la infancia como operatoria en la pospoética de Mallo se vincula a su condición de *ficción de método*.

Hablar de ficción de método supone recoger todas las líneas dispersas en este trabajo hasta el momento: un concepto de la propuesta estética centrado en la indagación de los residuos complejos bajo la premisa de la exposición—mostración de su condición de materiales ruinosos, conflictivos en términos de tiempo, en la forma del fragmento. El *Proyecto Nocilla* muestra su operatoria y al mismo tiempo que la valida en su exposición, le otorga legitimidad por su estatuto de ficción. Como tal ficción metodológica, no son pecios de infancia lo que hallamos en los textos (a la manera de recuerdos), sino un modo de construir y pensar la ficción, que intenta sostenerse

sobre ciertas figuras que se arrojan como posibles hipótesis de lo que ocurre en el *entre* de los objetos manipulados dispuestos reticularmente.

De modo más amplio, más próximo a la arqueología foucaultiana, *la ficción de método nocilla* se repliega indagando sobre las condiciones de posibilidad de su propuesta, preguntando en qué términos se vuelve factible su emergencia y cómo la exposición del engranaje de la reunión de las piezas o los fragmentos, la transforman en función de sostener el proyecto como abierto e incompleto. En este sentido, también, se invalidaría el abordaje metafictional o metaliterario si se entiende que en el cruce con la ciencia, el propósito es, precisamente, el de liberar al texto de su circunscripción exclusivamente literaria. Vale decir, el objeto no es el de exponer la condición de artificio del texto literario en el cruce de lo que desdibuja sus límites, sino preguntarse por sus propias condiciones de existencia. Al leer el *Proyecto Nocilla* tenemos en nuestras manos un texto (en tres novelas), construido por fragmentos, que arroja hacia nosotros como lectores una serie de interrogantes que más que por el estatuto de la literatura apuntan a cuestionar las posibilidades de relacionarnos de modo consciente con el tiempo y el espacio por fuera de los relatos. El mundo no humano pareciera ser aquel en el que no hay posibilidad de relato, en tanto la narración se restaura frente a lo extraño, hay humano posible.

Por último, si se considera que esta apuesta de lo infantil en la construcción narrativa no se entiende como puerta al futuro sino como reorganización suspendida en el presente, se entenderá también que

No hay lugar para la utopía en esta concepción del tiempo, es decir, para ninguna resolución global unificada y sistemática ante las resistencias de lo real, sino para la «heterotopía» (Fernández Mallo, 2009:66), noción que Fernández Mallo toma de Foucault y articula según la figura del extrarradio, ese espacio urbano limítrofe entre las afueras y el centro que ha sido sede de algunas recientes protestas sociales. (Topuzian 331)

Si la infancia habilita en realidad en el *Proyecto Nocilla* la pregunta por qué es novela, qué es un lector y qué es escribir, su condición heterotópica devolverá al texto al lugar del extrarradio como zona en la que lo infantil revela su potencia excéntrica:

(...) entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contraespacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aún, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o

bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres. Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados. A decir verdad, esos contraespacios no sólo son una invención de los niños; y esto es porque, a mi juicio, los niños nunca inventan nada: son los hombres, por el contrario, quienes susurran a aquéllos sus secretos maravillosos, y enseguida esos mismos hombres, esos adultos se sorprenden cuando los niños se los gritan al oído. La sociedad adulta organizó ella misma, y mucho antes que los niños, sus propios contraespacios, sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los burdeles; están las prisiones, los pueblos del Club Med y muchos otros. (Foucault s/p)

Al pensar la condición heterotópica de los intersticios en el Proyecto, se puede volver a pensar en esa imagen de la infancia como lo resistente a la interpretación y preguntarnos por un dónde de la infancia que no puede resolverse más que en el trabajo sobre cada texto en particular que se proyecta en cada nueva lectura.

## Referencias bibliográficas

- Azancot, Nuria** (2007). «La Generación Nocilla y el afterpop piden paso» [en línea]. *El Cultural*. <https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso>
- Benjamin, Walter** (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bernardi, María Belén** (2019a). «Entre la ficción y el ensayo: notas sobre el proyecto literario de Vicente Luis Mora». *Caracol* 17, 224–256
- (2019b). «Dislocaciones espaciales y disciplinares: el *Proyecto Nocilla*, de Agustín Fernández Mallo». Mimeo.
- Buck—Morss, Susan** (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Calvo, Javier** (2007). «La historia de la Nocilla» [en línea]. *La vanguardia*, 12/09/2007. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20070912/53397180493/la-historia-de-la-nocilla.html>
- Calles, Jara** (2011). *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001–2011)*. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Salamanca. Disponible en [http://gedos.usales/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC\\_Jara\\_Calles\\_Literatura\\_de\\_las\\_nuevas-tecnologias.pdf](http://gedos.usales/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC_Jara_Calles_Literatura_de_las_nuevas-tecnologias.pdf)
- Del Pozo Ortea, Marta** (2010). «*Nocilla Dream y la literatura radicante: Un árbol en el desierto de la postmodernidad*» [en línea]. *Lucero*, 20, 85–100. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/osh7r43v>
- Fernández Mallo, Agustín** (2006). *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya.
- (2008). *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.
- (2009a). *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.
- (2009b). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). «*Acerca de lo que pienso*». *Cuadernos hispanoamericanos*, 721–722. 7–18.
- (2016). «El fragmento posible e imposible. Los invariantes de un proceso. De cómo supe hacia donde realmente se dirigía el Ángel de la Historia». *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, 28. 233–244

——— (2017). «La continuidad de las bolsas». *Zenda libros*, 13/08/2017. Disponible en <https://www.zendalibros.com/la-continuidad-las-bolsas/>

——— (2018a). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

——— (2018b). «A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 42–44.

**Fernández Porta, Eloy** ([2007] 2010). Afterpop. *La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Anagrama.

**Ferré, Juan Francisco y Julio Ortega** (Comps.) (2007). *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.

**Foucault, Michel** (1966). *Topologías. Dos conferencias radiofónicas*. Mimeo. Disponible en [http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)

**Fumis, Daniela** (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral. Universidad Nacional del Litoral.

**Gil González, Antonio** (2012). «Hacia una postnovela postnacional». En Ortega, Julio (ed.) *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 231–252.

**Gómez Trueba, Teresa** (2018). «Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 113–126.

**Iacob, Mihai** (2018). «“Ideología proyectiva” y “rasgos recesivos” en los productos culturales de Agustín Fernández Mallo». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 47–60

**Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada** (Coords.) (2018). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi.

- Ilasca, Roxana** (2016). *Le réseau mutant: propositions d'une nouvelle (post)poétique narrative dans les œuvres de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*. Tesis doctoral. Université Grenoble Alpes.
- (2018). «La poética reticular de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 61–74
- Link, Daniel** (2014). «La infancia como falta» [en línea]. *Cuadernos LIRICO*, 11. Disponible en <http://lirico.revues.org/1798>
- Mitaine, Benoît** (2011). «Agustín Fernández Mallo: la generación Nocilla». En Noyaret, Natalie (ed.) *La narrativa española hoy (2000–2010). La imagen en el texto (I)*. Berna: Peter Lang.
- Montoya Juárez, Jesús** (2016). «Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia» [en línea]. *Cuadernos de Literatura* 20, 40. 264–281. Disponible en <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.hapc>
- Mora, Vicente Luis** (2007). «¿Generación? ¿Nocilla?» [en línea]. *Diario de lecturas*. Disponible en: [vicenteluis Mora.blogspot.com/2007/07/generacin-nocilla.htm](http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2007/07/generacin-nocilla.htm).
- (2015). «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica actual: modos opuestos de entender la disgregación constructiva» [en línea]. *En Diario de lecturas* <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2015/10/fragmentarismo-y-fragmentalismo-en-la.html>
- (2018). «La narrativa mutante: recepción y crítica». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 23–41
- Pantel, Alice** (2012). *Mutations contemporaines du roman espagnol. Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Paul Valéry - Montpellier III. Disponible en [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel00824207/file/2012\\_pantel\\_diff.pdf](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel00824207/file/2012_pantel_diff.pdf)
- (2018). «Mutantes ibéricos y sampling literario en la narrativa de Agustín Fernández Mallo». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi, 113–126.

**Posada, Adolfo R.** (2018). «La escritura mutante en la era del software». En Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (2018) (Coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 9–22

**Saum–Pascual, Alexandra** (2012). *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21th Century*. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de California, Riverside. Disponible en <http://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q>

**Topuzian, Marcelo** (2013). «El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada». Castilla. *Estudios de Literatura* 4, 298–349.



# Dilemas en torno al uso del nombre propio en novelas de Rosa Montero

**María del Rosario Keba**

FHUC–UNL

mkeba@fhuc.unl.edu.ar

## Resumen

En distintas lecturas de narrativa española contemporánea, nos encontramos con historias que en algún punto remiten a elementos de orden biográfico del autor provocando un conflicto ficcional–biográfico al intentar discernir la presencia y función de esos aspectos. Especialmente nos interesa interrogarnos: ¿funciona la autoficción como un nuevo dispositivo genérico? ¿Resulta pertinente considerarla como un género o como una clave de lectura de textos de géneros diversos? ¿Permite salir de la encrucijada de la autobiografía o se convierte en una nueva encrucijada? ¿Qué nuevos problemas supone con relación a la problemática del yo en el texto? Esta problemática atraviesa zonas importantes de interés dentro del tema a trabajar en el doctorado. Tomamos como caso paradigmático parte de la producción narrativa de Rosa Montero.

Para acercarnos y profundizar en aspectos que entrañan dichos interrogantes y que suponen una actualización teórica realizada anteriormente, nos proponemos dar cuenta de ciertos conceptos que estimamos pertinentes y operativos y que recogen posiciones teóricas asumidas desde 2016.

**Palabras claves:** novelas / nombre propio / autoficción / autoría / uso del yo

En distintas lecturas de narrativa española contemporánea, nos encontramos con historias que en algún punto remiten a elementos de orden biográfico del autor provocando un conflicto ficcional–biográfico al intentar discernir la presencia y función de esos aspectos. Especialmente nos interesa preguntarnos: ¿funciona la autoficción como un nuevo dispositivo genérico? ¿Resulta pertinente considerarla como un género o como una clave de lectura de textos de géneros diversos? ¿Permite salir de la encrucijada de la autobiografía o se convierte en una nueva encrucijada? ¿Qué nuevos problemas supone con relación a la problemática del yo en el texto? Esta problemática atraviesa zonas importantes de interés dentro del tema a trabajar en el doctorado. Tomamos como caso paradigmático la obra de Rosa Montero. En este sentido, nos permitimos preguntarnos más específicamente por ejemplo, ¿desde qué lugar se pueden leer *La loca de la casa* y *La ridícula idea de no volver a verte*? Estos dos textos se nos presentan con rasgos singulares dentro de su vasta producción literaria. Nos cabe la duda ¿son novelas autobiográficas o son novelas autoficcionales o son textos híbridos desde un planteo genérico que encuentran en componentes autofictivos un marco bajo el cual instalarse dentro del campo cultural español? Lejos de pretender resolver estos dilemas, buscamos realizar un recorrido categorial que gire sobre los nudos problemáticos que se ciernen sobre las preguntas antes esbozadas.

Para acercarnos y profundizar en los aspectos que entrañan dichos interrogantes, nos proponemos dar cuenta de ciertos conceptos que estimamos pertinentes y operativos. En primer lugar, consideramos necesario nombrar los conceptos de autobiografía y autoficción, sus similitudes y contrastes a partir de dos autores, Philippe Lejeune (1975) y Manuel Alberca (2007, 2017), pero sin olvidar cómo los atraviesa la figura de Serge Doubrovsky. En este recorrido surgirán otros nombres importantes (Laura Scarano (2014), Leonor Arfuch (2002), Alicia Molero (2012), José Amícola (2008), Vicente Luis Mora (2013), Susana Reisz (2016), entre otros) que en los últimos años han aportado al tema de lo autofictivo. Si bien el trabajo de estos últimos autores resulta fundamental, nos interesa focalizar el análisis sobre los abordajes que han sido considerados fundacionales sobre el problema. En este orden las palabras de Laura Scarano (2014:11) resultan de una claridad vital para plantear lo complejo y poco claro del tema: «En la brumosa frontera entre el testimonio y la ficción, entre el acto de comunicación efectivo —que la obra literaria hace posible— y su estatuto discursivo autónomo se ubica este limen tan seductor como paradójico».

Para dar comienzo a nuestro recorrido de lectura tendremos presente las preguntas iniciales antes formuladas. Para intentar responder o acercarnos a estos planteos es adecuado pensar en primera instancia en el texto teórico *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* de Manuel Alberca, 2007.

Partimos de que la aceptación que tanto algunas autobiografías como la autoficción en general son formas posibles de ser subsumidas dentro de las denominadas *novelas del yo* (Alberca, 2007). Estas últimas tienen la particularidad de ser a la vez novelas autobiográficas y novelas ficticias y, por tanto, se encuentran entre el llamado pacto autobiográfico y el novelesco. Más precisamente podemos señalar que se corresponden a un «pacto ambiguo», es decir, no pertenecen explícitamente a ninguno de los dos. Es posible sostener que se encuentran en un equilibrio entre ambos. Es más, ambos modos de novelar están escritos en primera persona. Como bien lo plantea Scarano (2014:11) «la seducción que provoca esta ilusión autobiográfica será más que un contrato de lectura, un efecto de creencia» esta posición retoma los planteos de Bourdieu (1995) quien sostiene que es factible hablar de que esta ilusión autobiográfica generada excede un simple contrato de lectura, y lo que en realidad provoca es la llamada «ilusión realista».

Este problema de la autoría y de la figuración del autor ha estado presente desde fines del siglo XX y si bien parece agotarse, señala Arturo Casas (2005), aún continúa esta obsesión por reconocer como sospechosa cualquier alusión a la persona biográfica. Tan actual resulta esta aseveración que los dos textos de Rosa Montero (citados anteriormente) fueron publicados en 2003 y 2013 respectivamente. Dicho esto resulta operativo plantear el siguiente cuadro de Manuel Alberca (2007). Este teórico propone tener en cuenta tres formas narrativas cercanas entre sí, pero de naturaleza diferente a saber: Novela autobiográfica, Autoficción y Autobiografía ficticia. De las tres formas narrativas señaladas, en este trabajo nos centraremos sólo en dos: la novela autobiográfica y la autoficción.

Antes de avanzar en el análisis que propone consideramos pertinente traer aquí a Lejeune dado que Alberca lo toma como referencia ineludible para la elaboración de sus esquemas teóricos.

Entonces cabe en primer lugar, trabajar con las conceptualizaciones que postula Philippe Lejeune (1975) en *El pacto autobiográfico* para luego volver sobre Alberca (2007). Comienza Lejeune su texto formulándose en términos de pregunta la posibilidad de definir la autobiografía. Plantea que el foco está puesto en encontrar «criterios más estrictos» para tal tarea. La cuestión estriba para él en delimitar un aparato teórico lo suficientemente riguroso que permita identificar adecuadamente el género.

La perspectiva de estudio que admite es la de la recepción en general, de tal modo que él mismo como lector queda incluido. En este sentido, el recorte que propone para su estudio abarca textos escritos en Europa desde 1770 hasta la actualidad. Define a la autobiografía en los siguientes términos: «Relato retrospectivo en prosa que

una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1975:50).

De tal modo, esta definición involucra los siguientes elementos (que funcionan como condiciones y que toda autobiografía debe cumplir):

1. Forma del lenguaje:
  - a. Narración;
  - b. En prosa
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador:
  - a. Identidad del narrador y del personaje principal
  - b. Perspectiva retrospectiva de la narración.

También aclara que en otros géneros lindantes con la autobiografía (memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo), alguna de estas condiciones puede faltar totalmente. Y en la autobiografía, pueden darse en mayor o menor medida o, encontrarse zonas de transición: «Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía» (1975:48), excepto las condiciones 3 y 4.a. que resultan *sine qua non* para él. Postula que «para que haya autobiografía (...) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje» (1975:48). Pero señala que esta identidad no es transparente y requiere indagarse. Desde estas aseveraciones notamos que los dos textos de Montero cumplen con las condiciones de coincidencia entre identidad del autor, narrador y personaje pero cabe entonces el planteo: ¿esto de forma única basta para ubicarlas dentro del género? Surge inmediatamente la respuesta negativa, si bien cumplen con estas cláusulas operan una serie larga de mecanismos selectivos en las formas de organizar los contenidos que dan cuenta de ese yo que las ubican en una zona dilemática. Recordamos una imagen potente de *La loca de la casa* en la que el personaje decide contar su vida a partir del cómputo de sus amores. Cualquier pretensión realista se derrumba frente a tal enunciado.

Entonces, para volver a Lejeune, este ordena su escrito y demarca ciertos ejes complejos. Formula algunos interrogantes que pueden reducirse a los siguientes tres:

- 1) *¿Cómo se puede expresar la identidad del narrador y del personaje en el texto? (Yo, Tú, Él) (1975:48)*

La identidad del narrador y del personaje principal que la autobiografía asume queda indicada, en la mayor parte de los casos, por el uso de la primera persona (En términos de Genette, «narración autodiegética») (1975:48). En este sentido, plantea que las autobiografías en segunda y tercera persona representan casos excepcionales (involucran efectos de sentido particulares), pero habilitan a distinguir claramente dos criterios centrales que se ponen en juego a la hora de considerar el género: la persona gramatical y la identidad de los individuos a la que reenvía la persona gramatical. Ambos terrenos involucran problemáticas separadas y según el autor, esta disociación «colabora a poner entredicho las certidumbres acerca de la posibilidad de dar una definición ‘textual’ de la autobiografía». (1975:50)

2) *En el caso de la narración «en primera persona», ¿Cómo se manifiesta la identidad del autor y la del personaje–narrador (Yo, el abajo firmante)? En este caso habrá que oponer la autobiografía a la novela [Apartado: El abajo firmante] (1975:48)*

Aún si se considera como una situación potencial que todas las autobiografías estén escritas en primera persona, Lejeune plantea como una instancia válida preguntarse como lector «¿Quién dice: “¿Quién soy yo?”?». Para su desarrollo en este apartado, el autor se vale de lo planteado por Benveniste (1966) en cuanto a que en la primera persona se articulan dos niveles: la referencia y el enunciado. A nivel de referencia: la identidad es inmediata. Pero en el nivel del enunciado, se trata por el contrario de una relación enunciada, el yo reenvía necesariamente a la situación de enunciación, y en el caso de la comunicación escrita, no es tan sencillo. «La persona que enuncia el discurso debe hacer posible que se la identifique en el interior mismo del discurso, a través de otros medios» (1975:58). Desde Benveniste, el yo no puede conceptualizarse, sino que se trata de una función, que reenvía a un nombre. La justificación que da Benveniste para explicar este funcionamiento del yo, solo se explica para Lejeune en la medida en que se comprenda su remisión no a una entidad presente, sino a un nombre propio. Por consiguiente, debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al *nombre propio*.

En el nombre del autor, se resume toda la existencia de lo que llamamos autor. (...) En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a solo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una *persona real* (con un estado civil–de existencia verificable) y su estatuto de autor, tomará entidad en su condición intermedial entre lo textual y lo extratextual. (...) El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso (1975:51)

Lejeune plantea que cercana a la autobiografía se encuentra la novela autobiográfica y la define como

todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, es que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. (1975:52)

Señala que la autobiografía, no obstante se separa de ella, porque pone el foco en la identidad en el nivel de la enunciación y secundariamente, el parecido en el nivel del enunciado.

El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de la identidad autor–narrador–personaje y reenvía siempre al nombre del autor sobre la portada. (1975:52–53) Esta marca opera de manera potente en las dos novelas señaladas. Pero cabe la pregunta, esto nos asegura poder incluirlas dentro del género. Es evidente que aceptar una respuesta afirmativa reduce los conjuntos de problemas que socavan la transparencia del género al que pertenecen.

Para Lejeune las maneras de determinar la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje pueden ser: 1) Implícita: en los títulos o en una sección inicial; 2) Explícita: en el nombre del narrador–personaje. De este modo, si se tomaran únicamente las dos novelas señaladas de la autora madrileña, esta quedaría ubicada en la segunda alternativa. Lo cierto es que la división que plantea Lejeune permite agrupar el corpus de la tesis (que las contiene a esas novelas pero que no se agota en ellas) y leer con un criterio cronológico el pasaje de una escritura donde la identidad sea primeramente implícita hacia otra explícita. Y desde allí justificar en primera instancia que el corte sincrónico previsto para el análisis implica también aceptar como hipótesis inicial que el proyecto narrativo de Rosa Montero supone un movimiento oscilatorio entre la hibridez genérica y los atisbos autofictivos. Pero, más allá de lo señalado y volviendo a Lejeune, resulta igualmente pertinente preguntarse porqué se prefiere esa vía explícita, qué se busca provocar desde la espesura literaria con este gesto. Es evidente que hasta aquí los planteos de Lejeune si bien pueden contribuir a ordenar el trabajo poco favorecen a la resolución de las preguntas señaladas en las primeras páginas.

El autor plantea también que simétricamente al pacto autobiográfico podría postularse el pacto novelesco, el cual presentaría dos rasgos: práctica patente de la no–identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre), atestación de la ficción.

El caso de un autor que escribiera una autobiografía de un personaje ficticio y la publicara bajo el nombre del personaje sería raro, porque «hay pocos autores que sean capaces de renunciar a *su propio nombre*». Pero en caso de suceder, la narración dice Lejeune será «del orden de la mentira (la cual es una categoría *autobiográfica*) y no de la ficción».

La exploración argumental planteada por el autor va en dirección a enfatizar la necesaria correspondencia del autor–narrador–personaje en la autobiografía. Porque «lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio» (1975:55).

Cuestiones teóricas estas sobre las que se impone la reflexión a partir de los conceptos vertidos anteriormente: la relación entre autor y persona, entre persona y lenguaje y entre nombre propio y cuerpo–propio.

Por lo desarrollado hasta aquí la importancia de la referencialidad extratextual para la autobiografía queda relativizada para Lejeune. El único dato indispensable en este orden, y que en realidad aparece ya en el texto mismo, es el nombre propio del autor. «Si esta referencia es indudable es por estar fundada en dos instituciones sociales: el estado civil (convención interiorizada por todos desde la infancia) y el contrato de publicación; no tenemos, por lo tanto, razón alguna para dudar de la identidad». (1975:56)

3) *¿No se confunden, en la mayor parte de los razonamientos acerca de la autobiografía, las nociones de identidad y parecido (Copia certificada)? En ese caso habrá que oponer la autobiografía a la biografía.* (1975:48)

Cuando se involucra un término como el *parecido*, aparece necesariamente en el nivel del enunciado un término simétrico, un referente extratextual: el *modelo*.

Para discutir la confusión que históricamente se ha mantenido acerca de biografía y autobiografía, hay que remitirse al término «modelo»: lo real al que el enunciado quiere parecerse. En este sentido, el parecido puede darse en dos niveles: según un criterio de exactitud y uno de fidelidad. El primero concierne a la información y el segundo a la significación. En la biografía la relación entre el personaje y el modelo es una relación de identidad pero sobre todo de parecido. En cambio en la autobiografía, la identidad sostiene el parecido.

Biografía y autobiografía están sometidas a verificación. Por lo tanto, funciona en ellas un «pacto referencial» «en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira». En la autobiografía pacto autobiográfico y pacto referencial son indisolubles. «La fórmula ya no sería “yo, el abajo afirmante”, sino “yo juro decir la

verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”» (restringido al campo de lo posible y a determinado aspecto de mi vida) (1975:57). La consideración de una verdad se juzgaría más que en «el ser–en–sí del pasado», en el ser–para–sí manifestado en el presente de la enunciación, una enunciación auténtica. Lejeune define la autenticidad como esa relación interior propia del empleo de la primera persona en la narración personal. No se la confundirá con la identidad (nombre propio) ni con el parecido. El imperativo de parecido en el nivel del modelo en la autobiografía, es secundario, no así la autenticidad que se pone en juego con relación a la enunciación y el nombre propio.

En el último punto quizás se encuentre la zona de reflexión más potente del trabajo. Lejeune alude al mito que toma carácter de clisé, de las novelas de un autor como el instrumento más legítimo de exposición de su vida por sobre la autobiografía. Explica que cuando se plantea esto, lo que se hace en realidad es

diseñar un espacio autobiográfico en el que se desea que se lea el conjunto de su obra ¿Cuál es esa «verdad» a la que la novela nos acerca mejor que la autobiografía, sino la verdad personal, individual, íntima, del autor, es decir, lo mismo a lo que aspira todo proyecto autobiográfico? (...) De esta manera, el lector es invitado a leer las novelas, no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la «naturaleza humana», sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico el *pacto fantasmático*. (1975:59)

Sobre estas últimas consideraciones podemos encontrar una zona de mayor cercanía en los dos textos de la autora cuyos análisis podrían resultar productivos. No obstante, la propia naturaleza híbrida de los mismos no nos permite arribar a certezas si no todo lo contrario reinstala de manera permanente el planteo acerca de cuál es esa verdad que se está circunvalando.

Habría que considerar entonces novela y autobiografía como dos términos de una relación irreductible. El efecto de relieve conseguido de esta manera es la creación, por el lector, de un «espacio autobiográfico».

Al hacer un balance de su propio trabajo, Lejeune evalúa como positiva la nueva consideración en su texto de las posiciones de autor y lector. Y dice: «Contrato social» del nombre propio y de la publicación, «pacto» autobiográfico, «pacto» novelesco, «pacto» referencial, «pacto» fantasmático: todas esas expresiones remiten a la idea de que el género autobiográfico es un género *contractual* (1975:60).

La problemática de la autobiografía no podría entonces para Lejeune definirse extratextualmente o de manera inmanente, sino considerando como objeto de



análisis el tipo de contrato que se pone en juego entre autor y lector y los modos y efectos de lectura que ese contrato genera.

El nivel de análisis propuesto apunta a la relación publicación/publicado, paralela a enunciación/enunciado y que está sujeta a una dimensión histórica e involucra códigos. En este sentido, Lejeune habilita una nueva definición de autobiografía: un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, un efecto contractual que varía históricamente. En definitiva, la autobiografía se define por «el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico» (1975:61).

Resulta significativo en la lectura del texto de Lejeune que el autor intenta diseñar un aparato de reflexión categorial para definir de modo riguroso la autobiografía en términos genéricos, para finalizar admitiendo «lo absurdo» de semejante empresa, en la medida en que lo que se entienda o se lea como autobiografía estará siempre sujeto a una circunstancia histórica particular. Todo intento de demarcar un género como la autobiografía en términos universales estará destinado a fracasar. Es posible pensar entonces que Rosa Montero entiende muy bien las dificultades que entraña escribir sujeta a convenciones rígidas, entiende que es una empresa imposible y exhibe esa imposibilidad desde un comienzo en su novela *La loca de la casa*:

Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros. Las diversas parejas que he tenido y las obras que he publicado son los mojones que marcan mi memoria, convirtiendo el informe barullo del tiempo en algo organizado. (2003:9)

Puestas así las cosas se impone traer a este espacio el concepto de autoficción que propuso Serge Doubrovsky hacia el final de la década de 1970 y que Alberca (2007) retoma planteando la existencia de una nueva función representativa del relato. A ésta, el escritor francés en 1977 la denominó «autoficción». Antes de desarrollar las conceptualizaciones que presenta Alberca es justo citar a Vincent Colonna (1990) quien presentó su tesis doctoral dirigida por Genette, y que versó sobre autoficción. Recogió la denominación y propuso una extensa tesis en la que plantea, define y desarrolla básicamente cuatro especies a saber: a) autoficción fantástica, b) autoficción biográfica, c) autoficción especular y d) la autoficción intrusita o autoral. Algunas de estas clasificaciones son consideradas por Colonna controversiales. Acepta la idea de que la autoficción en los primeros años del siglo XXI tiene una importante visibilidad en tanto que se siguen discutiendo las categorías contrapuestas de autor y narrador (2004). Pero más allá de las objeciones que se autoimpone, sus posiciones teóricas continúan siendo visitadas en tanto aportan a las discusiones; un claro ejemplo es el caso de Laura Scarano (2014).

Ahora bien, al retomar las consideraciones de Alberca sobre el tema es de notar que éste sostiene que en la esencia misma de la autoficción se observa una contradicción, lo que se esconde se transparenta mucho más: lo ficticio se vuelve verdadero y lo verdadero se vuelve ficticio. Es en esta «mutación» (2007:125) de la función representativa del lenguaje donde se observa la esencia propia de la autoficción. Si nos detenemos en el neologismo que la identifica se percibe esta vacilación entre ocultar o mostrar, entre ser o no ser. Se cuestiona «¿se trata de una autobiografía *sensu lato* con la forma y el estilo de una novela? O por el contrario, ¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada?» (2007:126)

Sostiene que la autoficción posee ciertas características que la acercan y la alejan de la autobiografía como así también del género novela, pues «una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre del autor» (2007:158). Planteadas estas preguntas surge nuevamente la necesidad de revisar de qué manera los textos de Rosa Montero aquí seleccionados montan una encrucijada para el lector, quien atraído por la posibilidad de leer una vida hecha historia queda atrapado en el juego, en el artificio de contar mostrando que al contar se inventa, se miente, se reordena, se escamotea y se reelaboran las versiones sobre los hechos vinculados a esa vida.

Como se observa en la definición que propone Casas (2005), la autoficción posee particularidades propias que pueden sintetizarse en la presencia de un carácter ficticio, el requisito de identidad nominal y la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje. Es de esta manera, que este nuevo género mantiene una estrecha relación con la novela y la autobiografía y por ende con su pacto literario y autobiográfico, con la particularidad de no saber a cuál de los dos pertenece provocando una ambigüedad narrativa. Sostiene que podría considerarse un «híbrido literario» (2012:17), pertenece a una zona fronteriza entre los relatos factuales y los ficticios. Estas postulaciones parecen muy bien definir a los textos de Montero.

Dadas las complejidades y paradojas que plantean las características de lo que llamamos autoficción es que abordamos de manera breve aspectos que hacen a los denominados «pacto autobiográfico» y «pacto novelístico» que convergen en este nuevo género literario, dando como resultado lo que Alberca (2007) llama «pacto ambiguo».

El pacto ficticio puede ser caracterizado por dos cuestiones importantes a destacar y que podemos contraponer con las características señaladas para el pacto autoficcional. En primer lugar, el principio formal de distanciamiento entre narrador y autor. Este último se borra o desaparece del texto cediendo su rol al narrador, el cual asume la función de contar. Este distanciamiento trae aparejado una declaración de

no responsabilidad de lo que allí se dice, se hace y se opina. Además, los nombres propios no son coincidentes entre autor/narrador/personaje. Resulta evidente que este principio de distanciamiento entre narrador y personaje se opone al principio de identidad y correlación nominal que se plantea para la autoficción como su rasgo predominante.

Por otro lado, en el pacto ficcional se plantea que debe presentar un grado importante de verosimilitud. Es necesario que aquí el relato ficticio, sea cual fuere el género, se narre como si fuese real, simulando que es verdadero y que aconteció verdaderamente. Es decir, se torna clave que el autor construya un mundo que sólo puede ser entendido dentro de los márgenes ficticios sin tener un correlato externo. Por tanto, «el lector acepta la ficción como si fuese un relato real y le exige la verosimilitud que lo hace legible». (Alberca; 2007:72). Entonces, reconoce que este principio de verosimilitud máxima se opone al principio de veracidad propio de la autoficción. Son justamente estos procesos los que no operan en los textos tomados como motivo de reflexión.

Luego de haberse expuesto estas conceptualizaciones se vuelve necesario abordar las cuestiones vinculadas al llamado «pacto ambiguo». Este tipo de pacto corresponde a una situación comunicativa que cuenta con tres actores fundamentales: autor–texto–lector. Esto implica aceptar que el texto establece una relación contractual en la que el autobiógrafo se compromete a contarle toda la verdad de su vida y hacerla entender. Pero surge entonces el interrogante, ¿por qué *ambiguo*? Preguntarse qué presenta de incierto, impreciso, confuso o indeterminado la autoficción, es el eje que guía a Alberca. Para ello elabora un cuadro en el que da cuenta de las características del pacto ambiguo.

Pacto autobiográfico	Pacto ambiguo	Pacto novelesco
Memorias autobiográficas	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A=N=P (identidad)  2. Ref. externo (-invención)	1. A=N=P (pacto autobiográfico)  2. Ficción (pacto novelesco)	1. A≠P A≠P  2. Ref. TEXTUAL (+invención)

Referencias: A: Autor; N: Narrador; P: personaje; -: menos; +: más; =: idéntico; ≠: no idéntico; /: y-o

Como se advierte, en el centro del cuadro se encuentra la autoficción, hacia la izquierda las memorias autobiográficas y sobre la derecha las novelas y cuentos.

Estar en el centro del cuadro no significa supremacía o mayor importancia con respecto a los demás géneros literarios; contrariamente lo que Alberca muestra es que la autoficción se nutre de ambos géneros. Recibe e incorpora características propias de cada uno. Por un lado, de la autobiografía recibe los principios de identidad y el principio de veracidad, anteriormente nombrados pero que aquí intentaremos explicitarlos. Manuel Alberca sostiene al respecto:

el pacto autobiográfico es mucho más humilde y preciso, pues responde a un doble principio o desideratum del autor: el principio de identidad y el principio de veracidad. El primero es el compromiso o el esfuerzo para convencer al lector de que quien dice «yo» en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese «yo» dice. El llamado principio de identidad consagra o establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio, que cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura. (2007:67–68)

Es dable señalar en esta cita la importancia de la identidad nominal en la autoficción. El «yo» autofictivo cuestiona los principios del yo novelesco y a su vez los del autobiográfico. Por tanto, el narrador se distancia y/o se identifica con el autor del relato y además con el personaje. Este cuestionamiento se debe a que la identidad del yo narrativo en la autoficción es transparente, nítida; claro, «pues nada mejor que esconderse tras la propia identidad que, al hacerse explícita, resulta impenetrable» (Alberca, 2007:205). Claramente este procedimiento se lee en los dos textos de Rosa Montero que nos llevaron a cuestionar su naturaleza. Por otro lado, también se debe tener presente el peso decisivo del nombre propio, específicamente la correspondencia nominal entre autor/narrador/personaje pues se produce un doble movimiento: se busca establecer una identidad virtual y al mismo tiempo distanciarse de la real. Alberca al respecto manifiesta:

el signo textual más preciso de la identidad entre autor y personaje está cifrado en la común onomástica de ambos. En este sentido, la autoficción contraviene la norma autobiográfica, pues, como ya se ha dicho, introduce el principio de identidad nominal dentro de un relato de ficción. Y al mismo tiempo impugna también la poética novelesca, en la medida que anula el principio de distanciamiento ente autor y protagonista. (2007: 224)

Y por último, es relevante notar «el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura» dado que el principio de identidad se refuerza en la autoficción, pues establece una relación con la realidad exterior al texto y algunas veces con los hechos

históricos, una relación que siempre será real nunca inventada. Si esto lo pensamos en clave de lectura, reconocemos que la autoficción pretende hacer vacilar al lector o mejor aún «pretende romper los esquemas receptivos del lector» (Alberca, 2005–2006:5) al proponer una lectura ambigua, incierta, indeterminada, alejada de lo establecido, de lo fijado. Bien vale citar aquí a Anuchka Ramos Ruiz. (2015)

*La ridícula idea de no volver a verte* no es una obra de ficción, pero sí encierra un ejercicio inadvertido de autoficción. Para efectos de este artículo, refiero brevemente a la definición que ofrece Phillipe Lejeune de la autoficción como «“lo irreal del pasado”» [...] el proceso a través del cual quien escribe se imagina otro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales». (Casas, 2012, 13)

Esta no sería la primera vez que la también periodista juega con los intersticios entre la ficción y la realidad. Su prolífica obra narrativa incluye publicaciones inclasificables, en donde la autora es también narradora, testigo y personaje. En el *post scriptum* de *La loca de la casa* (2004), un collage de historias de otros escritores y de sí misma, Montero advierte: Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes. (2004, 254)

En cuanto al principio de veracidad que Lejeune denomina «pacto de referencialidad» y «alude a la referencialidad externa de la realidad que el texto enuncia, es decir, su veracidad» (2007:69). Alberca sostiene que el autor puede equivocarse, confundirse o hasta dudar, pero lo hace convencido de su veracidad. Es importante aclarar, que estas omisiones del autor no ponen en duda el principio de veracidad, contrariamente refuerzan la exigencia y expectativa de veracidad que el lector posee frente a los textos autobiográficos. Sin embargo, se debe tener presente que al intentar alcanzar esta «perfecta veracidad» definen, desde el autobiográfico y desde el lector, una expectativa real. Sería conveniente citar los dichos de Lejeune al respecto:

La autobiografía aunque pertenece al campo literario y le reconocemos una estructura artística, se inscribe al mismo tiempo en el campo del conocimiento histórico (deseo de saber la verdad y de comprender las razones de los hechos) y en el campo de la ética y de la justicia, pues es también un acto en el que se promete la verdad al lector y éste la espera. (1975:45)

Pero es lo que resulta paradójico y obliga a no olvidar que la autoficción es un «híbrido literario». Es una novela y como tal posee los rasgos propios que favorecen

el efecto de verosimilitud. Entonces lo que desacomoda al lector es que al encontrar la identidad nominal coincidente entre autor/narrador/personaje éste se estaría comprometiendo a decir la verdad sobre lo escrito allí y muchas veces es justamente ese supuesto compromiso el que queda bajo sospecha.

Como señalé anteriormente, una de las características claves de la autoficción es la de estar escrita en primera persona. Transgrede un punto central para lo que podríamos llamar realismo: el nombre propio. Es decir, ataca el principio de distanciamiento por el cual el autor se borra en texto, se esconde o se hace otro. Existen dos maneras, (explícita o tácita), para establecer la identidad nominal. De manera explícita: la identidad nominal aparece de manera inequívoca en el texto, por ejemplo: con el nombre propio o con un nombre propio que remite o se forma a partir del nombre del autor, las iniciales el diminutivo infantil, etc. Esta manera produce una mayor persuasión ficticia contradictoria que es lo que ocurre con los textos aquí mencionados. De manera implícita o tácita: la identidad nominal del autor es sugerida o sustituida por algún otro rasgo del autor o señales textuales, que permita identificarlo simulando la función identificadora, por ejemplo: la homónima fonética que afirma parcialmente la identificación entre el autor y el personaje, etc. El papel del nombre propio da cuenta de la compleja y contradictoria presencia/ausencia del yo y flexibiliza las fronteras entre la autobiografía y la novela.

Siguiendo a Alberca (2007) describiré los tres tipos de autoficción que revelan el grado de ambigüedad narrativa:

Pacto ambiguo Campo autoficcional		
Autoficción biográfica	Autobioficción	Autoficción fantástica
1. A=N=P (identidad)  2. Novela  - Invención: lo ficticio – «real»  - Ambigüedad: prox. pacto autobiográfico	$\longleftrightarrow$	1. A=N=P (identidad)  2. Novela  - Invención: elementos «autobioficticios»  - Ambigüedad plena: vacilación lectora
	$\longleftrightarrow$	1. A=N=P (identidad)  2. Novela  + Invención: lo ficticio – «irreal»  - Ambigüedad plena: prox. pacto novelesco

Referencias: A: Autor; N: Narrador; P: personaje: -: menos; +: más.

Si analizamos el cuadro reconocemos que las flechas de puntas dobles, que se

Las flechas que se encuentran en el centro del mismo, marcan los límites débiles con dicho centro y al mismo tiempo delimitan por los márgenes que establecen el pacto autobiográfico y el novelesco. Creo justo mencionar que Colonna (1990) plantea y describe lo que aquí aparece en la primera columna (autoficción biográfica).

Ahora bien, es necesario explicar brevemente cada uno de los tipos de autoficciones señaladas en el cuadro anterior.

- Autoficciones biográficas: en este tipo de relato autoficticio, la vida del escritor se encuentra ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin diluirse la evidencia biográfica. El autor es el centro por el cual se ordena la materia narrativa. La ficcionalización es mínima y se hace evidente por la inclusión en la trama de algún episodio o aspecto inventado, que podríamos llamarlo como autobiografismo encubierto.
- Autoficciones fantásticas: Alberca cita a Colonna y lo hace textualmente «en este tipo de relato autoficticio, el escritor se encuentra en el centro del texto, como en las autoficciones biográficas, pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica» (Colonna, 75). Lo importante es la invención, pues el autor llega hasta burlarse de sí mismo y de su pasado y termina convergiendo en una realidad imaginaria que no obstante, en alguna medida ésta lo compromete también. En este tipo de autoficción prevalece lo ficticio por sobre los datos biográficos, que se difuminan en lo narrado.
- Autobioficciones: A diferencia de las autoficciones biográficas y fantásticas que oscilan entre el pacto autobiográfico y el novelesco, respectivamente, las autobioficciones se caracterizan por poseer un equilibrio con respecto a ambos pactos. Son novelas y autobiografías a la vez, sin que el lector pueda estar seguro en que registro se mueve.

Como vemos la autoficción biográfica y la fantástica reclaman un lector atento que siga las distintas estrategias y pueda comprender los elementos narrativos que utilizan, pero la autobioficción pretende un tipo de lector que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total y además que se deleite con ello. Sobre esta cuestión nos detendremos más adelante.

Establece Alberca que «la autoficción permite escenificar en el mismo texto la tensión entre ambas estrategias narrativas, sin cuyas diferentes propuestas no

tendrían ningún sentido jugar con las expectativas de los lectores» (2007:49). Luego agrega que «la autoficción propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura lineal, basada en el principio de verosimilitud, y otra referencial de acuerdo con las claves de la veracidad y la correspondencia extratextual» (2007:51).

Llegados a este punto resulta central destacar los cambios teóricos planteados por este crítico diez años después. Alberca en su texto *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* en 2017 postula que su real propósito en el campo de la autoficción y la autobiografía no es desarrollar una defensa teórica de lo autoficcional, sino llevar adelante una descripción tal por la cual se pueda leer a este fenómeno como un «desvío» o «particularidad» (2017:15) respecto de la autobiografía.

De manera clara sostiene «Me cansa ya la autoficción, y (...) los años comienzan a darme una visión distinta de la literatura» (2017:306). Resulta interesante cómo este texto recupera posiciones asumidas tres años antes (2014) en un artículo publicado dentro de la antología de Ana Casas, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Titula en esa oportunidad a su trabajo «De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual». En esa oportunidad asoman ya cuestionamientos serios respecto a cómo leer la autoficción desde lo canónico. En el texto publicado en Málaga sostiene una crítica significativa hacia el género autoficcional. Plantea tanto en el primer capítulo como en el último las razones de su crítica y en los tres capítulos centrales se aboca a proponer un canon de la autobiografía en España. A juzgar por Álvaro Luque Amo (2017) este canon permite trazar una historiografía de lo autobiográfico en España en la medida que deja leer con claridad el desarrollo de las teorías del autor. Podemos afirmar que el eje central de su ensayo encierra como punto de partida una revisión crítica de la autoficción. Sostiene que «tiene mucho de éxito coyuntural o de moda» (2017:313). Alberca afirma que la autoficción entraña dos problemas medulares y lo formula en los siguientes términos «su contradicción inherente y la indeterminación que se deriva de ella» (313). Expresa de algún modo la falta de compromiso de muchos novelistas que han hecho del género un campo fértil para escribir solo considerando las posibilidades de éxito en términos de ventas que el género les asegura.

Inevitablemente el esquema de la autoficción desde el punto de vista creativo ha devenido en algunos casos en una receta adocenada, de la que el escritor se sirve para introducirse a sí mismo con su nombre propio en el relato, diseñar artificiosas incertidumbres, ofrecer versiones distintas de los hechos históricos o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal. (317)



Lo que plantea es de algún modo la ausencia del sostenimiento por parte de los novelistas de los componentes éticos que las teorías de Lejeune implican respecto del género en cuestión. De este modo, sostiene que ha caído el género en lo que define como una «enfermedad pasajera de la autobiografía» (313). La reconoce como un «rodeo necesario» (315) para el reconocimiento en términos literarios de lo autobiográfico. Género que considera productivo en 2017. Es destacable, entonces, como diez años después de su reconocido texto «El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción» produce un giro significativo en términos de toma de posición.

Propone con claridad ahora el concepto de antificción. Concepto sobre el que ya habla en 2014. Este concepto acuñado lo define como «la predisposición literaria de contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de la autoficción» (322). La elección entonces resulta clara, opta por un texto que prescindiera de la incertidumbre de la que el hombre actual se ufana. La posición que asume Alberca no se circunscribe a lo autobiográfico puro, sino que procura reconocer la pretensión del novelista por dar cuenta de la verdad. Para configurar un canon de lo autobiográfico antificcional en España estudia autores que marcan un amplio abanico. Va de Azorín a Savater tratando de identificar con precisión aquellos componentes claves del género. Así, al cabo de diez años de estudio opta por una narración verdadera de lo vivido frente a los entramados contradictorios que lee en la autoficción. Si bien esta última producción se ubica en la vereda de enfrente de nuestras decisiones teóricas resulta necesario conocer los extremos teóricos en los que se posiciona el autor para así también dar lugar a otras polémicas como las que planteará Vicente Luis Mora en 2013 y que dialogan con las categorías aquí planteadas.

Este último poeta y crítico en su libro *La literatura Egódica. El sujeto narrativo a través del espejo* (2013) plantea que la narrativa española más reciente presenta como marca distintiva la destrucción de un «yo sólido y centrado» (12). Explica desde las primeras páginas los alcances de la expresión egódica a la vez que circunscribe el campo de su análisis a novelas y libros de relatos. Establece así una selección y recorte dentro del universo genérico desde el cual revisará la noción de autoficción. La define como

(...) literatura del ego excesivo, sobredimensionado o hinchado, cuya manifestación antonomástica sería la *autoficción*, pero que en sentido amplio engloba aquellas formas narrativas o poéticas donde la identidad es uno de los temas fundamentales (u obsesivos) del texto. (13)

Nos interesa trabajar el apartado 3 al que denomina «Formas básica en narrativa. La narrativa de autoficción» y que a su vez integra el capítulo 3. Sostiene que «la narración, a través del mecanismo de autoficción (...) se ha convertido en un cántico del yo narciso» (128). Toma como productivas y acertadas las tesis de Gonzalo Sobejano (1988) sobre la idea de «novela ensimismada». Plantea a modo de crítica punzante que

(...) la novela española se ha contaminado de esa egotista constitución interna; de ahí los numerosos procedimientos de restauración artificial del yo y de la intimidad (...). Y ese pequeño boom editorial que han sufrido o gozado los géneros más próximos al yoísmo: las autobiografía, dietarios y libros de memorias (...) entre otros géneros egóaticos de los cuales la autoficción representa el apogeo (...). (128)

Y añade recuperando unas palabras de Virgilio Tortosa (2006) que «la ironía postmoderna se convierte en autocomplacencia» (129). Sostiene que

(...) la autoficción opera como un espejo narrativo, configurándose como el lugar donde los escritores ensayan gestos o posturas (...) físicas o psíquicas, colocándose en situaciones imaginarias, para no tener que mostrarlas al mundo real o para revelarlas de un modo socialmente impune. (...) la hiperpoblación actual de autoficciones (...) comienza a cobrar (...) tintes de plaga literaria (...). (130)

Lo productivo de su texto es que no se centra solo en su mirada crítica sino que recupera la posición asumida por otros críticos que piensan diferente y le otorga un lugar central a lo que sostiene Gabriela Speranza (2008). Ella postula que las escrituras narcisistas constituyen la mejor salida para la narrativa contemporánea. Mora asedia la crítica que gira en torno a este fenómeno para sintetizar que

«Existe un largo debate sobre la naturaleza de la autoficción; Toro, Schlickers y Luengo apuntan hasta cinco direcciones: la que le otorga un estatus híbrido entre textos ficcionales y factuales (Alberca), la que deriva de la autobiografía ficcional (Puertas Moya), la que la sitúa entre la autobiografía y la novela autobiográfica (Gasparini), la que la entiende como una variante de la autobiografía con dosis de ficcionalidad (Darrieussecq, Vilain) y la de Vincent Colonna que «la sitúa dentro del fenómeno antiquísimo de la (auto)fabulación, destacando de esta manera su origen en la ficción». (135)

En relación a esta última postura expresa puntualmente no adherir. Ya en una de sus conclusiones afirma que «el yo es lo que tenemos cuando ya no sabemos de qué

hablar» (141) No compartimos su postura respecto de la autoficción pero sí destacamos el trabajo de reunir posiciones disímiles en pos de argumentar por su rechazo y proponer una salida a lo que llama una «infección». Como alternativa superadora plantea la autonovela. De esta opción, solo diremos que excede a nuestro interés (al menos en esta instancia reflexiva) que «la autonovela sustituye la autobiografía por la autoficción, añadiendo además la imprescindible característica metaficcional» (143).

Planteados los extremos en términos de posiciones críticas consideramos necesario volver a focalizar en la autoficción a sabiendas de las críticas que esta podría recibir.

En las primeras páginas del trabajo mencionábamos dos novelas de Rosa Montero que ubicamos como textos que pueden leerse bajo el amparo de lo autoficcional. Esta decisión de leerlas bajo esta opción encuentra en Angel Basanta (2011) una mirada coincidente. Señala que *La loca de la casa* (2003) constituye un caso de novela autoficcional. Describe que reconoce en «la autoficción y en las cambiantes figuraciones del yo una de las tendencias más interesantes y acordes con el ámbito social de la simulación y el juego de apariencias» (194). Vale destacar que solo menciona a esta novela de Rosa Montero pero si nos atenemos a lo que caracteriza como género bien pueden incluirse otras de ella.

Después de haber leído a Amícola (2008) podemos conjeturar con respaldo crítico que en las dos novelas de la autora madrileña lo ficcional y lo referencial operan como engranajes acertadamente articulados en tanto posibilitan otorgarles un sentido político de descargo autobiográfico. Ellas a través de la invención le otorgan a su autora real, en un punto, un recorrido personal.

Amícola coincide con Colonna en que la autoficción acierta en destacar la idolatría que el nombre propio alcanza en gran cantidad de novelas. Nosotros evaluamos que en las dos citadas de Rosa Montero la cuestión del nombre aparece jugando un papel importante pero que esta apelación excede la mirada idolátrica o en términos de Vicente Luis Mora egódica, sino que forma parte de un programa narrativo en ella. Este en parte obedece a una respuesta política de la novelista en la medida que le permite encontrar su lugar dentro de los textos canónicos: que Alberca (2007) la incluya en su listado con *La hija del caníbal* o que Basanta (2011) la reconozca como un referente de lo autoficcional con *La loca de la casa*, marca que su nombre y sus textos ocupan un lugar de visibilidad, aunque esto cueste ser aceptado por algunos (ejemplo, Mora).

Vale volver sobre aquellos críticos que apuntan rasgos característicos que puedan aportar operativamente al análisis de nuestro corpus. En este sentido, Reiz (2016) plantea que la presencia como marca característica de la autoficción es la presencia de un lector implícito que sea capaz de compartir la intimidad del autor. Este rasgo es clave para generar una ventana desde el cual leer a las dos novelas que demarcan

el período de análisis de nuestra tesis. La primera, *Bella y oscura* (1993), novela que exige al lector acercarse al juego de lo autofictivo de un modo esquivo. Al no aparecer el nombre de autor en alguno de los personajes, el lector debe reconocer y construir cómo los temas y problemas allí trazados ficcionalmente asoman como una constelación semántica que luego desandarará en novelas posteriores como lo hacen las dos incluidas para este análisis. La última, *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) no escamotea la coincidencia del nombre de autor con el personaje central sino que lo exhibe sin pudor mientras juega a visibilizar los procesos de su propia escritura dentro de un marco ficcional. Mediante esa exhibición fictiva se permite recuperar los temas y problemas que germinalmente esbozó en *Bella y oscura* mientras revisita, por ejemplo, a las dos novelas que aquí nos pusieron a pensar en la autoficción. El texto de 2013 de Rosa Montero despliega ante los ojos del lector una ficción de la ficción, o lo que es mejor aún, una historia de la ficción en la ficción de una novelista que al recuperar un diario íntimo (el de Marie Curie) se permite discutir en términos políticos el lugar que le ha cabido a la mujer en los ámbitos académicos desde comienzos del siglo XX.

Después de haber realizado este breve recorrido por las categorías de «novela autobiográfica», «novela autoficcional» y «antificción» podemos afirmar que un territorio tan caro a las controversias constituye un desafío intelectual, obligarnos a tomar decisiones que seguramente abrirán otras puertas será un objetivo a alcanzar. Para concluir, debemos manifestar que estas líneas nos ayudaron a pensar las preguntas formuladas al comienzo del trabajo y que aún quedan sin resolver, a plantearnos que aún sigue siendo un nudo difícil de sortear esta zona de borde entre lo ficcional y lo biográfico y que en las novelas de Montero enfrentan al lector a la paradoja.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel** (2007). El pacto ambiguo. *De la novela autobiográfica a la autoficción en Ledesma y Pedraz*, 53–76.
- (2017). La máscara o la vida. *De la autoficción a la antificción*. Málaga. Pálido Fuego.
- Amícola, José** (2008). Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowics, Copi, Aira) en *Olivar 12*, 181–197. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>
- Arfuch, Leonor** (2002). «Problemáticas de la identidad», en Arfuch, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires. Prometeo, 19–41.
- (2002). <La vida como narración>, en El espacio biográfico. *Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 87–116.
- Basanta, Angel** (2011). «No hay lectores para tantas novelas» en S. Sanz Villanueva (ed.) Nueva novela española, número especial de *La página 93–94*, año XXIII.
- Benveniste, Emile** (1966). «De la subjetividad en el lenguaje». En *Problemas de lingüística general I*. México. Siglo Veintiuno, 2004.
- Bourdieu, Pierre** (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona. Anagrama.
- Casas, Arturo** (2005). «Metapoesía y (pos) crítica: puntos de fuga». En *Suplemento Anthropos 208*, 71–81.
- Colonna, Vincent** (2004). *Autofiction&Autres Mythomanies Littéraires*. Paris. Tristram.
- Dubrovsky, Serge** (1977). *Fils*. Paris. Galilée.
- Lejeune, Philippe** (1975). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Editions du Seuil. Francia, 1986. Traducción de: Ana Torrent. Traducción de la introducción: Ángel G Loureiro. Versión pdf. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/137802539/Philippe-Lejeune-El-pacto-autobiografico-y-otros-textos> (16-09-2013)
- (1975). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Editions du Seuil. Francia, 1986. Traducción de: Ana Torrent. Traducción de la introducción: Ángel G Loureiro. 29/Suplementos Anthropos.

— (2004). «*El pacto autobiográfico, veinticinco años después*» en Fernández Pietro y Hermosilla, 159–171.

**Luque Amo, Alvario** (2017). Manuel Alberca, *La máscara o la vida. De la autoficción a la anti-ficción*, Málaga, Pálido Fuego en Castilla, *Estudios de Literatura*, 8 (2017): LXXVIII–I–XXXI  
Disponibile en <https://doi.org/10.24197/ceel.9.2018.LXXVIII-LXXXI>

**Molero de la Iglesia, Alicia** (2012). «Modelos culturales y estética de la identidad», en *Rilce* 28, 168–184.

**Montero, Rosa** (2003). *La loca de la casa*. Argentina. *Seix Barral*. Biblioteca breve.

— (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Argentina. *Seix Barral*. Biblioteca breve.

**Mora, Vicente Luis** (2013) *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Ediciones Universidad de Valladolid.

— (1993) *Bella y oscura*. *Seix Barral*. Biblioteca breve.

**Pozuelo Yvanco, José Ma.** (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona. Crítica.

**Prósperi, Germán** (2013). Juan José Millás. *Escenas de meta-ficción*. Binges/Santa Fe. Editions Orbis Tertius. Ediciones UNL.

**Ramos Ruiz, Anuchka** (2015). «*La ridícula idea de no volver a verte: #Memoria y #Autoficción*» en [www.vocessubversivas.com](http://www.vocessubversivas.com) visitado 10/05/2015.

**Reiz, Susana** (2016). *Formas de la autoficción y su lectura* en *Lexis* vol. 40 n° 1.

**Robin, Régine** (2002). «La autoficción. El sujeto siempre en fuga». En Arfuch, Leonor (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires. Prometeo, 43–56.

**Scarano, Laura** (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe. UNL. Itinerarios.

# Aulas de lengua y cultura indígena: legislación y prácticas en diálogo<sup>1</sup>

**Micaela Lorenzotti**

IHuCSO–UNL/CONICET

lorenzottimicaela@conicet.gov.ar

lorenzottimicaela@gmail.com

## Resumen

En esta presentación se sistematizan los resultados de una investigación desarrollada en el marco de la tesis correspondiente a la Maestría en Didácticas Específicas (FHUC/UNL). En la investigación se indagó el caso de dos instituciones educativas con población indígena de la jurisdicción Santa Fe que adscriben a proyectos educativos de atención de la diversidad lingüístico–cultural de sus aulas; y, a su vez, se sistematizó y analizó críticamente la normativa para el funcionamiento de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) a Nivel Nacional y Jurisdiccional. El objetivo fue describir y explicar el funcionamiento (efectivo e ideal) de la educación para pueblos indígenas en la Provincia de Santa Fe con el fin de evaluar las relaciones establecidas entre los proyectos institucionales y las políticas educativas de Nivel Jurisdiccional para el abordaje de la EIB. Se asumen dos hipótesis de trabajo, por un lado, se sostiene que los problemas de la EIB en la región responden a la imposibilidad de la unificación de propuestas pedagógico–didácticas que atiendan a los contextos diversos que se presentan (hipótesis 1); por otro lado, se sostiene que la EIB se presenta en Santa Fe como una propuesta con un objetivo lingüístico–cultural delimitado mientras que las comunidades demandan a las instituciones objetivos lingüístico–culturales diferentes (hipótesis 2).

**Palabras clave:** educación intercultural bilingüe / política educativa / contacto lingüístico cultural / revitalización de lenguas / política lingüística

---

<sup>1</sup> Agradezco a Griselda Parera por la lectura de la primera versión de este texto en el marco del *VII Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (2019). Mi agradecimiento también a Héctor Manni por la lectura del avance de la investigación de tesis presentada en el marco del *VII Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (2018). Sus comentarios y sugerencias no solo aportaron datos para mejorar la versión final de este escrito, a su vez sumaron interrogantes que serán tenidos en cuenta para continuar la investigación.

## Presentación

Este trabajo sistematiza los resultados de la investigación desarrollada en el marco de la Tesis de la Maestría en Didácticas Específicas (FHUC/UNL) titulada «El aula de lengua y cultura indígena: legislación educativa y experiencias escolares para comunidades tobas/*qom* y mocoví (Santa Fe)»<sup>2</sup> dirigida por la Dra. Cintia Carrió (UNL–CONICET). La tesis se enmarca en el estudio de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) en tanto educación para pueblos indígenas en la Provincia de Santa Fe.

La investigación partió de la tensión observada entre las discursividades estatales, esto es, el objetivo manifiesto en la normativa educativa sobre EIB, y las discursividades institucionales, específicamente los objetivos de los proyectos de las instituciones con población indígena. El objetivo general de la investigación fue describir y explicar el funcionamiento (*efectivo e ideal*) de la educación para pueblos indígenas en la Provincia de Santa Fe. En función de este objetivo se sistematizó y analizó la normativa para el funcionamiento de la EIB a Nivel Nacional y Jurisdiccional, y, desde una perspectiva etnográfica, se describió y analizó el caso de dos instituciones educativas de la jurisdicción que adscriben a proyectos educativos de atención a la diversidad lingüístico–cultural de sus aulas. Las instituciones que se analizaron como casos reciben estudiantes de las comunidades *qom* y mocoví, y son representativas de dos escenarios educativos posibles en la jurisdicción: niños monolingües en lengua indígena que aprenden el español en la institución escolar; niños monolingües en español que se sensibilizan con la lengua indígena en el ámbito escolar. En la investigación se indagó en las formas de abordaje de la interculturalidad y el bilingüismo de los casos de estudio y se estableció el diálogo entre la oficialidad y las experiencias concretas.

La investigación se construyó sobre la base de dos ejes, por un lado, se sistematizó, describió y analizó el corpus normativo que organiza el funcionamiento de la EIB a nivel nacional y provincial; por el otro lado, se analizó la lógica institucional de las dos experiencias educativas en particular que se constituyeron en los casos de análisis de la investigación. El primer caso correspondiente a la comunidad mocoví, caso que se denominó *caso oficializado* porque es una de las tres primeras instituciones de la jurisdicción que ha sido oficializada por el Ministerio de Educación de la Provincia con la modalidad EIB. El segundo caso, correspondiente a la comunidad toba/*qom*, es el que se denominó *caso no oficializado* porque, si bien se encuentra en un contexto de interculturalidad y bilingüismo, hasta el año 2016 no contaba con

---

<sup>2</sup> La tesis fue defendida el día 30 de octubre de 2019 en la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) frente al jurado examinador conformado por Virginia Unamuno, Julia Bernik y Héctor Manni.



la modalidad de EIB, por lo tanto, era una de las tantas instituciones denominadas comunes con población aborígen.

De los dos ejes se atendió a la construcción (discursiva en un caso y vivencial en el otro) de lo que denominamos *aula de lengua y cultura (indígena)* y se prestó especial atención al diálogo que dichas aulas establecen, ya sea en consonancia o en disonancia. A lo largo de la investigación se buscó responder a tres interrogantes que orientaron el análisis de los datos.

Partimos del supuesto de que las propuestas oficiales de EIB no satisfacen a ninguno de los tipos de demandas lingüístico–educativas de las experiencias que se convierten aquí en casos de análisis. En esta línea, las hipótesis de trabajo que orientaron la investigación son dos. Por un lado, se sostuvo que los problemas de la EIB en la región responden a la imposibilidad de la unificación de propuestas pedagógico–didácticas que atiendan a los contextos diversos que se presentan (hipótesis 1); por otro lado, se sostuvo que la EIB se presenta en Santa Fe como una propuesta con un objetivo lingüístico–cultural delimitado mientras que las comunidades demandan a las instituciones objetivos lingüístico–culturales diferentes (hipótesis 2).

En un primer momento de la presentación se describe la estructura metodológica sobre la que se construyó la tesis; en un segundo momento se presentan las preguntas de investigación y las conclusiones parciales a las que se arribó en cada una, dada la extensión del documento no se incluyen en esta instancia los datos analizados. Por último, se presentan las discusiones que surgen de la investigación.

### **Notas sobre decisiones metodológicas**

En la investigación se analizaron las *aulas de lengua y cultura (indígena)* que se construyen tanto en los diferentes niveles de gestión curricular como en las experiencias escolares para comunidades toba/*qom* y mocoví, y para realizar dicho análisis se construyó un marco categorial que combina categorías del campo de la didáctica, de la política lingüística, la sociolingüística y la política educativa. Concebimos a la didáctica, siguiendo los aportes de Litwin (1996) y Camilloni (2007) como la disciplina que se encarga del análisis de las prácticas de enseñanza no aisladas sino significadas en sus contextos socio históricos. El diseño de investigación se construyó en base a una metodología de carácter cualitativa. Se combinó la labor de rastreo, sistematización y actualización bibliográfica con el trabajo de campo etnográfico.

El trabajo de campo estuvo centrado en el análisis de dos instituciones que comparten rasgos distintivos: son entramados educativos caracterizados por ser instituciones con alto porcentaje de alumnos indígenas. Los dos casos de estudio (Stake

1995) que se analizaron son, por un lado, una escuela de educación primaria común de gestión privada, de la zona urbano–marginal de la ciudad de Santa Fe que recibe a un número importante de niños monolingües toba/*qom*; y, por otro lado, una escuela primaria de gestión pública oficializada con la modalidad de EIB ubicada en la localidad de Recreo. Los alumnos que asisten a este establecimiento pertenecen a la comunidad mocoví y son monolingües españoles.

Estos dos casos fueron seleccionados en función de las siguientes variables: (i) matrícula: las dos instituciones presentan un alto porcentaje de alumnos indígenas en sus matrículas; (ii) proyectos institucionales: las instituciones han generado sus propios proyectos institucionales de abordaje de la EIB; (iii) antigüedad de la experiencia: las instituciones llevan más de diez años desarrollando las propuestas (25 y 10 años respectivamente); (iv) representación de pueblos indígenas: las experiencias son representativas de los colectivos indígenas mayoritarios del territorio santafesino, *qom*/toba y mocoví respectivamente; (v) situación sociolingüística: los alumnos de la institución con población *qom*/toba son monolingües *qom* y adquieren la lengua española en el contexto escolar como segunda lengua; los alumnos de la institución con población mocoví son monolingües español y se sensibilizan con la lengua mocoví en el contexto escolar; (vi) demanda educativa: dada la situación sociolingüística de cada institución las demandas educativas son diferentes. Por un lado, en el caso de niños monolingües *qom*, se demanda la alfabetización de los alumnos en la lengua española; por el otro lado, en el caso de alumnos monolingües en español, se demanda la revitalización de la lengua y cultura mocoví.

Los casos de estudio escogidos son el foco de interés para esta investigación porque son representativos de dos situaciones escolares posibles (*cf.* Carrió 2014) en el territorio santafesino, situaciones que podrían replicarse en otras instituciones educativas con las mismas características. Desentrañar el funcionamiento de estas experiencias, tanto en sus potencialidades como en sus debilidades, contribuiría a una posible explicación del funcionamiento de la EIB a nivel regional.

La investigación se sostuvo en un doble diseño, por un lado, diseño bibliográfico en tanto que una parte importante de la investigación se sustenta en el análisis de material documental que conforma el corpus normativo que legisla la educación para pueblos indígenas a nivel nacional y jurisdiccional. Se rastrearon documentos con carácter de ley, documentos legislativos vinculados con la EIB como decretos y normativa de funcionamiento. Esto permitió construir un corpus documental a fin de desentrañar qué «aula de lengua y cultura indígena» se construye en los niveles macro de gestión educativa. A su vez, se rastreó material bibliográfico, de tipo secundario, para revisar los estudios precedentes sobre políticas educativas y lingüísticas, así

como de EIB, con especial referencia a las experiencias desarrolladas con población toba/*qom* y mocoví en la provincia de Santa Fe. Se sistematizaron investigaciones previas y se recurrió a los portales de los Ministerios de Educación Nacional y Jurisdiccional. Por otro lado, fue necesario un diseño de campo en tanto que los datos de interés de nuestra investigación se recogieron de forma directa de las experiencias seleccionadas como casos de análisis a partir del trabajo de campo periódico en las instituciones educativas para participar de la cotidianeidad escolar. El diseño de investigación se combinó con la labor etnográfica lo que exigió la presencia del investigador y la interacción con los sujetos. La investigación que se presenta implicó la inmersión del investigador en las dos cotidianeidades educativas delimitadas como casos de análisis.

Para el desarrollo del trabajo de campo se utilizaron técnicas etnográficas de relevamiento de la información a partir de métodos interactivos: observación, observación participante, entrevistas a miembros de las instituciones e historias profesionales de los actores involucrados (Goetz y LeCompte 1988).

En las instituciones se observó la dinámica particular, se recopilaban datos a través del registro de situaciones escolares concretas que dan cuenta de los sentidos asignados a la escolarización en términos de EIB. Las instancias que se observaron fueron clases en las que participaron los maestros idóneos pertenecientes a las comunidades indígenas, actos escolares, reuniones plenarias y reuniones/talleres de idóneos. Estas instancias fueron registradas por medio de dispositivos de grabación (videocámaras y grabadores de audio digitales) como así también por notas de campo producidas en las jornadas de observación.

Para dar cuenta de las experiencias escolares se utilizó la descripción y la herramienta del trabajo etnográfico fue el diario de campo porque es la herramienta que posibilita registrar los hechos susceptibles de ser interpretados. En los diarios se buscó mantener un registro claro de las acciones/prácticas y los decires de los sujetos diferenciándolos de las interpretaciones propias y ajenas de los hechos con su ejecución. Dado que las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, sino que también la construyen y definen (Guber 2001), la reflexividad constituyó una cualidad inherente al trabajo de campo: «La reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión. El relato es el soporte y vehículo de esta intimidad» (46).

Las entrevistas fueron semi-estructuradas; en nuestro caso los agentes sociales pertinentes que fueron entrevistados son los maestros indígenas (idóneos), maestros no indígenas, directivos y miembros de las comunidades indígenas.

De los casos escolares también se centró la atención en la información presente en materiales de circulación institucional, como son las planificaciones de los docentes idóneos, los Proyectos Institucionales de EIB, los materiales utilizados para la enseñanza, como así también en otros materiales de circulación institucional.

El corpus de datos recolectados fue reorganizado y analizado en función de tres variables construidas para la instancia de la investigación: (i) concepción de EIB; (ii) estatus conferido a las lenguas (indígenas y español); y (iii) rol asignado al docente indígena en la escolarización.

### **Interrogante N°1: aulas de EIB en la normativa**

El primer interrogante buscaba reconstruir qué «aula de lengua y cultura (indígena)» se construye en los documentos normativos oficiales. El supuesto de base es que en la jurisdicción Santa Fe la propuesta oficial de EIB se construye con un objetivo lingüístico-cultural delimitado.

Para responder al primer interrogante se sistematizaron y analizaron los principales instrumentos normativos que reflejan las políticas educativo-lingüísticas de los Niveles Nacional y Jurisdiccional sancionadas para las comunidades indígenas. Consideramos relevante dar respuestas a este interrogante porque los documentos legislativos que se desprenden de ambos niveles constituyen el marco normativo para el funcionamiento de la escolarización dentro de la modalidad EIB en el territorio santafesino y, por lo tanto, la sistematización y análisis de los documentos permitió luego establecer vínculos entre la normativa y las lógicas de funcionamiento de los casos de análisis de la investigación.

El análisis de la normativa de Nivel Nacional se organizó en torno a las tres leyes de educación sancionadas en el territorio argentino, estas son la ley de Educación Común 1420 (1883), la ley Federal de Educación 24195 (1993) y la ley de Educación Nacional 26206 (2006). EL análisis de la normativa de Nivel Jurisdiccional vinculada con la educación para pueblos indígenas se ordenó en función de lo que, en el marco de esta investigación consideramos son los pasos que siguió la normativa para la EIB en el territorio: *surgimiento* (1993), *reglamentación* (2005), *regulación* (2009) y *reordenamiento* (2016).

Del análisis de los datos se desprende que en el Nivel Nacional se construye un «aula de lengua y cultura (indígena)» como estrategia de equidad educativa, alternativa para los pueblos indígenas en vistas a cumplir con los derechos educativos. Se la concibe como un instrumento de integración y por lo tanto es contextual, está pensada para zonas de asentamientos indígenas. En consecuencia, el lugar que ocupan

las lenguas indígenas en las propuestas se vincula con la realidad sociolingüística de la población indígena destino; el español será siempre la lengua de la alfabetización, y la lengua indígena lo será solo cuando fuese viable. Por otro lado, el aula parece ser el lugar del rescate lingüístico y cultural del patrimonio nacional. En la propuesta nacional se instala la figura del docente idóneo dentro de las aulas y se promete generar las posibilidades de profesionalización, pero no se especifican las acciones de los idóneos dentro de las aulas.

En el Nivel Jurisdiccional se piensa en una educación intercultural y bilingüe solo para las instituciones inmersas en comunidades indígenas y como estrategia de equidad educativa; esto es, una EIB contextual y como instrumento igualador para resolver situaciones puntuales de algunos contextos educativos. En cuanto al estatus conferido a las lenguas, se ubica a las lenguas *qom* y *mocoví* como valores constitutivos del acervo cultural de la Provincia, es decir, se les confiere el estatus de patrimonio de la jurisdicción, no solo de los pueblos indígenas. La lengua indígena adquiere el estatus de lengua a ser enseñada solo a la población escolar perteneciente a una comunidad indígena. En cuanto al rol asignado a los maestros idóneos en la escolarización, se reglamenta que el Estado debe garantizar la formación de aborígenes y que deben incorporarse a las aulas lo que denomina «auxiliares docentes aborígenes». Se está pensando entonces en maestros idóneos formados con un rol activo dentro de las aulas. El decreto 1719/2005 se expide detalladamente sobre las funciones de los idóneos y se distinguen las funciones del maestro artesano y el maestro bilingüe. La tarea principal asignada a los maestros bilingües al interior de las aulas es la de la transmisión de los conocimientos de su cultura e idioma. Pero, además, se espera del docente idóneo que cumpla otros roles por fuera de esta tarea áulica, estos son: nexo con los otros docentes, nexo con la comunidad, gestor de investigación sobre la cultura, de gestión institucional, de capacitador del docente criollo.

De la enumeración de roles asignados/esperados al/del maestro idóneo se desprende que los mismos son diversos y heterogéneos, y demandarían, en cada caso, que ese docente acceda a una formación específica para asumir cada rol.

Del análisis de los datos se desprende que en el Nivel Jurisdiccional se construye un «aula de lengua y cultura (indígena)» como instrumento igualador en tanto se espera que permita reducir distancias culturales o lingüísticas en ciertos sectores (indígenas) excluidos; este objetivo que se espera cumpla la EIB en el territorio jurisdiccional responde más a objetivos no lingüísticos que a objetivos lingüísticos y en consecuencia, el lugar que ocupan las lenguas indígenas en las propuestas es reducido y restringido a la población indígena. En la propuesta jurisdiccional se espera que el docente idóneo actúe en diferentes roles con el fin de saldar deudas que no

saldan las políticas educativas públicas. El espacio de las instituciones inmersas en los contextos interculturales y bilingües es lo que justifica la modalidad, por lo tanto, los actores que allí se encuentran cargan con la responsabilidad de darle forma y sentido a las prácticas de EIB.

Si bien el objetivo de la EIB en la Jurisdicción es preponderantemente no lingüístico porque apunta a otorgar un derecho a las comunidades indígenas, el objetivo lingüístico que se transparenta no implica una educación bilingüe en el sentido de impartir la enseñanza en las dos lenguas, sino que persigue el ideal de mantenimiento de las lenguas tanto como para fortalecer la identidad de los niños en la escolarización como para resguardar el patrimonio lingüístico de la jurisdicción. En función de estas aulas los objetivos lingüísticos y culturales se reducen al reconocimiento, la preservación, la presencia de las lenguas y los idóneos dentro de las aulas, pero sin determinaciones claras sobre qué hacer y cómo hacerlo.

### **Interrogante N°2: aulas de EIB institucionales**

El interrogante N 2 buscaba reconstruir qué «aula de lengua y cultura indígena» se construye en las experiencias educativas en función de las demandas lingüísticas y culturales de la población. El supuesto de base es que las comunidades demandan a las instituciones objetivos lingüístico–culturales diferentes.

Para responder a este interrogante se reconstruyó y analizó la lógica institucional de las dos experiencias educativas que se constituyen en los casos de estudio de esta investigación. Para la instancia de reconstrucción y análisis de los dos casos se elaboraron tres variables: (i) organización y dinámica institucional, (ii) propuesta curricular y materiales didácticos, e (iii) inclusión de idóneos (práctica y formación docente). Para cada una de los casos se elaboró una hipótesis subsidiaria.

### **Caso oficializado**

La hipótesis subsidiaria 2(a) sostiene que a la institución denominada *caso oficializado* se le demanda, desde la comunidad, atender al *empoderamiento lingüístico–cultural indígena*, esto es, que sea el espacio en el que los niños aprendan la lengua y la cultura indígena dado que en la comunidad se ha dejado de transmitir.

A la luz del análisis de los datos pudimos constatar que en el caso oficializado la concepción de EIB que subyace en la institución se vincula con que la institución nace con un mandato fundacional que era el de brindar una educación de calidad para los niños de la comunidad mocoví; pero esa educación debía ir de la mano de la enseñanza de la lengua y la cultura indígena. El objetivo era brindar una educación

intercultural y bilingüe pero la organización institucional es la misma que cualquier institución del sistema educativo oficial con la variante del espacio destinado a la enseñanza de la lengua y cultura indígena. Por otro lado, la educación se considera bilingüe porque existe una voluntad consciente de recuperar la lengua, más allá de que el espacio destinado a dicho objetivo sea reducido.

En cuanto al estatus conferido a las lenguas (indígenas y español) en la escolaridad, si bien en la institución se busca mejorar el nivel de dificultad en la enseñanza de la lengua mocoví, la enseñanza de la misma se limita a palabras sueltas, saludos o frases breves. Esto es consecuencia del reducido tiempo curricular que se le destina a la asignatura en la propuesta. El estatus que se le confiere al español es el de la lengua de la alfabetización, es la lengua en la que los niños tienen que aprender a leer y escribir. La lengua indígena en cambio está posicionada en otro lugar, en el lugar de lengua a ser empoderada, la lengua que se espera que los niños aprendan a hablar. También se la vincula con otros *status* como lo son el de lengua de la demanda, del deseo y del fracaso. De la demanda porque diferentes actores les demandan a otros que se hagan cargo de ella; del deseo porque es la lengua que se espera que hablen los niños de la institución, y del fracaso porque luego de tantos años de escolarización no se ha logrado el objetivo que se había propuesto la institución en relación con ella, esto es, que los niños aprendan la lengua mocoví como L2.

Finalmente, en cuanto al rol asignado a los maestros idóneos en la escolarización, Martínez y Villarreal (2016) consideran que los maestros idóneos son los representantes de la comunidad en el ámbito escolar y que en ellos recae la doble tarea de (i) reconstituir los conocimientos establecidos como válidos para el conjunto sociocultural, rescatar el idioma e incorporar la escritura; y (ii) enseñar esos contenidos en el aula. A su vez, en el ámbito institucional se espera que el docente idóneo cumpla los roles de: (i) rescatar la lengua y la cultura indígena, (ii) ser hablante de la lengua indígena, (iii) enseñar a hablar la lengua indígena, (iv) enseñar/transmitir la cultura indígena, y; (v) alfabetizar en lengua indígena.

A partir de los tres criterios descriptos entendemos que en el «caso oficializado» se construye una experiencia como empoderamiento de la cultura y la lengua porque el objetivo institucional es revitalizar la lengua y cultura mocoví que ha perdido fuerzas en la comunidad y que los niños las aprendan. De este modo, el «aula de lengua y cultura indígena» es un aula de empoderamiento, de revitalización; si bien la institución entera es Intercultural y Bilingüe, se espera que el espacio destinado a alcanzar el objetivo de revitalizar y enseñar la lengua y la cultura indígena sea la materia semanal «Idioma y cultura mocoví».

Si bien en la hipótesis 2(a) planteamos que la comunidad es el actor vinculado con «la demanda», a partir del análisis podemos determinar que la demanda del empoderamiento cultural y lingüístico es compartida entre la institución educativa y la comunidad. Esto implica que cada una de las partes (escuela y comunidad) espera que la otra parte asuma la responsabilidad de cumplir con el objetivo lingüístico.

### ***Caso no oficializado***

La hipótesis subsidiaria 2(b) sostiene que a la institución denominada *caso no oficializado* se le demanda, desde la comunidad, atender a las *distancias lingüísticas y culturales entre los niños qom y la escolaridad*; esto es, que los niños indígenas sean alfabetizados en español para progresar en el sistema educativo.

A la luz del análisis de los datos constatamos que la concepción de EIB que subyace en la institución está en consonancia con el principal objetivo del proyecto institucional de EIB. La presencia de la lengua y la cultura *qom* se activa en los momentos en que el maestro idóneo tiende los puentes entre el maestro no idóneo y los estudiantes; si bien en el Proyecto Institucional se postula la necesidad de estudiar la cultura indígena para poder convertir a la educación impartida en la institución como bilingüe, en el relato de los actores se relaciona a la interculturalidad con el mantenimiento de la otra cultura a nivel institucional, no con propuestas de investigación sobre la cultura indígena que posibiliten impartir una educación intercultural. Lo intercultural en la institución se asocia con la visibilidad de la cultura *qom* en el entorno lingüístico o en la incorporación de festejos al calendario escolar. En cambio, lo bilingüe está asociado a la mediación, no al mantenimiento de las dos lenguas o a la escolarización en las dos lenguas. Esta mediación entre el *qom* y el español es indispensable para que se produzca la alfabetización de los niños, por un lado, y la comunicación primaria con los padres de los niños por el otro lado.

Se asume en el discurso de los directivos que la institución es intercultural y por lo tanto la identidad indígena está presente en la vida escolar: en los actos, las banderas, las canciones, carteles en las aulas; sin embargo, el docente idóneo no trabaja en una materia semanal como lo legisla la normativa para las escuelas con la modalidad EIB, sino que trabaja a la par de los docentes comunes en el aula, y su labor no es la enseñanza de la lengua y cultura indígena sino ser mediador de los aprendizajes de los niños *qom*.

Si bien en el proyecto parecería perseguirse el objetivo de brindar una educación intercultural y bilingüe, la organización institucional es la misma que cualquier institución del sistema educativo oficial con la variante de la presencia del docente idóneo en algunos espacios trascendentales para la enseñanza de la lectura y la escritura



en español. La educación intercultural se agota con el mantenimiento de algunos aspectos culturales dentro de la institución y la educación bilingüe con la mediación lingüística de los docentes idóneos dentro de las aulas.

En cuanto al estatus conferido a las lenguas (indígenas y español) en la escolaridad, el lugar de la lengua *qom* en las aulas es de transición. Es la herramienta que se utiliza para acercar a los niños a la lengua española, para acostumbrar el oído a la oralidad de otra lengua y así poder iniciar el proceso de alfabetización. La lengua indígena en el espacio escolar no llega a constituirse en objeto a ser enseñado, está presente en la configuración institucional pero no se tiene como objetivo la alfabetización en *qom* de todos los alumnos; la lengua adquiere en los primeros años de la escolaridad el lugar de puente para alcanzar la alfabetización de los niños *qom*. A partir de la lengua conocida para el niño el maestro idóneo establece en la oralidad las relaciones necesarias para iniciar al niño en la lectura y la escritura del español.

Finalmente, en cuanto al rol asignado a los maestros idóneos en la escolarización se espera que el docente idóneo cumpla tres funciones en la cotidianeidad institucional: (i) mediador lingüístico de la enseñanza entre docente criollo y niño *qom*, (ii) mediador-traductor entre personal institucional y familiares de los niños *qom*, y (iii) representante de la comunidad en la institución.

Los tres roles se corresponden con tareas que se cumplen en la cotidianeidad escolar pero que van más allá de la función determinada por la normativa para el maestro idóneo. La demanda de representar a la comunidad trae implícitas a la vez otras demandas por parte de los miembros de la institución. Dado que desde la mirada criolla se asume que el pueblo *qom* es un pueblo culturalmente cerrado, se espera que el idóneo, en tanto que representante de la comunidad en la escuela, sea a su vez representante de la escuela en la comunidad. Es decir, se espera una representación recíproca y que en ese rol el docente idóneo se muestre como un «abanderado de la motivación para los niños».

A partir de los tres criterios desmembrados entendemos que el caso no oficializado se construye como una «experiencia como puente entre las lenguas y culturas» porque las demandas están puestas en que el niño de la comunidad *qom* se alfabetice en una segunda lengua, el español, para avanzar en el sistema educativo e insertarse en la sociedad. De este modo, el «aula de lengua y cultura indígena» es un aula de mediación, es el espacio que debe alcanzar el objetivo de toda la institución: el éxito alfabetizador.

En la hipótesis 2(b) planteamos que la comunidad es el actor vinculado con la demanda; a partir del análisis constatamos que la demanda de que la institución acorte las distancias lingüísticas y culturales es compartida entre todos los actores involucrados. Esto, a primera vista, parecería potenciar la propuesta en pos del

objetivo que se espera cumplir dado que todos los actores asumen la responsabilidad de cumplir con los objetivos pautados, pero debilita la posibilidad de que la institución se conciba como el espacio en el que se enseñan las dos lenguas y las dos culturas.

La descripción y análisis de las dos instituciones educativas da cuenta de que son dos escenarios educativos que responden a objetivos lingüístico–culturales diferentes. Por un lado, el «caso oficializado», experiencia cuyo objetivo es revitalizar y preservar la cultura y lengua indígena; por otro lado, el «caso no oficializado», experiencia que responde al objetivo de acortar las distancias lingüísticas y culturales en pos de la alfabetización inicial. En función de esos objetivos lingüístico–educativos diferenciados, las «prácticas educativo–lingüísticas» (Medina 2015) que se llevan adelante en las dos experiencias son marcadamente distintas.

### **Experiencias y legislación**

El tercer y último interrogante de la investigación buscaba responder cómo se articula el «aula de lengua y cultura (indígena)» construida en las propuestas oficiales con las de los casos de estudio.

El «aula de lengua y cultura (indígena)» que se construye en los documentos normativos jurisdiccionales tiene como objetivo actuar como instrumento igualador en tanto se espera que permita reducir distancias culturales o lingüísticas en ciertos sectores excluidos. La EIB en la Jurisdicción es contextual, solo es posible pensar su implementación en contextos interculturales y se propone la enseñanza de las lenguas indígenas solo para los niños pertenecientes a una comunidad indígena. Es una política lingüístico–educativa que responde más a objetivos no lingüísticos que lingüísticos; asume el objetivo de reivindicación de derechos educativos de los pueblos indígenas sin avanzar demasiado en objetivos puntuales sobre el lugar de las lenguas indígenas en el contexto escolar; el fin explícito de la EIB es el de propiciar igualdad de oportunidades y posibilidades educativas para todos los niños y jóvenes de los pueblos indígenas.

De la reconstrucción cronológica se rescata que solo un documento, el decreto 1719 del año 2005, reglamenta el funcionamiento de la EIB en la Jurisdicción, y allí se define que la EIB implica una educación en dos dimensiones, una es la enseñanza de lenguas diferentes, la otra es intercultural. En el Nivel Jurisdiccional se construye un «*aula de lengua y cultura (indígena)*» como *instrumento igualador* en tanto se espera que permita reducir distancias culturales o lingüísticas en ciertos sectores (indígenas) excluidos. El objetivo lingüístico–cultural es el de brindar una educación que avance sobre la enseñanza de lenguas diferentes y sobre la interculturalidad, sin

especificar cómo hacerlo. Este objetivo lingüístico–cultural no implica que la educación sea bilingüe en el sentido de impartir la enseñanza en las dos lenguas, o intercultural, desde el punto de vista de las dos culturas; sino que el objetivo lingüístico es el de mantener, preservar las lenguas en el ámbito institucional para, por un lado, fortalecer la identidad de los niños en la escolarización y por el otro, resguardar el patrimonio lingüístico de la jurisdicción.

Si entendemos por bilingüe al individuo que utiliza habitualmente dos lenguas, cada una en un ámbito social determinado (Censabella 1999) se esperaría que una educación bilingüe tienda hacia una escolarización en dos lenguas.

Al poner en diálogo las *aulas de lengua y cultura (indígena)* que se construyen en las experiencias educativas para pueblos indígenas tomadas como casos de análisis con la de la normativa, se desprende que en las experiencias se intenta dar respuestas a demandas cuyos objetivos lingüísticos–culturales son diferentes a los establecidos por la normativa jurisdiccional. A partir de los tres criterios descriptos concluimos que el «caso oficializado» se construye como una experiencia que busca empoderar la cultura y la lengua; las demandas están puestas en (i) revitalizar la lengua indígena; (ii) revitalizar la cultura indígena; y, (iii) enseñarlas. De este modo, el «aula de lengua y cultura indígena» es un aula de revitalización, de preservación y es el espacio que debe alcanzar el objetivo de la institución de ser una entidad intercultural y bilingüe. Si bien el objetivo lingüístico–cultural de este caso parecería acercarse al de los documentos normativos, las demandas que le imprime la comunidad a la institución en cuanto a la enseñanza de la lengua indígena en las aulas traspasan los objetivos perseguidos por la normativa. El «caso no oficializado» se construye en tanto experiencia como puente entre las lenguas y culturas porque las demandas están puestas en que el niño de la comunidad *qom* se alfabetice en una segunda lengua, el español, para avanzar en el sistema educativo. De este modo, el «aula de lengua y cultura indígena» es un aula de mediación, es el espacio que busca alcanzar el objetivo de toda la institución: el éxito alfabetizador.

La descripción y análisis de los dos casos y su confrontación con la normativa jurisdiccional da cuenta de que los problemas de la EIB en la región responden a la imposibilidad de la unificación de propuestas pedagógico didácticas que atiendan a los contextos diversos que se presentan. Esto da cuenta de que la regionalidad no necesariamente implica cercanía contextual. La noción de contexto implica otras variables más allá de la mera espacialidad.

El caso no oficializado se encuentra inmerso en una clara situación de contacto de lenguas que «implica siempre la existencia de un ámbito, generalmente geográfico, donde se produce el contacto entre las personas y sus lenguas, así como la

existencia de cierto porcentaje de hablantes capaces de comunicarse en dos o más de esas lenguas en contacto» (Censabella 1999:19); el caso oficializado se encuentra inmerso en un contexto de contacto de culturas, no ya de lenguas. Gualdieri y Citro (2006) realizan un análisis de la situación sociolingüística de los mocovíes de Santa Fe y arriban a la conclusión de que en el territorio santafesino la castellanización con abandono de la lengua originaria cobra mayor fuerza y determina una situación de mayor debilitamiento en su vitalidad.

Dada esta diversidad de escenarios y dada la escasa producción de instrumentos normativos para la implementación de la EIB en el territorio santafesino, queda al descubierto la imposibilidad de unificar un criterio de implementación para todas las experiencias. El vínculo entre las políticas educativas y las experiencias escolares está desarticulado en la medida en que las instituciones gestan *in vivo* sus propias estrategias para la atención de la diversidad cultural y lingüística de sus alumnos, generan sus propios corrimientos de la normativa oficial para responder a las demandas de sus contextos y esto las convierte en experiencias focalizadas.

De las experiencias de las instituciones educativas se desprenden objetivos diferenciados; en el caso no oficializado, el objetivo principal es que los niños *qom* sean alfabetizados en la lengua española y una vez alcanzado este objetivo, o cuando parecería cercano, el trabajo intercultural y bilingüe se va desdibujado. De este modo, de las finalidades de la EIB declaradas en el decreto provincial se prioriza en la experiencia la de desarrollar la competencia lingüística comunicativa en español de los niños, facilitando el acceso a los conocimientos considerados universales y queda en un segundo plano, o casi invisibilizada la de permitir la revalorización y el enriquecimiento de la lengua y la cultura de los pueblos originarios. En esta línea coincidimos con Somasco (2010) cuando afirma que «las escuelas consideradas bilingües no pueden cumplir con los objetivos de preservación de la lengua originaria ya que esto supondría una doble escolaridad» (72).

A esto se le suma que el bilingüismo, en casos como el del caso no oficializado, es visto como un problema. Censabella analiza las razones que llevan a pensar que las lenguas indígenas del país carecen de prestigio. Enumera una serie de prejuicios entre los que se encuentra el prejuicio de que

el bilingüismo (español–lengua indígena) es nocivo para el niño» y que es responsable del fracaso escolar de los niños pertenecientes a las comunidades indígenas. «El bilingüismo no es la causa del fracaso del escolar: el fracaso escolar se produce por las carencias económicas en las que viven la mayor parte de los indígenas. (1999:119)

El problema radica en que las instituciones no están preparadas para educar a niños bilingües, y una vez que se alcanza la alfabetización en español las lenguas indígenas pierden espacio en las propuestas educativas (caso no oficializado); esto es entendible si nos remitimos a la ausencia de propuestas oficiales concretas de formación docente en EIB tanto para docentes idóneos como no idóneos: ¿puede cualquier docente enseñar su lengua (en tanto contenido), en su lengua (en tanto lengua de comunicación) a un niño que no hable esa lengua?; ¿puede cualquier docente enseñar su lengua (en tanto contenido) en su lengua (en tanto lengua de comunicación) a un niño que sí hable esa lengua? La respuesta es que para que cualquiera pueda enseñar tiene que acceder a la profesionalización correspondiente para esa función.

La situación sociolingüística del caso no oficializado representa uno de los posibles contextos lingüísticos del territorio, el de niños monolingües en otra lengua diferente a la oficial que requieren ser alfabetizados en español como primera lengua. Esta situación demuestra que la propuesta oficial de EIB jurisdiccional no alcanza para satisfacer las necesidades lingüístico-educativas de los contextos diversos que se presentan en el territorio; contextos que demandan un abordaje de la interculturalidad y el bilingüismo totalmente diferente, abordaje que por el momento se intenta paliar desde las micropolíticas de gestión de lenguas institucionales.

Del diálogo legislación-experiencias se desprende que, a pesar de ser experiencias cercanas en el territorio, las propuestas pedagógico-didácticas se distinguen porque atienden a contextos sociolingüísticos diferentes; con esto damos cuenta de que la EIB en el territorio no puede perseguir unificar las propuestas bajo un único objetivo lingüístico-cultural.

## **Discusión**

Si bien a nivel institucional se llevan adelante estrategias para cumplir con los dos objetivos propuestos en los proyectos institucionales, se advierten algunas indefiniciones en su implementación relacionadas directamente con la falta de claridad de la normativa jurisdiccional vigente. En relación con la incorporación de los idóneos en las aulas no es clara su función. En los documentos oficiales se espera que el idóneo imparta clases de lengua y cultura indígena a toda la planta de alumnos, pero como esas funciones en un caso no se cumplen y en el otro están desvirtuadas dada la ausencia de formación en los objetos disciplinares a enseñar. En relación con los materiales, pero también con la función docente de los idóneos, dado que no existe oficialmente una *curricula* que liste los contenidos de cultura o lengua que sería deseable se impartieran en las escuelas con modalidad EIB, los maestros llevan adelante

sus prácticas en un devenir cotidiano azaroso vinculado con las temáticas que se desarrollan en cada uno de los niveles en los que están presentes.

La investigación buscó describir y analizar el vínculo entre las políticas educativas de EIB y dos propuestas concretas de atención a la diversidad sociolingüística en las aulas santafesinas; a partir del análisis advertimos que las demandas aún pendientes en relación con la EIB en la provincia de Santa Fe se relacionan con la formación docente; la elaboración en conjunto de un *curriculum* para la EIB; materiales pensados para la enseñanza en aulas multiculturales; y, una legislación clara en relación con el funcionamiento de la modalidad EIB en todos los niveles del sistema.

Así como lo define De Alba (1991), entendemos que el *curriculum* se construye a partir de luchas entre intereses diversos y contradictorios y que a medida que se producen las reelaboraciones de los diferentes niveles estas luchas se están dando. Desde esta perspectiva consideramos que es necesario potenciar el lugar que ocupan los docentes tanto idóneos como no idóneos en los procesos de determinación curricular para que ocupen los espacios de discusión antes de que los cambios sean efectivamente implementados.

## Referencias bibliográficas

- Alba, Alicia** de (1991). *Curriculum: crisis, mito y perspectivas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camilloni, Alicia** (Comp.) (2007). *El saber didáctico*. Buenos Aires: Paidós. 2011
- Carrió, Cintia** (2014). «Lenguas en Argentina. Notas sobre algunos desafíos», en Laura Kornfeld, editora. *De lenguas, ficciones y patrias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 149–184.
- Censabella, Marisa** (1999). *Las lenguas indígenas en Argentina. Una mirada actual*. Eudeba, Buenos Aires.
- Decreto provincial 1719**. Santa Fe. 4 de agosto de 2005.
- Gerbaudo, Analía** (2006). *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: UNL.
- Goetz, Judith y Margaret LeCompte** (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- Gualdieri, Beatriz y Silvia Citro** (2006). *Lengua, cultura e historia Mocoví en Santa Fe*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Guber, Roxana** (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Litwin, Edith** (1996). «El campo de la didáctica: la búsqueda de una nueva agenda», en Alicia Camilloni [et al.]. *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Paidós. 2010
- Martínez, María Eugenia y María Claudia Villarreal** (2013). «Las disputas de lo 'educativo' en escuelas modalidad EIB de la provincia de Santa Fe». Ponencia VII *Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social*. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- Medina, Mónica** (2015). *Prácticas educativo–lingüísticas en la modalidad EIB: una aproximación etnográfica a las clases de Qom la'aqtaqa en una escuela periurbana del barrio Mapic, Resistencia, Chaco*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

**Somasco, María Cecilia** (2010). *Políticas lingüísticas en la Educación Argentina. El caso de algunas colonias extranjeras a fines del siglo XIX y de comunidades aborígenes en la actualidad en la provincia de Santa Fe*. Trabajo final integrador de Especialización. Santa Fe: UNER/UNR/UNL.

**Stake, Robert** (1995). *Investigación con estudio de casos*. 2da ed. Madrid: Morata. 1999.



# **Tonos de infancia en *Diario Anónimo (1959–2000)*, de José Ángel Valente**

**Germán Prósperi**

CEDINTEL (FHUC–UNL) / UNR

germanprosperi@gmail.com

## **Resumen**

La publicación de *Diario anónimo (1959–2000)*, del poeta español José Ángel Valente permitió conocer algunos aspectos de la escritura autopoética del autor no presentes en el resto de su obra. El volumen plantea que la escritura diarística se ve interpelada por la irrupción de hechos vitales en la vida del autor o por el cruce con dimensiones teóricas que impactan en el devenir, nunca acabado, del registro de lo cotidiano. En este trabajo analizamos el modo en que la infancia se figura en el *Diario* en tanto tono (Giordano, 2011) y postulamos los modos en que la misma irrumpe como zona de quiebre, de ruptura o de plena desaparición.

El trabajo se inscribe en el proyecto de Investigación CAID «Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea. Laboratorios de escritura, emergencia de lo *queer*».

**Palabras clave:** Infancia / Tonos / Diario / Intimidad / José Ángel Valente

La publicación de *Diario anónimo (1959–2000)* supuso una oportunidad única para conocer algunos aspectos de la escritura autopoética<sup>1</sup> del escritor no presentes en el resto de su obra anterior. Los lectores de Valente podemos acceder a la intimidad del poeta a partir de lo que el título promete,<sup>2</sup> ya que en tanto diario se inscribe en un género privilegiado para la exposición de la subjetividad. De todos modos, el material reunido por Andrés Sánchez Robayna, editor del volumen, permite acceder a un material de notable heterogeneidad:

Tenía ante mí varios centenares de páginas autógrafas que incluían notas de poética, apuntes autobiográficos, comentarios sobre lecturas de toda clase, primeras versiones de poemas, observaciones sobre la vida cotidiana, aforismos, borradores de ensayos con citas en varias lenguas (de poetas, filósofos, artistas, científicos), anotaciones sobre distintos viajes, referencias bibliográficas diversas e incluso algunos poemas inéditos. (2011, p. 7)

Tal como advertimos en la precisa descripción del editor, los textos reunidos en *Diario anónimo* ponen a prueba el propio género en tanto que ofrecen escasa presencia de la intimidad y solo conservan de aquél la marca de una escritura fechada. Ante esta inestabilidad y ante la necesidad de otorgar una unidad al volumen, Sánchez Robayna opta por una decisión metodológica con buenos resultados. Indica tres ejes o núcleos temáticos del *Diario*: 1) las reflexiones y las notas sobre poética, 2) las observaciones sobre la vida cotidiana, en las que se inscribe «el plano más personal o autobiográfico» (p. 16) y 3) los poemas en verso o prosa no incluidos por Valente en sus libros anteriores.

A pesar de no ser las memorias del escritor y dado el escaso espacio otorgado a las reflexiones personales, es evidente que las mismas trazan una zona que podemos interrogar como problemática, no solo por su presencia esquiva sino porque entendemos que allí se construye una hipótesis sobre la poética del diario que Valente formuló en tanto imposibilidad pero que posicionó en un horizonte de deseo que la determina. En este sentido, *Diario anónimo* es la constatación de que el diario es para Valente un espacio en el que ensaya una escritura fragmentada, no por la forma que adopta el texto, sino por las interrupciones, rupturas o desapariciones que irrumpen

---

<sup>1</sup> Sobre la caracterización teórica de esta categoría son imprescindibles las reflexiones de Arturo Casas (2000).

<sup>2</sup> El material editado por Sánchez Robayna se encontraba agrupado en dos cuadernos. El primero de ellos está dividido en dos partes bien diferenciadas por el propio Valente (desde el 18 de octubre de 1959 hasta el 15 de diciembre de 1990 y desde el 20 de diciembre de 1990 hasta enero de 2000). El segundo cuaderno abarca desde el 5 de diciembre de 1974 hasta el 5 de julio de 1981. El editor incorporó además otras páginas sueltas y las intercaló en la secuencia del *Diario*. Más allá de la separación de las notas en dos cuadernos diferentes, es evidente el rasgo de unidad que Valente pensó para estos textos.

como provocación en la vida del poeta. Así, llama la atención que los momentos en los que el texto deja leer la intimidad,<sup>3</sup> son aquellos que se corresponden con las fracturas vitales de las cuales el diarista selecciona las que desea comunicar. De todas ellas, la muerte de su hijo Antonio (28/06/1989) es la que más interpela al diarista, aunque no es el único hecho de la vida del poeta que deja leer sus huellas en la factura escritural del *Diario*.

A partir entonces del segundo eje señalado por Sánchez Robayna nos detendremos en el modo en que la infancia se figura en el *Diario* en tanto tono (Giordano, 2011) y postulamos los modos en que la misma irrumpe como zona de quiebre, de ruptura o de plena desaparición.

### **El diarista como infante**

*Diario anónimo* recoge una variedad de escrituras fechadas entre el 18 de octubre de 1959 y el 2000, año en el que se registra sin fecha precisa una sola entrada. La frecuencia de la escritura no se mantiene homogénea durante el período y existen años en los que Valente no escribió prácticamente nada. Como señala Sánchez Robayna, Valente nunca tituló este texto pero se refirió a él con ese nombre en varias oportunidades, tales como el recordado inicio de *Punto cero*: «La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad (De un diario anónimo)» (Valente, 1980, p. 6).

El 19 de junio de 1979 el diarista anota: «Momentos privilegiados en los que sobre la escritura descende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro, centro mismo de la quietud» (p. 187). Esta reflexión, cercana a la poética que Valente había puesto a prueba ese mismo año con la publicación de *Material memoria*, es seguida inmediatamente en el *Diario anónimo* con otra entrada que parece negar aquellas revelaciones anteriores. En efecto, el 2 de octubre de 1979, bajo el título de «Para el proyecto de cronología personal», Valente ofrece una serie de referencias que hacen dudar de lo que el paratexto promete, ya que la anotación, que se inicia con un dato referencial, se diluye luego hacia una prosa poética que sin embargo no evita la presencia de lo fáctico:

1929. Nace, nació, había o hubiera nacido en los términos del Gallaecia regnum, en un lugar que acaso cabría llamar Aguas calientes o Aguasquentes y suele llamarse Orense. ¿Deriva el nombre de un gótico Warmsee? ¿O tal vez de Aransio, divinidad romana de las

---

<sup>3</sup> Para analizar la relación entre diario e intimidad son centrales los trabajos de Picard (1981), Castilla del Pino (1989), Luque Amo (2016, 2018), Giordano (2011), Caballé (2015). Nos hemos referido a estos desarrollos en relación con *Diario Anónimo* en otro espacio (Prósperi, 2019).

fuentes, con lo que Orense y Orange serían lo mismo? Nada en el nombre ni en el lugar remite con fundamento a ninguna raíz áurea sino a una raíz ácuea. Lo que allí viva o pueda haber vivido es hijo de las aguas. Aguas soterradas que, como señal o don de los dioses del fondo, vienen a la superficie burbujeantes, calientes. Bebió él esas aguas, que había que batir con su grosor, para defenderse de las miasmas de la muerte. Aguas. Burgo de las aguas. Burgas. Aguas placentarias. (p. 188)

La extensa cita permite recuperar la imagen de un diarista para quien la sucesión de hechos acontece de manera más evidente en el discurso poético o en la inclusión de marcas que remiten a esas formas de escritura. De este modo, las interrogaciones, el juego fónico y la enunciación dubitativa, ponen de manifiesto que para Valente el discurso lírico sería más apto para alojar las referencias a la cronología (en este caso el nacimiento) que la escritura diarística.

Dos años después, Valente regresa a esta cuestión e insiste en la inadecuación del género a la hora de mostrar una identidad: «La presente cronología personal es o resulta insuficientemente incompleta como es o resulta insuficientemente incompleta la identidad o persona del autor» (p. 217).

Estas citas nos advierten sobre el modo en que deben ser leídas las anotaciones sobre hechos de la vida del autor en el *Diario* o el modo en que determinadas situaciones de la vida social y política española e internacional son registradas.

En esta serie podemos incluir como ejemplo la presencia de la familia, sin identificar hasta el momento a ningún miembro particular, posición que se modifica a partir de la muerte de Antonio. Así, el 19 de diciembre de 1980, Valente anota: «La infelicidad de mi familia me produce angustia. ¿Hice yo todo lo necesario para que ellos fueran felices?» (p. 206). Esta entrada, de rara presencia en todo el devenir diarístico se opone al modo en que en otros textos autopoéticos el autor se explaya sobre su vida familiar, su infancia y las relaciones con diferentes miembros de su familia.

Las entrevistas dadas por Valente (2018) constituyen una muestra ampliada de aquellos temas de los cuales el diarista eligió no ocuparse. Aquí sí se explaya sobre aspectos centrales de su vida tales como su infancia, su ficción familiar, sus relaciones amorosas y numerosos aspectos de su oficio como poeta. De la totalidad de textos reunidos en la excelente edición comentada sobresalen las entrevistas realizadas por Claudio Rodríguez Fer y reunidas en el volumen bajo el título de «Entrevista vital». En ella, Valente se explaya en el orden cronológico que el entrevistador propone, sobre episodios de su infancia en Galicia, la Guerra Civil, su ingreso en la Universidad, sus trabajos en Oxford y Ginebra, sus matrimonios, entre otros. Este texto constituye una verdadera «cronología personal», aquella especie textual sobre la que el diarista

había mostrado sus sospechas pero que sin embargo aquí desaparecen para hacer emerger la narración de una vida. En este sentido podemos sostener que Valente decide autofigurarse como autobiógrafo a partir de la respuesta a otro que lo interpela,<sup>4</sup> pero no en términos de una buscada duplicación de sí (Sánchez Robayna, 2011, p. 12–13). Este relato, matriz que sostiene el diario de escritor tal como lo caracterizamos aquí siguiendo a Luque Amo, permite reconstruir una voz memorialística que va al pasado sin recelos.

En esta sucesión se destaca la larga mención a Lucía Valente,<sup>5</sup> tía del autor y personaje de su propia mitología. Lucía es la excusa para dar lugar a claras figuraciones de infancia en las que sobresale una educación femenina causante de lo que el poeta llama sus «valores de sensibilidad» (p. 266), espacio afectivo provocado por su madrina:

Para mí fue una persona decisiva. Ella se ocupó de mí hasta el momento en que murió. Recuerdo que cuando me marché a Madrid, después de hacer el primer año en Santiago, ella me hizo la maleta, en la cama. Ya estaba muy enfermita, la pobre, le pusieron la maleta allí porque siempre me hacía la maleta. Por eso yo no sé hacer maletas, esa es una cosa a la que me acostumbró mal, entonces, siempre tengo que tener una madrina que me haga maletas. A Lucila le dediqué el poema que lleva su nombre, pero también otros con el nombre de *Aniversario*. (p. 266)

Esta influencia que evaluamos como propia de una educación sensible se extiende, a partir de nuevas declaraciones del autor, a aspectos ligados a la vida civil e incluso política, tal como señala la respuesta dada a Antón Castro en una entrevista posterior:

Y esto llegaba al extremo de que yo no me puse nunca la camisa azul ni fui a los campamentos de falange como mis hermanos, porque mi madrina decía que un niño tan delicado como yo cómo iba a ir a esos sitios. Como mucho iba a las reuniones de las señoras de la novena a la Virgen Milagrosa, cogido de su mano. (p. 392)

Estas figuraciones se refuerzan en los modos en que el relato de la muerte del hijo y su posterior recuerdo encuentran un lugar en el devenir diarístico, aunque sin la ironía presente en el registro de situaciones políticas o sociales que interpelan al autobiógrafo.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> El rasgo de oralidad del género de la entrevista sería uno de los motivos por los cuales los procesos de autofiguración fluyen allí de manera menos restrictiva que en *Diario anónimo*.

<sup>5</sup> Personaje a quien tempranamente el poeta le dedica un poema, «Lucila Valente», de su libro *A modo de esperanza* (1995).

<sup>6</sup> Se destacan allí el recuerdo del cincuentenario de la Guerra Civil (240), la masacre de la plaza de Tianmen (258) o las conflictivas relaciones de Valente con el grupo poético del 50 (268).

Alberto Giordano hipotetiza acerca de que la figuración de un escritor en sus diarios se produce por el estilo y el o los tonos de sus notaciones, esos «hallazgos verbales» (2012, p. 148) conseguidos a través del trabajo que implica el registro diario de lo cotidiano.

Vemos así que los tonos de infancia en el *Diario* remiten casi exclusivamente al recuerdo de la tía Lucía y reaparecen en el registro de la desaparición del hijo, lo que permite figurar, esta vez en términos de borramiento, otra infancia que falta (Link, 2014).

El registro de la muerte del hijo se realiza en un tono sin intensidad, casi documental,<sup>7</sup> intensidad que reaparece en febrero de 1990 en oportunidad del encuentro con las cenizas de Antonio: «Volví a sentir un intensísimo dolor. Hace ocho meses exactos de su muerte» (p. 266). Podemos hipotetizar que este es el momento en el que el *Diario* alcanza por primera vez el estatuto que las reglas del género exigen, en el cruce entre notación precisa (ocho meses exactos) e intimidad comunicada (intensísimo dolor).

Esta mixtura productiva permite la emergencia de una poeticidad que estaba ausente en las anteriores notaciones, tal como vemos en la mención del cumpleaños del hijo y en la reconstrucción memorialística de su nacimiento:

1 de mayo de 1991. Hoy es el cumpleaños de Antonio. May Day. Nació en Oxford, en 1957. Habría cumplido ahora 34 años. Al amanecer del día en que él nació, un coro de niños sube a cantar a las torres del Magdalen College, para saludar la luz de primavera. Él está ahora —siempre vivo para mí— solo en su noche. (p. 287)

El segundo aniversario de la muerte de Antonio es la oportunidad para que la poesía definitivamente haga su anclaje en el devenir de *Diario anónimo*. Estas entradas, recogidas luego en la edición de *Fragmentos de un libro futuro* (2000), se enmarcan en dos referencias contextuales: «Segundo aniversario de Antonio. Estoy en Ginebra» (p. 289) y la notación que precede al recorte periodístico que anuncia una celebración religiosa: «Yo no supe que se celebraba este acto ni fui consultado sobre su celebración» (p. 290). Vemos así que el tono central en el registro de la muerte del hijo es la intermitencia, lo que permite que la escritura se desplace hacia la presencia de lo doloroso, pero con un inmediato regreso a la noticia denotativa que borra, o suspende, el tono original del recuerdo narrado. Esta interrupción, en la cual la infancia se figura, encuentra una explicación en las referencias que Valente realiza

---

<sup>7</sup> 3 de septiembre de 1989. El 28 de junio murió Antonio. Yo llegué a Ginebra, desde Almería, en coche, el 30. Antonio fue incinerado el lunes 3, a las 2 de la tarde. El 4 de julio por la noche me trasladaron de urgencia al Hospital Cantonal. En las primerísimas horas del día 5, tuve un infarto. Estuve en el Cantonal tres semanas, cuatro en la clínica de la Lignièrre. Luego, me reincorporé al Palais, donde ya he estado dos semanas. Hace dos meses largos de su muerte. (258)

sobre Roland Barthes, para quien la infancia también fue una ficción teórica en términos de horizonte por venir, espacio en el que también se inscribe el diario como género.

### La infancia del diario

Las referencias que Valente registró sobre la obra de Barthes en el *Diario Anónimo* son solo dos, pero se enmarcan en un cruce particular entre momentos determinantes no solo de la vida de Valente, sino del propio Barthes y, lo que es más potente, se inscriben en espacios precisos dentro de la estructura general del escrito.

La primera referencia a Barthes se realiza luego de la muerte del crítico francés y en una entrada del 15 de junio de 1980 el diarista cita:

Barthes y el fragmento. Sobre todo en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Dice en *Roland Barthes par lui-même*: Como le gusta encontrar, escribir comienzos, tiende a multiplicar ese placer; es la razón por la que escribe fragmentos: mientras más fragmentos escribe, más comienzos y, por tanto, más placeres (pero no le gustan los finales: es demasiado grande el riesgo de la clausura retórica: teme no saber resistir a la última palabra, a la última réplica. (p. 197)<sup>8</sup>

Las resonancias de la cita con las descripciones del *Diario* de Valente que venimos realizando son notorias: el comienzo, el fragmento y, como un nuevo tono, ¿el tono final?, el temor a los finales. La muerte del Barthes, es decir el final de la vida del crítico con el que Valente eligió dialogar para construir su teoría del diario, se superpone, como en espejo, con la muerte del diarista. No resulta así llamativo que la última entrada de *Diario anónimo*, registrada en fecha inexacta del año 2000 regrese a Barthes para intentar encontrar una explicación. Esta vez no le interesa la deriva autobiográfica del francés sino su posición de polemista afirmado: «Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, aquel que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza. Roland Barthes, en un breve ensayo titulado *Critique et vérité*, 1966» (p. 367). De esta manera, el último Valente mira el lenguaje como un problema aislado de las potencias que posibilita o de las derivas estéticas que se manifiestan a partir de él y se centra en los modos en que un escritor se constituye a partir de esas dimensiones, operación que implica el tomar conciencia de una profundidad que ya estaba en el horizonte de su obra en forma de memoria material.

Si la muerte de la madre intuye a un Barthes novelista,<sup>9</sup> la muerte del hijo prepara a un Valente diarista, quien sin embargo no cumplirá de manera definitiva su

---

<sup>8</sup> Citamos en la traducción de Sánchez Robayna.

<sup>9</sup> Este movimiento se evidencia en *Vita Nova* (2018) y ha sido explicado por Fiel (2018).

propósito hasta que realice un último ejercicio en el que la escritura se une definitivamente con el cuerpo. En una entrevista dada por Valente en ocasión de su cumpleaños 70 y a propósito de las etapas de su poesía, cuyo tercer momento se había inaugurado con la publicación de *Nadie* en 1994, el poeta se refiere a las características de ese ciclo:

La característica más acusada de ese ciclo es el retorno de una experiencia extrema, en la que la palabra ha sido abrasada, a una nueva forma de convivencia con esa palabra misma, cuya absoluta libertad queda ya plenamente asumida. La escritura no se produce ahora en función del proyecto de un libro, sino en función del mero respirar. Es tan solo —al fin— como escribir un diario. (p. 365)

Resulta revelador que al final de su obra Valente una su itinerario lírico al devenir de un diario, lo que nos permite concluir que es en el poema en donde el diarista se conforma como tal, justamente en esos momentos de irrupciones vitales (la muerte de Antonio) y teóricas (la lectura de Barthes) en que el proyecto al fin se manifiesta. Sabemos que Valente escribió y publicó numerosos poemas a partir de la figura de su hijo, tanto en vida (los poemas dedicados a Agone incluidos en *El inocente*)<sup>10</sup> como a partir de su muerte en que escribe «un poema elegíaco, que está enteramente dedicado a él» (2018, p. 421) y titulado a partir de un intertexto con un cuadro de Paul Klee «Paisaje con pájaros amarillos» incluido en *No amanece el cantor*. El poema, una sucesión de treinta y dos fragmentos, despliegan en el espacio de su prosa poética lo inexplicable de la ausencia del hijo y el lugar igualmente imposible del padre poeta. La opción por la prosa y el fragmento es la prueba de que el poema se acerca al diario, a ese respirar que Valente postulaba como equiparable entre ambas escrituras. El final del poema recupera un último tono, el del temor a registrar un final, tal como Barthes le había enseñado a este novel diarista: «Ahora que sentado solitario ante la misma ventana veo caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el final del acto, me digo todavía ¿es éste el término de nuestro simple amor, Agone?» (p. 325). De este modo, la pregunta por el final del amor es también una interrogación sobre las infancias, la del hijo, la del diarista y la de la propia escritura.

---

<sup>10</sup> Así lo plantea el propio autor en una entrevista: «Agone es el nombre que yo le di a mi hijo, que se murió de una sobredosis de heroína cuando tenía treinta y tres años, y fue para mí un choque bastante brutal. Pero antes de eso yo había escrito poemas sobre él y para él, y el título de Agone viene de Lau-tréamont, está en Los cantos de Maldoror, y ese fue el nombre que yo le di a él. O sea, cuando dialogo con él, hay un pequeño cancionero en uno de mis libros, no sé ahora, ¿en *Interior con figuras*, quizá? (en realidad, en *El inocente*), que es un cancionero sobre Agone y para Agone». (p. 421)



## Referencias bibliográficas

- Barthes, R.** (2018). *Vita Nova*, Santiago, Chile: Marginalia Editores.
- Caballé, A.** (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla, España: Fundación José Manuel Lara.
- Casas, A.** (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)* (pp. 209–218). Madrid, España: Visor.
- Castilla del Pino, C.** (1989). «Público, privado, íntimo». En *De la intimidad* (pp. 25–31). Barcelona, España: Crítica.
- Fiel, D.** (2018). Estudio crítico. En Roland Barthes, *Vita Nova* (pp. 11–51). Santiago, Chile: Marginalia editores.
- Giordano, A.** (2011). Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del Diario. En *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (pp. 89–108). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- (2012). Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama*, 4, pp. 147–156.
- Link, D.** (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LIRICO*, 11, *De niños e infancias*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/1729>
- Luque Amo, A.** (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, pp. 273–306.
- (2018). El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica. *Impossibilia*, 16, pp. 93–114.
- Picard, H. R.** (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, pp. 115–122.
- Prósperi, G.** (2019) ¿Por qué no decir, pues, una evidente trivialidad? Irrupciones vitales e irrupciones teóricas en *Diario anónimo*, de José Ángel Valente. *Prosemas*, 6, pp. 143–162.
- Recuperado de: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/PREP/article/view/13918/12762>
- Sánchez Robayna, A.** (2011). Introducción. En J. A Valente, *Diario anónimo (1959–2000)*, (pp. 7–31). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

**Valente, J. A** (1980). *Punto cero (Poesía 1953–1979)*. Barcelona, España: Seix Barral.

——— (2001). *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

——— (2011). *Diario anónimo (1959–2000)*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

——— (2018). *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

# La «Maestría en Ciencias del Lenguaje» del Instituto Joaquín V. González: las Letras de pie en los primeros años de la posdictadura argentina

**Cristian Ramírez**

IHuCSO–UNL/CONICET

ramirez.cristiand@gmail.com; c.ramirez@conicet.gov.ar

**Lucila Santomero**

IHuCSO–UNL/CONICET

lucilasantomero@hotmail.com; lsantomero@conicet.gov.ar

## Resumen

El presente trabajo se desprende de dos investigaciones doctorales en curso: una de ellas se propone la construcción de un archivo que recupere las intervenciones críticas, docentes y de traducción de una de las firmas del campo crítico argentino: Enrique Pezzoni; la otra, se centra en la formación de los docentes de Letras en el área de Lingüística en la universidad pública de la posdictadura argentina. En ambos casos, resulta de gran relevancia el estudio de lo acontecido en los Institutos de Formación Docente durante el último gobierno de facto y los primeros años de la restauración democrática, particularmente en el Instituto Superior del Profesorado «Joaquín V. González» de la ciudad de Buenos Aires. Por este establecimiento han transitado auténticas «firmas» del campo, como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Ana María Barrenechea, Enrique Pezzoni y Elvira Narvaja de Arnoux, por lo que la reconstrucción de las intervenciones de esos agentes en ese espacio forma parte de un capítulo ineludible en la historia de la institucionalización de los estudios lingüísticos y literarios en el país. En esta presentación nos proponemos recuperar algunas de esas intervenciones, principalmente las vinculadas a la gestación de un proyecto pionero e innovador en los estudios de posgrado de la época. Se trata de la «Maestría en Ciencias del Lenguaje». La hipótesis que se sostiene es que su diseño y puesta en funcionamiento fue posible debido a que docentes e investigadores encontraron en este instituto de educación superior un espacio propicio para desplegar y fortalecer sus prácticas. En un contexto nacional en el que las universidades públicas eran objeto de riguroso control y vaciamiento, estas continuidades jugaron un rol clave en el sostenimiento de la autonomía y posterior dinamización del campo de los estudios del lenguaje en Argentina.

## 1. Introducción

Esta presentación se enmarca en dos proyectos doctorales de investigación<sup>1</sup> y en un proyecto más amplio titulado *Estudios lingüísticos, literarios y semióticos en Argentina: institucionalización e internacionalización (1945–2010)*, financiado por la Universidad Nacional del Litoral y dirigido por la Dra. Analía Gerbaudo. En esta oportunidad nos proponemos ampliar los resultados obtenidos y presentados en trabajos anteriores (Santomero y Ramírez 2019; Gerbaudo, Santomero, Ramírez y otros 2019; Santomero y Ramírez 2020) en los que se indagó en el papel desempeñado por los institutos superiores de formación docente en los procesos de institucionalización de las letras en Argentina. Específicamente, se investigó el caso del Instituto Superior del Profesorado «Joaquín V. González» (ISP JVG) y se propuso recuperar las intervenciones que llevaron a cabo ciertos agentes del campo de las Letras luego de la restitución del orden democrático en Argentina. El interés por rastrear esas intervenciones reside en la relevancia que tuvieron en la dinamización de ese campo de conocimiento. Sumado a esto, entendemos que cartografiar los procesos implicados en los comienzos (o, siguiendo a Derrida, en las «huellas»<sup>2</sup> de esos comienzos) de determinadas prácticas que se desplegaron con una potencialidad hasta ese momento inusitada contribuye a la comprensión del rol fundamental que cumplieron los institutos de formación docente en la institucionalización de las letras en la posdictadura argentina.

Nos proponemos condensar a continuación nuevos resultados obtenidos a partir de la reconstrucción y el análisis de las acciones y las «formaciones» (Williams 1997), en tanto prácticas de resistencia en y entre dictaduras, impulsadas por docentes del ISP JVG en el contexto mencionado. Específicamente, nos centramos en aquellas vinculadas a los procesos previos, simultáneos y posteriores vinculados con la primera carrera de posgrado del área de Letras en un instituto terciario, es decir, la maestría que aquí nos ocupa.

Para el análisis de los procesos de institucionalización recuperamos las dimensiones propuestas por Sapiro y otros (2013), Schögler (2014) y las reformulaciones introducidas por Gerbaudo (2014) para la consideración de esos indicadores en

---

<sup>1</sup> Archivos y exhumación: Enrique Pezzoni crítico, profesor y traductor (1946–1984) (Ramírez 2016, CONICET, Proyecto de Beca Doctoral) y Lingüística y universidad pública en la posdictadura argentina: la formación de los docentes de letras (Universidad Nacional del Litoral 1984–2003) (Santomero 2016, CONICET, Proyecto de Beca Doctoral).

<sup>2</sup> Usamos el término «huella» en el sentido derrideano del concepto, esto es, como un rastro que desarticula la idea de origen como sitio claramente determinable, que supone una deriva diseminatoria, de incompletud y sus postulados sobre el carácter arbitrario y convencional de lo que se fija como un inicio (Derrida 1967). En este punto también recuperamos la idea de «inicio» propuesta por Edward Said (1985) quien sostiene que la delimitación de un comienzo escapa y excede marcas cronológicas y temporales y que puede ser identificada en diferentes momentos dentro del marco de una producción (6).

contextos latinoamericanos. Las dimensiones formuladas son enseñanza, investigación, publicaciones y organización profesional, cada una de las cuales comprende, a su vez, diversas variables. Nos focalizamos en el índice «enseñanza», dado que en este se contempla la creación de carreras, en este caso el proyecto que dio forma a la primera carrera de posgrado del área de «Ciencias del Lenguaje» en una institución no universitaria. No obstante, también tienen en cuenta para el análisis propuesto el resto de los factores vinculados a los procesos de institucionalización de las letras en Argentina.

## **2. La Maestría en Ciencias del Lenguaje: sobre la denominación de la carrera**

La selección del nombre de esta carrera de posgrado requiere ser leída teniendo en consideración la situación de las disciplinas humanísticas y sociales en la Argentina con la recuperación democrática en el año 1983. En el caso de las Letras, específicamente de la lingüística, los procesos de cambio y crecimiento que atravesó la disciplina en ese período, de forma gradual pero intensa, tuvieron que ver con la incorporación a la enseñanza y la investigación de nuevos enfoques y perspectivas teóricas (Ciapuscio 2007). Se trataba de un campo relativamente homogéneo en cuanto a paradigma disciplinar e intereses de investigación, centrados en la descripción de la lengua y sus variedades dialectales y, finalizada la última dictadura, comienza un período que «de estallido y entusiasmo por los estudios lingüísticos» (122). En esa etapa se presenta una mayor heterogeneidad de líneas y perspectivas disciplinares y esto se traduce en una ampliación del objeto de investigación y del estudio de dimensiones sociales, políticas, culturales e ideológicas del discurso. Al respecto, Elvira Narvaja de Arnoux, por aquel entonces directora de la carrera de Profesorado de Castellano, Literatura y Latín del ISP JVG, reconoce que el plan del profesorado vigente en ese entonces había sido diseñado varios años antes y «no contemplaba los nuevos campos que se habían abierto en la reflexión acerca del lenguaje, sobre todo los que resultaban importantes para el sistema educativo» (2018:40).

Narvaja de Arnoux, Coordinadora de la Comisión que elaboró el proyecto de creación de la «Maestría en Ciencias del Lenguaje» (1986–1987) y luego directora de esa carrera,<sup>3</sup> explica que una de las primeras decisiones tomadas respecto a la Maestría fue la del nombre y destaca que con esa elección se aspiraba a diseñar una carrera de posgrado que «abarcará diferentes disciplinas lingüísticas y se abriera a la literatura, a las ciencias de la comunicación y a espacios como el teatro, el cine o la escritura» (40).

---

<sup>3</sup> A partir del año 2004, la carrera fue reconvertida en Diplomatura debido a modificaciones implementadas en la reglamentación para el otorgamiento de títulos de posgrado. Actualmente, funciona como una carrera de Postítulo denominada «Diplomatura Superior en Ciencias del Lenguaje».

En una entrevista reciente, Narvaja de Arnoux detalla con mayor precisión los fundamentos involucrados en la elección de esa denominación:

Porque era el nombre que en distintos ámbitos se privilegiaba para mostrar cómo no son disciplinas estancas ni separadas, sino que había una serie de disciplinas que trataban el lenguaje. Nosotros considerábamos que había que verlas a todas, o la mayoría por lo menos, sobre todo pensando en la importancia de la enseñanza de la lengua en los distintos niveles educativos. Entonces, era evidente que necesitábamos un espacio para la enseñanza del léxico, otro para la parte de sintaxis, la semántica, la sociolingüística, la psicolingüística, la crítica aplicada, es decir, eran distintas disciplinas que integraban ese campo y las seleccionamos en función, justamente, de lo que consideramos que era necesario para el sistema educativo, es decir, que los docentes conocieran esos aportes científicos. Es por eso que quedó como Ciencias del Lenguaje, para poder mostrar esa extensión, esa amplitud. (2019:3)

A lo largo de la cita se evidencia la impronta que guía el desarrollo del proyecto en general y los argumentos esgrimidos para la selección del nombre de la carrera. Por un lado, se basa en la apertura a múltiples perspectivas teóricas y en el abordaje de las relaciones entre estas y, por el otro, se asienta en con claridad en el principal objetivo propuesto: la formación de docentes en ejercicio, que no conocían esos enfoques disciplinares. En este sentido, el proyecto busca dar respuesta o, al menos pretende instalar en la enseñanza, nuevas formas de pensar las clases de lengua y literatura. Docentes con una formación eminentemente gramatical podían acceder a esta carrera de posgrado en la que no solo tenían la posibilidad de conocer los nuevos aportes de los estudios lingüísticos al campo de las letras, sino también las contribuciones de estudios especializados en otras formas de lenguaje. Todo esto a su vez encuadrado en una propuesta que priorizaba que los cursantes pudiesen repensar sus propias prácticas:

Era pensar realmente lo que un docente necesitaría saber para poder mejorar su práctica docente, sobre todo, pensábamos en los que iban a ser docentes de los profesorados, que tenían que ir a enseñar lengua a los futuros maestros y, entonces, no iban a enseñar gramática solamente. Así, pensamos en los talleres, en todas esas cosas que creímos necesarias para ese momento. O sea, enseñar lengua debería cubrir todo aquello, la literatura, el cine, el teatro, los medios. Los talleres eran eso, es decir, poner al alumno en situación de escribir. (3)

En este punto resulta pertinente recuperar unos de los cuentos<sup>4</sup> de Silvia Calero, ex alumna y docente del ISP JVG, quien intervino también en el diseño de la Maestría, acerca del posicionamiento teórico y didáctico desde el que se planificó la carrera y desde el cual también se pensó el diseño de los talleres que formaban parte del plan de estudios. En cada uno de estos talleres ofrecidos se proponían dos tipos de abordaje: uno teórico y otro práctico. Dicha bipartición está íntimamente vinculada con la idea que le da origen al proyecto: la especialización de los docentes que se preparaban para formar futuros docentes. La Maestría buscaba inaugurar un espacio, inexistente hasta el momento, para la formación de posgrado de estos docentes formadores de formadores y proponía, a tal efecto, talleres que habilitaban la posibilidad de abordar, al mismo tiempo, los contenidos, temáticas y problemas disciplinares desde una doble posición: por un lado, se proponía un abordaje teórico y crítico de los contenidos seleccionados y, por el otro, se promovía la consideración de sus potencialidades didácticas para pensar o repensar las propuestas áulicas de los cursantes. Al respecto, sostiene Calero:

Dentro del diseño curricular se estableció la obligatoriedad de los talleres.<sup>5</sup> Lo que se pretendía era que el estudiante se viera en posición de alumno y, al mismo tiempo, de un alumno que participaba. Para aprobar dichos talleres se tenían que hacer prácticas ya que no sólo se aprobaban con la participación, sino que también implicaban actividades prácticas con algún diseño de actividad escolar. Eso sirvió para que los docentes llevaran todo lo que aprendían a los distintos establecimientos en los que trabajaban. (2019:4)

La confluencia de ambos abordajes estaba pensada para un tipo de estudiante que simultáneamente era docente y, desde esa función, se lo guiaba en el diseño de secuencias didácticas, abordajes disciplinares y la producción de materiales pedagógicos, que

---

<sup>4</sup> Ante la inexistencia o destrucción de archivos institucionales y para complementar las investigaciones en curso, recurrimos a entrevistas a los agentes del campo y concebimos la información allí obtenida en términos de «cuentos» (Gerbaudo 2016). Esta categoría deriva de un desplazamiento de otra de Rossana Nofal, «cuentos de guerra», desde la que la autora lee los testimonios de violencia política durante la última dictadura militar (cf. 2009, 2012, 2014). Gerbaudo resignifica esta categoría para atender a los relatos sobre sí —autofiguraciones— que los «agentes» del campo introducen tanto en entrevistas, prólogos de libros, encuestas, consultas, homenajes, clases como en libros, artículos, tesis (presentaciones, epílogos, exergos, etc. suelen ser espacios en los que se incluyen estas narraciones). Los cuentos, así, constituyen trazos narrativos sobre la propia vida (cfr. 2016).

<sup>5</sup> La maestría ofrecía talleres de Literatura para niños, de video, de teatro, etc. dictados por especialistas de gran reconocimiento en cada especialidad, como, por ejemplo, los talleres de escritura a cargo de Maite Alvarado, luego reemplazada por Gloria Pampillo; el taller de literatura para niños dictado por Susana Rodríguez; el taller de video a cargo de Carlos Dámazo Martínez. Otros de los profesores que dictaron talleres fueron: Nora Múgica, Francisco Javier, Nicolás Bratosevich, Berta Zamudio de Molina, Zulema Solana, Roberto Bein, Roberto Marafioti, Lucía Golluscio, Angelita Martínez, Eduardo Romano, Francisco Petrecca.

podían ensayar y/o implementar de forma inmediata en sus prácticas. De esta manera, la especialización impacta de manera directa en las intervenciones de quienes participaron de esta formación de posgrado. No sólo se obtenía la certificación por haber aprobado sino que además se producía un resultado plausible de echar a andar en las aulas. Tanto Calero como Narvaja de Arnoux insisten reiteradamente sobre este objetivo: se pretendía otorgar una mayor profesionalización a esos docentes encargados de preparar, a su vez, a futuros profesores del área.

Además de los cursos y talleres que constituían el plan de estudios de la carrera, se ofrecían cuatro módulos que, según Narvaja de Arnoux, buscaban «atender a los que considerábamos saberes fundamentales para la formación de docentes» (2018:40). Estos bloques se agrupaban de la siguiente manera: (i) un módulo centrado en disciplinas que abordaban problemáticas sociales (Etnografía del habla, Sociolingüística y Problemática de las Políticas culturales y educativas); (ii) módulo que comprendía Psicolingüística, Adquisición de una segunda lengua y de una lengua extranjera, y Lingüística aplicada a la enseñanza de idiomas; (iii) el de Semántica, Lexicología, Lexicografía y Terminología, Lingüística textual, y Análisis del Discurso y (iv) el de Teoría literaria y Educación, Sistemas literarios alternativos, Medios de comunicación y Seminario de Literatura.

Esta multiplicidad de enfoques, perspectivas y desarrollos disciplinares en los estudios lingüísticos y literarios que se contemplan para la enseñanza en esta carrera de posgrado sustenta con creces las razones de la selección de «Ciencias del Lenguaje» para nombrar a la Maestría.

### **3. A propósito de las formas de circulación de las teorías**

En lo relativo a los modos en que circularon las teorías y la bibliografía operante en el armado y el funcionamiento de los primeros años de la maestría, cumple un papel sumamente activo la gestora y luego directora de la carrera, Elvira Narvaja de Arnoux. En los primeros años de la década del '70, ella enseña en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y, en un contexto político complejo, esa práctica profesional se vio interrumpida. Luego de esto, Narvaja de Arnoux emprende un viaje que resultará de gran significatividad para su carrera y, es posible arriesgar también, para la posterior conformación de la maestría:

Yo había dejado la universidad, en realidad, me habían «dejado» en el '74. Estuve en Francia unos años y, en esa etapa, junté todos los materiales posibles y cuando volví lo hice en barco para poder traerlos. Eran cuatro o cinco cajas que llegaban con toda la bibliografía. Venía con



la beba, Magdalena, y las cajas con fotocopias. Mi idea era poner la universidad argentina de pie después que los militares se fueran, esa era una cosa obsesiva para mí. (2019:4)

Vale la pena el cuento que nos ofrece ya que da cuenta de este intrincado camino que debió abrirse para «estar al día» respecto de los desarrollos teóricos de la época y la convicción de que era necesaria esa actualización crítica para pensar los problemas de enseñanza en los distintos niveles y, de este modo, poder poner a la universidad —y al país— nuevamente de pie.

Como resultado también de su estadía en Francia establece contactos por los que luego es convocada a trabajar en la editorial Hachette Universidad. Narvaja de Arnoux comienza a dirigir una Colección denominada «Lengua–Lingüística–Comunicación»<sup>6</sup> (LLC) que tendrá efectos en dos sentidos: por un lado, habilita la importación y la divulgación de enfoques teóricos de desarrollo extranjero que selecciona cuidadosa y estratégicamente y de los que encarga su traducción (hasta, en algunos casos, se ocupa ella misma de esta tarea) y, por otro lado, promueve la publicación de autores nacionales especialistas en las áreas de conocimiento objeto de dicha Colección. Sobre esa función desempeñada, Arnoux relata que le permitió una mayor apertura y acceso bibliográficos en un contexto pre–internet:

Ahora es más fácil, pero en ese momento necesitábamos ese contacto para ver qué es lo que se iba publicando en distintos lugares y, como era una editorial, iban llegando las cosas que se publicaban y era más fácil saberlo. Y, al mismo tiempo, yo estaba al tanto de todo lo que se traducía en el ámbito español. (4)

El primer libro de la colección Hachette Universidad dirigida por Arnoux se publicó en 1979 en el marco de la filial argentina de la editorial francesa (Rubio Scola 2014:115). El propósito principal consistía tanto en la divulgación de trabajos de autores nacionales como de traducciones de textos de autores europeos, algunos ya publicados por la editorial en Francia. El impulso que dio a las publicaciones vinculadas a los estudios sobre lengua, lingüística, comunicación y teoría literaria fue de gran envergadura y de una potencia que repercutió en la formación de numerosas generaciones de docentes. Los convocados para cada libro eran los especialistas más destacados en cada área del conocimiento a publicar, lo que puede vislumbrarse en la lectura de los títulos de los catálogos de aquellos años y la trayectoria en el campo de sus respectivos autores. En cuanto al espacio destinado a las publicaciones

---

<sup>6</sup> En Ternavasio (2016) puede leerse un estudio detallado sobre algunos aspectos de la conformación de esta Colección.

nacionales y extranjeras, la propia Narvaja de Arnoux asegura que «al terminar la experiencia en el año 2002, por motivos de desaparición / cierre de la editorial (que pasa a ser Edicial), la colección LLC había publicado la misma cantidad de trabajos de autores nacionales como de traducciones»<sup>7</sup> (115).

Para la selección de cada texto publicado en la Colección que dirigía elige a los «mejores», gesto que puede leerse también en la convocatoria que realiza para la conformación de la maestría. Entre los autores argentinos se encuentran especialistas de renombre y reconocida trayectoria en el campo de la investigación y la enseñanza en el país, como Ana María Barrenechea, Ofelia Kovacci, Beatriz Lavandera, Nicolás Bratosevich, Juan Ángel Magariños de Morentin, Ana María Zubieta, Nora Múgica, Zulema Solana, Susana Reisz de Rivarola y Graciela Latella, entre otros.<sup>8</sup> Algunos de ellos fueron docentes a su vez en el ISP JVG y luego formaron parte de la maestría en cuestión.

La lectura de los títulos del catálogo deja entrever el papel crucial que Arnoux desempeña como directora de esta colección y su impacto en la circulación teórica de la época en Argentina. Este amplio corpus —en proceso de construcción durante todos esos años— fue en gran medida el sustento teórico desde el que se constituye el dispositivo didáctico, disciplinar y epistemológico con el que se diseña la Maestría en Ciencias del Lenguaje. Este dispositivo será también el que opere en gran parte de las cátedras a cargo de Arnoux, tanto aquellas del nivel superior terciario como universitario y en el armado de las carreras de posgrado que impulsó. A su vez, funciona

---

<sup>7</sup> De las traducciones publicadas en la Colección, se destacan las siguientes: Fuchs, Catherine y Le Goffic, Pierre (1970) *Introducción a la problemática de las corrientes lingüísticas contemporáneas* (Traducción al español: Elvira Narvaja de Arnoux); Courtes, Joseph (1936) *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva metodología y aplicación*, 1980; Récanati, François (1981). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática* (Traducción al español: Cecilia Hidalgo); Delas, Daniel y Jacques Filliolet. (1981). *Lingüística y poética*. (Traducción al español de Nicolás Bratosevich y Haydée Massoni); Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1983). *La connotación*; Ducrot, Oswald (1930) *El decir y lo dicho*, 1984; Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (Traducción al español: Gladys Anfora y Emma Gregores); Sini, Carlo (1985) *Semiótica y Filosofía. Signo y lenguaje en Pierce, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Ricoeur, Levi-Strauss* (Versión en español Sara Vassallo); Vignaux, Georges (1940) *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*, 1986; Thomas, Jean-Jacques y Delas, Daniel (1989) *Poética generativa* (Traducción al español: Enrique Pezzoni y María Luisa Freyre); Maingueneau, Dominique (1989) *Introducción a los métodos de análisis del discurso problemas y perspectivas*.

<sup>8</sup> Algunos de los principales textos de la Colección Hachette de autores argentinos (y sus años de publicación) son los siguientes: Barrenechea, Ana María *et al.* (1979). *Estudios lingüísticos y dialectológicos. Temas hispánicos*; Magariños de Morentin, Juan Ángel (1983) *El signo las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*; Lavandera, Beatriz (1984) *Variación y significado*; Masiello, Francine (1985) *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*; Latella, Graciela (1985) *Metodología y teoría semiótica análisis de Emma Zunz de J. L. Borges*; Kovacci, Ofelia (1986) *Estudios de gramática española*; Bratosevich, Nicolás (1986) *Métodos de análisis literarios. Volumen II. Aplicados a textos hispánicos*; Zubieta, Ana María (1987) *El discurso narrativo arltiano intertextualidad, grotesco y utopía*; Múgica, Nora y Solana, Zulema (1989) *La gramática modular*; Reisz de Rivarola, Susana (1989) *Teoría y análisis del texto literario*.

como base de su prolífica producción individual y colectiva, con colegas y/o integrantes de los equipos de investigación que ha dirigido a lo largo de todos esos años. Producciones que dieron lugar a sólidas líneas de trabajo, principalmente vinculadas al enfoque de la glotopolítica, los estudios del discurso y de la pedagogía de la escritura.<sup>9</sup>

Su rol como directora de la Colección de Hachette le brindó, en gran parte, las herramientas necesarias para cumplir su cometido de introducir y ampliar los aportes de los estudios de las ciencias que se ocupan del lenguaje en el ámbito editorial y, simultánea o posteriormente, en el campo de la enseñanza y la formación docente. Durante el período de la dictadura<sup>10</sup> pareciera que esta tarea no hubiese sido posible, sin embargo, la misma Arnoux se encarga de reflexionar acerca de las razones que permitieron que estén dadas las condiciones para llevarla a cabo:

La censura no intervino, probablemente por el peso de la editorial francesa y porque se trataba de textos específicos en los que para comprender en algunos de ellos la posición ideológica se necesitaban conocimientos del área. Además, el abanico de temas y disciplinas abordados era muy amplia: Fonología, Gramática, Teoría Literaria, Semiótica, Análisis del Discurso, Crítica, Filosofía del Lenguaje, etc. (2014:115)

El equipo inicial que diseñó la maestría, no solo Arnoux, se destaca por una constante actualización bibliográfica, sobre todo en ese contexto de circulación de la información previo a internet y las circunstancias que atravesó el país, en particular, el ámbito universitario y académico durante la última dictadura militar. Nos detenemos a continuación en algunos casos del conjunto del plantel docente, dos profesores cuyas prácticas han impactado en el campo de las letras y que, sin duda, sus aportes al mismo son indiscutibles, desde sus clases hasta sus libros, sus traducciones y sus modos de pensar los objetos que estudiaban y enseñaban.

Uno de ellos es Enrique Pezzoni, una figura ineludible en la historia de la institucionalización de las Letras en Argentina y también un agente clave en la historia de

---

<sup>9</sup> Para ampliar este punto, se recomienda la lectura de los VI Tomos «Homenaje a Elvira Arnoux», editados por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (2018).

<sup>10</sup>En el marco de este contexto, Elvira Narvaja comienza a usar de forma exclusiva de su apellido de casada, por el que finalmente resulta siendo, hasta la actualidad, más conocida en el ámbito académico. Al consultarle sobre esto, ella repone la anécdota: «La historia es medio graciosa. El asunto fue que cuando yo inicio la Colección Hachette, para los franceses la mujer que se casa de alguna manera pierde su apellido y pasa a tener el del otro habitualmente, entonces eran los últimos años del proceso y a mí me pareció bien, porque mi apellido era un apellido muy cargado políticamente. Ser Narvaja era un problema. Entonces cuando ellos me pusieron Elvira Arnoux yo dije perfecto pero después vino la apertura democrática y yo tenía que recuperar mi apellido, pero al mismo tiempo todo el mundo me conocía por Arnoux, era la directora de la Colección, entonces la única solución que encontré fue esa, recurrir a la fórmula antigua, no había otra» (2019:5).

la educación superior universitaria y terciaria en el área de lengua y literatura. En lo que respecta a los institutos de formación docente, resulta fundamental su labor en el ISP JVG.<sup>11</sup> Más allá de destacarse por sus lecturas, sus formas de abordaje crítico, sus puestas en escena y sus traducciones (cf. Ramírez 2016, 2017, 2018, 2019), Pezzoni también era reconocido entre colegas y estudiantes por su amplio bagaje bibliográfico y permanente actualización. Este dato no es menor, habida cuenta de las dificultades de la época, como por ejemplo y sólo por mencionar algunas: las crisis económicas, los autores prohibidos por la dictadura, el recorte de presupuesto y la ausencia, todavía, de internet. A pesar de esas políticas de censura, Enrique Pezzoni conseguía mantenerse constantemente actualizado y dicha práctica impactaba en el diseño de sus clases. En un texto que escribió uno de sus célebres alumnos, ésta es una de las características que no se deja afuera a la hora de evocar al docente. Afirma Link: «(...) la fascinación por la manera en que pudo, por ejemplo, desbloquear la lectura de Rubén Darío, o por su chisporroteo verbal, o por sus escandalosas corbatas, o por la capacidad de incorporar a sus clases bibliografía publicada antes de ayer en París» (1994:5). El comentario de Link enumera ciertas «virtudes» del docente entre las que se destaca esta actualización que mencionamos que, con cierta gracia, esboza en un parámetro espacio temporal relativamente imposible si tenemos en cuenta la distancia que separa Buenos Aires de París y la circulación de los textos en aquella época. Ahora bien, la llegada de la bibliografía extranjera tenía, según los cuentos sobre el trabajo pezzoniano, dos vías de acceso a la Argentina. Por un lado, los recorridos de Enrique Pezzoni por Europa en el marco de las giras que realizaba como editor de Sudamericana, por ejemplo, en las famosas Ferias del Libro de Frankfurt y Berlín, en Alemania. Estos viajes mezclaban el placer con el trabajo y eran la excusa perfecta para conocer qué se estaba leyendo en las principales academias extranjeras. Por otro lado, Pezzoni mantenía amistades y vínculos personales con diversos colegas de Europa y Estados Unidos que, enterados de las dificultades para acceder a los textos de los académicos en Argentina, colaboraban enviándole las últimas novedades de la crítica y la literatura. De esta manera, la bibliografía que formaba parte de los programas elaborados por el profesor se mantenía en constante recambio y actualización. A tal punto llega a depender esta actualización y el ingreso de material recientemente publicado de la firma Pezzoni que, incluso él mismo llega a traducirla para asegurar el acceso a quienes no manejaban otros idiomas. Pezzoni, traductor eximio del francés, del inglés, del italiano y del alemán, se encargaba, muchas veces, de traducir los textos para que sus estudiantes pudieran seguir las

---

<sup>11</sup> En otros trabajos, hemos abordado la participación de este docente en la conformación de la Maestría en Ciencias del Lenguaje (Santomero y Ramírez 2019, 2020).

lecturas y, por consiguiente, la dinámica de la clase. Así lo asegura Ana María Barrenechea (1991) en la entrevista que integra el dossier de la revista *Voces* que le rinde un homenaje al Pezzoni traductor. Barrenechea recuerda que la traducción «no era una tarea que lo agobiara» y que «contra lo que pudiera parecer, traducir para él era un verdadero placer. Era una prueba a la que se enfrentaba con la naturalidad y la solvencia que da un conocimiento no sólo de las lenguas de las que traducía sino también (...) del español» (3). Como podemos observar, el ingreso de la bibliografía realiza un recorrido casi «artesanal» hasta llegar a los programas con los que se dictan las clases. La llegada de los materiales está más vinculada a la voluntad de un docente, o de un grupo de ellos, que a una política educativa o universitaria propiamente dicha. Esto evidencia el modo en que los recorridos y vicisitudes personales de cada uno de estos agentes han determinado, en gran medida, qué se ha leído y qué no en la universidad argentina de la dictadura y de la posdictadura.

El otro docente es Nicolás Bratosevich, más conocido por sus colegas y estudiantes como «Brato». Fue un profesor, tallerista, escritor, traductor, que escribió diversos textos y adaptaciones para aulas de lengua y literatura de los distintos niveles educativos. La figura de Brato puede pensarse como un exponente ideal de lo que representó esta maestría: teoría lingüística, literaria y didáctica. Silvia Calero y Elvira Narvaja de Arnoux, en una entrevista, rememoran los motivos por los que se lo convocó en aquella oportunidad, así como también el vínculo que se estableció con él mediante el armado de la colección «Hachette Universidad». Afirma Narvaja de Arnoux: «El contacto con Brato fue muy intenso en relación con ese espacio porque él no solo hizo traducciones, sino también escribió sus libros sobre métodos para la enseñanza de literatura» (2019:6). Ante la imposibilidad de disociar el contexto social y político de la vida académica y todos los vaivenes que esta ha sufrido en nuestro país, Arnoux reflexiona sobre la figura de Bratosevich como un docente, crítico, tallerista y traductor injustamente olvidado en los estudios sobre ese período y destaca la multiplicidad de intervenciones que realizó en el campo:

Pienso en Brato. Todo esto me hace pensar en la injusticia de este país con él, que tenía que trabajar en traducciones y, al mismo tiempo, dar sus talleres privados porque lo habían excluido. Haberlo excluido de la enseñanza es una cosa que es impensable. Él había hecho unas traducciones extraordinarias porque eran traducción y adaptación, era un traductor excepcional. (2019:7)

Asumimos que la de «Brato» es una de las exhumaciones pendientes en la historia de la enseñanza de la lengua y la literatura en nuestro país. Sin dudas, es una de esas

trayectorias desatendidas que merece ser objeto de próximas investigaciones en el campo de los estudios lingüísticos y literarios.

#### **4. Exhumaciones por venir. Un antecedente posible: la «Especialización en Lengua Española»**

Sería posible situar como un antecedente de la «Maestría en Ciencias del Lenguaje» a otra carrera de posgrado en el área de lengua y literatura que se desarrolló años antes en el mismo ISP JVG. Se trata de la «Especialización en Lengua Española», en la que también participaron y dictaron clases profesores que participaron luego en la conformación de la Maestría, como Pezzoni y Bratosevich.

Una de las alumnas de esa especialización fue la profesora Silvia Calero, quien relata que la carrera se vio interrumpida en el año 1976 debido al proceso militar. Por ese motivo, ella no pudo alcanzar a cursar todos los seminarios ni finalizar la carrera.<sup>12</sup>

Algunos de los seminarios que se ofrecían en la carrera y los profesores que estaban a su cargo eran los siguientes: «Metodología de la investigación literaria», dictado por Enrique Pezzoni; «Teoría literaria y problemas de estudios y de historia literaria», dictado por Nicolás Bratosevich; «Literatura Hispanoamericana», a cargo de un historiador del instituto, el profesor Miguel Gueren; «Literatura Española I», a cargo de la profesora Frida Weber de Kurlat, entre otros. Según desarrolla Calero, los seminarios constaban de una carga horaria entre treinta y cuarenta horas de clase y exigían la presentación de una monografía final que debía aprobarse para obtener la certificación.

Si bien esta especialización no prosperó en el tiempo, constituye, por el momento, un antecedente que no puede ser dejado de lado en la reconstrucción de los estudios de posgrado en los institutos terciarios del país. Estudiar esos espacios de formación, fundados en esa relación ineludible entre teoría y práctica, en el sentido que le otorga Bourdieu,<sup>13</sup> resulta imprescindible para el conocimiento de la historia de la formación de los docentes de letras en nuestro país. La ausencia de archivos, ya sea por destrucción o por falta de políticas que tiendan a su conformación y resguardo, sumado a la diseminación de la información y la dificultad de obtener documentación que permita reconstruir los procesos de constitución y funcionamiento de esta

---

<sup>12</sup> Calero testimonia que su último trabajo corregido data de febrero del año 1976, un mes antes de que comenzara la última dictadura en el país.

<sup>13</sup> Para Pierre Bourdieu, teoría no es lo opuesto a práctica, sino a dogma o sentido común (1972). En el proyecto descrito, impulsado por Narvaja de Arnoux, prevalece con fuerza el objetivo de formar teóricamente a los profesores para que, a partir de la apropiación de nuevos conocimientos, puedan repensar sus aulas de lengua y literatura y tomar las decisiones que exige toda práctica docente de manera teórica y epistemológicamente fundamentada.

carrera previa a la maestría se convierten en un obstáculo para la construcción de un archivo que posibilite su conocimiento y análisis. Esta tarea por venir implica un trabajo que aspiramos a continuar en futuras investigaciones.

## **5. Más allá de la «Maestría en Ciencias del Lenguaje»**

Se ha insistido ya, a lo largo del presente trabajo, en que la maestría ha tenido un gran impacto y amplias repercusiones en otras carreras, instituciones y en la formación de varias generaciones de docentes. Una de esas carreras es la Maestría en Análisis del Discurso (MAD) de la UBA, dirigida también por Narvaja de Arnoux y de la que hipotetizamos, tiene algunas «deudas» o es posible reconocer ciertas «herencias», en el sentido que Derrida (2001a, 2001b) otorga a estos términos, con la maestría del ISP JVG. Al ser consultada sobre esto, Arnoux hace hincapié en los distintos criterios a los que apuntaba la formación de profesionales en ambas Maestrías, pero reconoce la importancia de la experiencia de gestión y puesta en práctica previa en otro contexto de una carrera de posgrado:

En la UBA, yo hice la maestría en Análisis del Discurso, ahí era un criterio distinto, no era una maestría como la del Joaquín, destinada realmente a incidir en el sistema educativo sino que era una maestría para formar a analistas del discurso. Con la idea de formar no solo académicamente sino profesionalmente, es decir, que pudieran desempeñarse en todas las tareas que se requiere de un analista del discurso, como peritajes judiciales o el apoyo a médicos, a psicoanalistas, etc. Así que ya el criterio era otro y ya las normas de la UBA eran otras, totalmente distintas; pero, es evidente que, la experiencia de ese primer posgrado fue fuerte porque hacer el diseño de otro posgrado, en la universidad, era difícil también. Se necesitaba esa experiencia previa, de saber cómo se manejaba y después todas las historias, porque ya la universidad era otra historia, ya venía la CONEAU, ahí tenía que redactar informes, etc. (2019:9)

Si bien, como señalábamos, la agente pone el foco en la gestión y el perfil del futuro egresado, rescata que las deudas o filiaciones teóricas de la MAD con aquella primera maestría son numerosas. Las operaciones de introducción, importación teórica y reinención categorial situada (Gerbaudo 2016) de distintas líneas y enfoques del análisis del discurso se introducen primariamente en las aulas del ISP JVG.

Otra continuidad que es posible destacar tiene que ver con la idea de la gestación de un bachillerato popular, un proyecto también impulsado por Narvaja de Arnoux: la propuesta de creación de una escuela secundaria con bases latinoamericanistas. Sus fundamentos pueden leerse en línea con el proyecto de la Maestría que, en su

tiempo, privilegió un trabajo de integración con Brasil a través de la incorporación al *curriculum* de la enseñanza de la lengua y la cultura portuguesa. Recordemos que, en sus lineamientos, la Maestría se adelanta, incluso, a la firma del tratado del MERCOSUR. Desde aquel entonces, Arnoux insiste en la importancia del conocimiento de la lengua portuguesa y cultura brasileña como una herramienta vigorosa para la independencia y la construcción de una comunidad latinoamericana integrada, para lo cual se vuelve imprescindible ese conocimiento de la lengua y cultura del otro más próximo.

Para Arnoux, la crisis de las políticas neoliberales de los inicios del siglo XXI revitalizó en Sudamérica «el indoamericanismo y el mestizaje de los movimientos populares del siglo XX en su inscripción en un proyecto nacional antiimperialista y que desestima los modos de ver lo étnico derivados de la proyección de la realidad norteamericana a nuestro continente» (cfr. Arnoux 2007). Así entonces, con esa impronta se propone el Proyecto de Red de colegios secundarios bilingües español portugués dependientes de las universidades e institutos de nivel superior del MERCOSUR que otorgaría un título de Diploma de Bachillerato latinoamericano, reconocido por todos los países del área para ingresar en los estudios superiores. Entre los investigadores argentinos que firmaron la propuesta estaban Ovide Menin, Ana María Barrenechea, Noé Jitrik, Melchora Romanos, Nora Múgica, Roberto Bein, Lelia Area, Zulma Solana, Mora Pezzutti, María Luisa Freyre, Liliana Calderón, Élide Lois, Silvia Calero, Lía Varela y Patricia Franzoni. También apoyaron el proyecto las profesoras brasileñas María Helena Nagib Jardim, María Luiza Bittencourt y Ana Schterb Gorodicht (cfr. Narvaja de Arnoux 2007).

En suma, las huellas que la Maestría en cuestión ha dejado en los campos de la enseñanza y la investigación de los estudios lingüísticos y literarios son numerosas, como así también son múltiples los proyectos en los que sus incidencias pueden leerse.

Exhumar las acciones institucionales y «formaciones» que llevaron a cabo los agentes del campo en dicho período permite seguir reconstruyendo este capítulo de la institucionalización de las letras en Argentina. Un capítulo signado por las políticas represivas estatales que atravesó el país y una etapa difícil de sortear para la comunidad académica y los docentes del área, que supieron encontrar en el ISP JVG un espacio que permitió no solo dar continuidad a sus prácticas, sino que también alojó la gestación de proyectos innovadores como el de la Maestría y ejerció un papel fundamental para, luego de recuperada la democracia, ayudar a poner el país y la educación de pie.



## Referencias bibliográficas

- Barrenechea, Ana María** (1991). «Entrevista: traducir para él era un verdadero placer». *Voces* 9, 2–3. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre** (1972). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Editorial Prometeo, 2012.
- Ciapuscio, Guiomar** (2007) «Apuntes para una evaluación de los estudios lingüísticos en la Argentina». *Hispanic Issues On Line*. Editorial: University of Minnesota. Vol. 2, pp 1–12.
- Derrida, Jacques** (1967). *De la gramatología*. París: Minuit. Traducción de Oscar del Barco, Conrado Ceretti y Ricardo Potschart.
- (2001a). «A corazón abierto». *iPalabra! Instantáneas filosóficas*. Trotta: Madrid, 13–48. Traducción de Cristina De Peretti y Paco Vidarte.
- (2001b). «Escoger su herencia», en Jacques Derrida y Elizabeth Roudinesco. *Y mañana qué...* Buenos Aires: *Fondo de Cultura Económica* 2002, 9–28. Traducción de Víctor Goldstein.
- Gerbaudo, Analía** (2014) *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. (Primer Informe Técnico). Santa Fe: UNL. Recuperado de: [http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco\\_vf.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf)
- (2016) *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura: 1984–1986*. Santa Fe, UNL.
- Gerbaudo, Analía y otros** (2019). «Los institutos superiores de formación docente y la institucionalización de los estudios literarios, lingüísticos y semióticos (Argentina, 1958–2015)». *Actas del X Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 23 y 24 de agosto de 2019. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín. En prensa.
- Menéndez, Salvio Martín** (2013). «Ana María Barrenechea y las teorías lingüísticas: una tensión constante». *Exlibris*, revista del Departamento de Letras FFyL–UBA 2, 17–25.
- Narvaja de Arnoux, Elvira** (2017) «Diálogos: Elvira Narvaja de Arnoux. Entrevistada por Diego Bentivegna, Daniela Lauría y Mateo Niro». *Anuario de Glotopolítica 1 (AGlo)*. Cabiria: Buenos Aires. 71–87.

- (2018) «La Maestría/Diplomatura Superior en Ciencias del Lenguaje en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”». En *«El Lenguas»: Proyectos Institucionales ¿Terminal terciario? Los Institutos de Educación Superior en el sistema educativo. Historia, situación actual y perspectivas*. Revista Lenguas Vivas 5.
- (S/F) «Ámbitos para el español: recorridos desde una perspectiva glotopolítica». Recuperado de: <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Arnoux%20Elvira%20-%20Ambitos%20para%20el%20espanol.%20Recorridos%20desde%20una%20perspectiva%20glotopolitica.pdf>
- (2007) «El conocimiento del otro en el proceso de integración regional. Propuestas para la enseñanza media». *Políticas lingüísticas y culturales*. Recuperado de: <https://miradassobrelalengua.blogia.com/2007/101901-elvira-narvaja-de-arnoux-el-conocimiento-del-otro-en-el-proceso-de-integraci-n.php>
- Nofal, Rossana** (2009). *Panel de cierre. II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes* «La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur». Tucumán: UNT.
- (2012). «Cuando el testimonio cuenta una guerra». *El hilo de la fábula* 12, 91–101.
- (2014). «La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba». *El taco en la brea* 1, 277–287.
- Ramírez, Cristian** (2016) «Apuntes sobre un proyecto: Los inicios de Enrique Pezzoni como crítico y profesor» *III Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL / Analía Gerbaudo (dir) [et al.]; 1a ed.; Libro digital, PDF*. Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe, 2016. [http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/CEDINTEL\\_vf.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/CEDINTEL_vf.pdf)
- (2017) «La anécdota como disparador: Enrique Pezzoni, *performance*, oralidad y escritura». *VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Centro de Letras Hispanoamericanas. Mar del Plata.
- (2018) «Enrique Pezzoni en Los Libros: hacia la consolidación de la firma». *V Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.

——— (2019) «Las técnicas de la felicidad, los procedimientos del goce: Enrique Pezzoni y la traducción como forma(s) de vida» *VI Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.

**Rubio Scola, Virginia** (2014). *A recepção da análise do discurso na Argentina durante a «normalização democrática»: o caso da UBA*. Tesis de Maestría en Lingüística. Universidad Federal de São Carlos: São Carlos, Brasil.

**Said, Edward** (1985). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.

**Sapiro, Gisele y otros** (2013). *Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities*. INTERCO SSH.

**Schögler, Rafael** (2014). *Handbook of Indicators of Institutionalization of Academic Disciplines in Social and Human Sciences*. INTERCO SSH. 2014.

**Santomero, Lucila y Cristian Ramírez** (2020). «Letras y enseñanza: notas sobre institucionalización y resistencias en la posdictadura argentina». *Babedec*. Rosario. Número 18, marzo de 2020. En prensa.

**Santomero, Lucila y Cristian Ramírez** (2019). «Formaciones e institucionalización: el caso de la Maestría en Ciencias del Lenguaje del Instituto “Joaquín V. González”». Congreso Internacional «Las Humanidades por venir. Políticas y debates en el siglo XXI», Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR–CONICET). Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario, 15 al 17 de abril de 2019.

**Ternavasio, Federico** (2016) «La renovación de la lingüística en Argentina: un estudio histórico y epistemológico de la colección Lengua–Lingüística–Comunicación de la editorial Hachette». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 251–261.

**Vasallo, Isabel** (2018). «En primera persona: cuatro décadas en “El Joaquín”». En «*El Lenguas*»: *Proyectos Institucionales ¿Terminal terciario? Los Institutos de Educación Superior en el sistema educativo. Historia, situación actual y perspectivas*. Revista Lenguas Vivas. 5, diciembre 2018.

**Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.  
Trad. de Pablo Di Masso.

### **Materiales no domicializados**

**Arnoux, Elvira Narvaja de** (2019) Entrevista por Cristian Ramírez y Lucila Santomero. Proyectos de Beca Doctoral CONICET.

——— (2018) Consulta por Lucila Santomero. Proyecto de Beca Doctoral CONICET.

——— (2016). Entrevista por Lucila Santomero y Micaela Lorenzotti. Investigación INTERCO SSH–EHESS / CAI+D–UNL.

——— (2016). «Curriculum Vitae». Recolectado por Lucila Santomero. Investigación INTERCO SSH–EHESS / CAI+D–UNL.

**Calero, Silvia** (2019). Entrevista por Cristian Ramírez y Lucila Santomero. Proyecto de Beca Doctoral

*Un Acuerdo verbal*

## **Proyecto autorial en la poesía completa de Benjamín Prado**

**María Julia Ruiz**

CEDINTEL (FHIC–UNL)

Julitaruiz@gmail.com

### **Resumen**

La presente intervención pretende exponer los mecanismos centrales de reconfiguración de las imágenes y posturas autoriales de Benjamín Prado en su poesía completa *Acuerdo verbal. Poesía (1986–2014)*. Dicha temática ha sido abordada en el último capítulo de nuestra tesis doctoral titulada «Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado». Estos mecanismos son los procedimientos que un autor autoconsciente lleva a cabo en la reescritura de sus poemarios, escritura que se ve modificada no sólo por la supresión de algunos versos o la incorporación de nuevos sino, sobre todo, por el posicionamiento en la escena literaria que el autor ha adquirido gracias a una trayectoria sostenida apoyada en la construcción de un proyecto autorial.

Esta investigación fue llevada a cabo en el marco del Doctorado en Humanidades, mención Letras, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, bajo la dirección de Germán Prósperi e incorporada en el proyecto CAID 2016 «Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea. Laboratorios de escritura, emergencia de lo *queer*».

**Palabras clave:** proyecto autorial / imagen de autor / postura de autor / Benjamín Prado / acuerdo verbal

## Introducción

Toda historia que merezca la pena ser contada debería comenzar con una escena de fascinación, con una instancia de deslumbramiento. En mi encuentro con las palabras de Benjamín Prado no estuvo ausente aquel destello inicial: la mía es la historia de una chispa que se convirtió progresivamente en una lectura encendida, aquella que encontró el camino de regreso hacia su autor y que sigue ardiendo aún contra el embate de los años, aún contra todo tiempo.

Hace poco más de diez años, siendo estudiante de la Licenciatura en Letras, me crucé por primera vez con los versos de Benjamín. Los mismos no correspondían al plan de estudios pero sí aparecían, tímidos, en algunos textos críticos sobre poetas pertenecientes al movimiento poético de «La otra sentimentalidad». Desde ese primer encuentro —si mal no recuerdo con el poema «4 de octubre en Landmark Hotel»— no he dejado de caer en el hechizo que me provoca su obra, la cual sigo atravesando con el encanto de la primera vez. A esta poética, completo y equilibrado ecosistema, he intentado brindarle una voz crítica y estudiarla hasta el cansancio buceando en sus paisajes, leyendo en sus silencios, escuchando sus sonidos.

En esta intervención me centraré en dos mecanismos elementales de reconfiguración de la imagen de autor, mecanismos que dan paso a dos posturas autoriales que se sostendrán en todo el proyecto autorial de Prado: la postura del poeta corrector por un lado y la del poeta impostor por otro. Ejemplificaré mediante la lectura comparada de *Un caso sencillo*, primer poemario de Prado, en sus dos versiones: la original de 1986 y la incorporada en su poesía completa de 2018.<sup>1</sup>

### ***Acuerdo verbal (Poesía 1986–2014) (2018)***

«Que algo se haya dicho no significa que no pueda volver a decirse por primera vez», afirma Prado en uno de sus aforismos y dicha sentencia parece ajustarse a su escritura: los poemas de *Acuerdo verbal* dan con su diana en el corazón de la poesía porque ponen voz y tinta verde a los ecos de toda la literatura. Prado consigue construir e inscribir la historia de una lectura íntima en sus versos, acallando la angustia de las influencias y convirtiendo el murmullo de sus predecesores en palabras de barro que irá moldeando con su propia voz. Esa voz es el resultado de un proyecto de escritura y de un proyecto de autor que comienza en el año 1986 con la publicación de su primer poemario *Un caso sencillo* y culmina con *Acuerdo verbal. Poesía 1986–2014*, su poesía completa, el símbolo de su consagración como poeta. Estos treinta y

---

<sup>1</sup> El marco teórico que sustenta estas lecturas ha sido presentado en diversos congresos y publicaciones, entre ellos el Congreso Internacional CELEHIS de literatura del año 2017, los Coloquios de Cedintel de 2017 y 2018 y en el último número de la revista *Recial*.

tres años permiten vislumbrar la estela de una trayectoria, un recorrido poético y un recorrido de vida.

Este *Acuerdo verbal* puede leerse desde diferentes ángulos, según se interprete quiénes son los sujetos que intervienen en las dos partes de este arreglo de palabra: pacto entre autor y lector, convenio entre personajes o contrato del autor consigo mismo.

En la primera de las interpretaciones, el acuerdo refuerza el vínculo entre autor y lector tan presente en toda la obra, el pacto de complicidad que enaltece el valor de la palabra, que inscribe lo verbal por sobre todas las cosas. En este volumen se encuentran desperdigadas las llaves de toda la poesía de Prado y las cerraduras de toda su otra producción: aforismos, novelas, cuentos, ensayos, columnas periodísticas, escrituras del yo. En este sentido, el pacto consiste en otorgarles a los lectores atentos esas llaves que permiten abrir todas las puertas; lectores atentos que podrán identificar los caminos de ida y vuelta entre la poesía y el resto de la producción de Prado.

En la segunda de las interpretaciones, y así como la conversación ininterrumpida entre autor y lectores, también se dan en este libro otro tipo de charlas, otro tipo de acuerdos: los diálogos entre los personajes de los poemas. Ellos son los que van moldeando la poesía, buscando darle una forma única, pescarla de un mar de posibilidades, enjaularla en una sentencia. Los personajes que dialogan sobre lo que es o debe ser la poesía, sobre un poema, sobre un autor, sobre una lectura (diálogo autopoético, podríamos decir) son los que firman entre ellos el acuerdo verbal y pretenden inscribir entre las páginas una nueva forma de hacer poesía, a través del intercambio permanente.

La tercera de las interpretaciones es la que vincula al acuerdo verbal como parte de un contrato que el autor entabla consigo mismo en la búsqueda de una fidelidad para con sus propias palabras, una coherencia y una responsabilidad que hagan de su poesía no solamente un objeto estético sino, sobre todo, un objeto comprometido. En este acuerdo consigo mismo, el autor inscribe la historia de sus lecturas y establece un recorrido por su intimidad como lector. Esta cartografía literaria que Prado despliega entre las páginas permite no sólo reconocer a aquellos maestros literarios que han formado parte de su educación sentimental sino que también permite vislumbrar su construcción como escritor, sus escenas de formación, la elaboración de su proyecto poético y autorial.

Además, el autor manifiesta la necesidad de construir un universo propio firmado con tinta verde, aquel que le dará como resultado su identidad literaria. Dentro de ese universo se encuentra *la verdad* como verbo, como tema, como problema, como hallazgo, como celebración: la verdad como parte inherente de su compromiso para con la escritura, para con los lectores, para con la realidad. También se encuentran paisajes como escenografías vivas, postales de bosques, playas, hoteles, ciudades,

carreteras, animales, música: imágenes que forman parte de ese universo propio que es la poesía de Prado.

Pero por sobre todas las cosas, el acuerdo verbal que Prado firma consigo mismo puede leerse en sus autopoéticas: en sus definiciones de la poesía, sus declaraciones de principios, sus consejos, sus aforismos, sus escenas de lectura, sus escenas de escritura, su formación como escritor.

De estos tres posibles acuerdos y de la pluralidad de elementos que constituyen la poesía completa de Benjamín Prado, nos centraremos en dos mecanismos de reconfiguración de la imagen de autor: la construcción de la postura del «poeta corrector» y la del «poeta impostor».

### ***El corrector***

Acuerdo verbal (Poesía 1986–2014) (2018) recopila los ocho poemarios de Prado: Un caso sencillo (1986), El corazón azul del alumbrado (1990), Asuntos personales (1991), Cobijo contra la tormenta (1995), Todos nosotros (1998), Iceberg (2002), Marea humana (2006) y Ya no es tarde (2014). Los primeros cinco volúmenes ya habían sido recuperados y reescritos en la poesía reunida Ecuador. Poesía 1986–2001 del año 2002 y en sus sucesivas reediciones (2004, 2009, 2015).

Estos poemarios no han sido reunidos, aglutinados y reproducidos sin más: Acuerdo verbal presenta una serie de cambios y correcciones, las cuales son la base de la primera imagen de autor que se presenta: el «poeta corrector», aquel que vuelve constantemente sobre los versos antiguos para buscar nuevas significaciones, nuevas formas de expresión, otras cadencias, nuevos destellos.

La reescritura de gran parte de los primeros cuatro poemarios y las incorporaciones, supresiones y correcciones generales de todos los volúmenes presentan un problema a la hora de abordar esta poesía completa, la cual se constituye como una reversión de sí misma debida a un posicionamiento diferente del autor. Esta nueva ubicación tiene que ver con la mirada que Prado instaura sobre su obra, mirada que parte desde un lugar ya consagrado, adquirido gracias a una trayectoria poética sostenida a lo largo de veintiocho años. En este sentido, Prado ha alcanzado la etapa que según Dubois<sup>2</sup> corresponde a la «consagración» de un autor, aquella en la cual se posee un Opus, una obra completa. La consagración contempla no sólo la compilación de su obra, sino también el vínculo con los lectores, ya que, gracias a las

---

<sup>2</sup> Dubois es recuperado por Juan Zapata (2011), quien elabora un productivo aparato teórico basado en las ideas sobre la trayectoria autorial del pensador francés y las incorpora a su noción de *proyecto autorial*.



sucesivas ediciones de sus poemarios, Prado puede convertirse en un poeta corrector y modificar sus versos cada vez.

En este Acuerdo verbal el poeta reelabora no sólo sus poemas de inicio sino también la imagen de sí que construía en ellos. Desde esta perspectiva surgen algunas preguntas metodológicas: ¿qué imágenes de autor son las relevantes a la hora de edificar una postura? ¿Se debe volver sobre las imágenes originales o sólo considerar aquellas que el autor consagrado decide dibujar de sí? ¿Cómo abordar la lectura de los poemas que en Acuerdo verbal ya cuentan con tres, cuatro o hasta cinco versiones diferentes? Para resolver estos interrogantes realizaré, a modo de ejemplo, una lectura comparativa entre las diferentes versiones del poemario *Un caso sencillo* en sus ediciones de 1986 y de 2018.

### ***El impostor***

En las «Notas» de *Ecuador. Poesía 1986–2001* del año 2002 y en sus reediciones de 2004 y 2009 (no así en la de 2015, titulada «Nota final») el autor realiza una confidencia que permite leer su poesía completa del año 2018 desde un nuevo lugar: «Por lo demás, me encanta recordar ese aforismo de E.M. Cioran según el cual «bajo toda *Obra completa* yace un impostor» (2002:186; 2009:224). Ese impostor que yace en *Acuerdo verbal* no es una imagen casual ni sorpresiva, ya que el autor se desdibuja intencionalmente con la reescritura de sus primeros poemarios, lo cual lleva a la pregunta: ¿quién habla en estos versos? ¿Qué imagen de autor se dibuja? Frente a la empresa de reescritura y modificación (total y parcial) de *Un caso sencillo*, *El corazón azul del alumbrado*, *Asuntos personales* y *Cobijo contra la tormenta* entiendo que quien habla no es el poeta veinteañero, aquel aprendiz que escribió sus primeros poemas a la sombra de su maestro Rafael Alberti. El sujeto que se expone en la reconstrucción de estos primeros poemarios es una impostura, es otro sujeto con un nuevo posicionamiento y una nueva perspectiva que, sin embargo, busca generar un efecto de escritura de juventud. Este sujeto no es alguien que recién comienza a dar sus primeros pasos poéticos, sino que ya se ha ganado un lugar en la escena literaria —gracias a ese lugar posee un *Opus*, una edición de obra completa— y desde ese lugar legitimado, reescribe.

La imagen de autor como impostor —o impostura— permite leer los entredichos, comparar las ediciones, indagar las distintas figuraciones generadas a lo largo de su trayectoria y puestas en perspectiva con una intención particular en este *Acuerdo verbal*. En este punto, vale recordar el aforismo con el que se inició este apartado: «Es una suerte que, en el mundo de la Literatura, que algo ya se haya dicho no signifique que

no pueda volver a decirse por primera vez». Desde esa suerte vuelve a aparecer la imagen de impostor, de aquel que realiza una promesa que no ha podido cumplir:

La segunda fecha, 2001 [fecha presente en el título *Ecuador. Poesía 1986–2001*] significa dos cosas: que en este volumen hay algunos poemas inéditos escritos en ese año y que hay algunos libros antiguos que también se han vuelto a escribir para la ocasión y de manera definitiva, algunos íntegramente como *Un caso sencillo* y otros de manera menos drástica, como *El corazón azul del alumbrado* y *Asuntos personales*. Personalmente, me encuentro mucho más tranquilo con esta segunda versión. (2002:185; 2009:223)

La promesa de una versión definitiva no se ha mantenido, y aquellos cambios menos drásticos han sido revisitados en este *Acuerdo verbal*.

En la nota final de la cuarta edición de *Ecuador* (2015) esta promesa ha sido directamente suprimida, como así también el aforismo de E.M. Cioran: ambas sentencias han sido reemplazadas por un agradecimiento a los lectores, aquellos que «han hecho posible que los cinco libros que componen éste *Ecuador* sigan vivos treinta años después de que apareciese el primero de ellos», y agrega «sus lectores, las mujeres y los hombres que los compran, los anotan, los regalan, escriben sobre ellos, los difunden, me los llevan aquí o allá para que se los firme... Ellas son la otra mitad de mis poemas» (2015:189). La imagen del autor de obras completas como un impostor es suprimida en esta nota con la intención de reforzar el agradecimiento a los lectores, que son quienes permiten que existan las sucesivas ediciones y, gracias a ellas, las sucesivas correcciones. En una entrevista realizada en el año 2017 Prado volvía nuevamente a agradecer a sus lectores «por leer mis libros y por permitirme que haya ediciones y por poder borrar esos pequeños rencores que tenía con respecto a mí mismo. Puedo sacar una nueva edición con un poema que faltaba o arreglar uno que no me gustaba» (Prado 2017:10).

En la misma entrevista, ante la pregunta sobre a qué se debe la «actitud revisio-nista» que presenta en sus poemarios (tanto en *Ecuador* como en *Ya no es tarde*, y que ahora puede hacerse extensible a este *Acuerdo verbal*) la respuesta del poeta es:

A que tenía razón Paul Valery y los libros no se terminan, se abandonan. (...) Hay muchas razones por las cuales un poema debería haber estado en un libro, puesto que tenía su sitio reservado, pero no se presentó la oportunidad. Yo lo que hago es no anular esa posibilidad. Lo dejo ahí y quizás algún día se presenta y le doy de comer. (Prado 2017:09–10)

Esta posibilidad latente de volver sobre los poemas ya editados es la que erige la imagen del poeta corrector: imagen que se convierte en postura al perdurar en toda su poesía.

### ***Un caso sencillo. Lectura comparativa (1986 vs. 2018)***

Si todo principio tiene una escena arcaica, iniciática o mitológica, *Un caso sencillo* pone la piedra angular en lo que será el proyecto de escritura y el proyecto de autor de Benjamín Prado. Esto no se debe sólo a que sea su primer libro publicado, sino a que, en su atmósfera, se reconoce una fábula de formación, un camino de pruebas para el aprendiz de escritor.

Este poemario impone la vitalidad de la juventud pero desde una perspectiva melancólica, en un juego de opuestos que no deja de nombrar el invierno y sus ocasos frente a la primavera de la vida de un poeta de veinte años. El frío, la lluvia, la nieve, la niebla, la penumbra, la extrañeza, lo azul, las aguas, son partes de un ecosistema que convoca a la contemplación. *Un caso sencillo* es la historia en verso de este joven poeta dispuesto a apropiarse de ese ecosistema para empezar a decirlo con su propia voz.

Este poemario comenzaba en su versión original con un epígrafe de Rafael Alberti, «*Y es que el mundo es un álbum de postales*». A partir de esta cita se actualizaba la imagen de Prado como aprendiz del maestro, como aquel poeta joven que iniciaba su camino en la escena literaria de la mano de uno de los escritores de la generación del '27. En la versión incluida en *Acuerdo verbal* el epígrafe cambia y redirecciona el sentido de todo el poemario; el mismo es de Alexandr Pushkin y enuncia: «*Feliz aquel que fue joven en su juventud*». Esta sentencia posiciona al autor de una manera diferente, puesto que aquí se reconoce abiertamente que el joven que escribió *Un caso sencillo* es ahora un sujeto que rememora aquella juventud. La pose que se manifiesta es, entonces, la de un autor ya consagrado y constituido como tal que recuerda aquellos primeros pasos literarios y desde ese recuerdo reescribe sus versos inaugurales.

Persistiendo con su actitud revisionista, Prado menciona:

[Con *Ecuador*] 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. Ese era un libro que si lo veía por ahí lo escondía detrás de los estantes o cuando alguien me lo llevaba a dedicar yo le decía: «te lo cambio por los dos últimos». Cuando me ofrecieron reunir toda mi poesía en *Ecuador* yo me dije «Ésta es la mía». Fue una impostura muy graciosa, una especie de entrada en el túnel del tiempo que me divertió mucho. (Prado 2017:11)

Esa impostura que Prado menciona habla no sólo de la reescritura de los poemas sino, sobre todo, de la pose que el mismo adopta: a modo de juego, se intenta volver a los dieciocho años, atravesar ese «túnel del tiempo» en el cual se reconstruye, se vuelve a armar desde la mirada de aquel que ya lo atravesó y se encuentra del otro lado.

No obstante las reversiones, la imagen de aprendiz que se instala en 1986 persiste en 2018, lo único que cambia es, como decía, el posicionamiento: *Un caso sencillo* es un libro inaugural y esa esencia se mantiene en *Acuerdo verbal*.

Se puede dar cuenta de esta imagen de autor–aprendiz a través de dos poemas: «La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)» está dedicado «para Luis Fernández, el profesor de literatura que me convirtió en lector» y el poema «Días de lluvia» (incluido por primera vez en esta poesía completa de 2018) «para Fernando Borlán, el profesor de literatura que me hizo escritor». En estas dos dedicatorias se juega el reconocimiento de un autor consagrado que agradece a sus maestros formadores, aquellos que lo iniciaron en el camino de la lectura y de la escritura.

A su vez, también se encuentra «El mismo que esperábamos. Rafael Alberti en 1982», poema que pondera la imagen del maestro desde la metáfora de los ángeles y los juegos de luz y oscuridad. Sin una dedicatoria expresa, este poema igualmente se puede leer como un agradecimiento al maestro por su cobijo y compañía, por su apoyo y su colaboración para que el aprendiz ingrese y se instale en la escena literaria.

Las correcciones que se producen en *Acuerdo verbal* en el poema sobre la figura de Garcilaso no son muchas pero alcanzan para dar cuenta del cambio de perspectiva del autor: en primer lugar, la incorporación de la dedicatoria a Luis Fernández (ausente en la versión de 1986); en segundo lugar, la eliminación de algunas palabras y tópicos propios de la otra sentimentalidad («Tinieblas desatadas tomaban dulcemente / bosques con grandes lunas de nieve en la cintura») (1986:37) y en tercer lugar la supresión de versos para lograr mayor precisión («En su breve memoria de imagen detenida» (1986:37) cambia por «En su memoria azul» (2018:17).

Estos breves retoques, si bien no parecen manifestar una versión totalmente nueva del poema, ponen en foco el cambio de perspectiva del autor y traen nuevamente la imagen de la impostura, de aquel que no es el joven aprendiz de escritura del año '86 sino un autor consagrado que revisa su obra.

El caso de «Días de lluvia» se presenta diferente porque este poema no se encontraba en la edición original de *Un caso sencillo*, sino que ha sido incorporado en este *Acuerdo verbal* como una suerte de homenaje a Fernando Borlán. Este agradecimiento del autor al docente que lo inició en la escritura tiene marcas autopoéticas, ya que se inscriben consejos de escritura que Borlán realiza a nuestro autor, destacados en el poema con letra cursiva, como si se recuperara directamente su voz: «Eso es lo

que decías. / —Escribe desde otro. / —No vivas en tu época. / —Saber caer / te hará / aliado del suelo»(2018:37). Estos consejos son claras marcas autopoéticas que un maestro brinda a un aprendiz:

*Tratabas de decirme:*

—Lucha por la alegría.

—Sé de quién te podrías escapar y no quieras.

—El poema es la onda expansiva del dolor.

—La fe nunca ha servido para mover montañas

sino para evitar que se escalen (2018:37).

La voz del poeta vuelve al pasado a recordar los consejos y deja su marca en el discurso: «eso es lo que decías» o «tratabas de decirme» son expresiones de un sujeto que vuelve la vista atrás, a un momento de juventud que ha terminado.

Tanto en la versión de 1986 como en la de 2018, el poemario *Un caso sencillo* mantiene ciertos lugares propios del autor; tópicos que permanecerán en toda su poesía y fomentarán la creación de un estilo particular de escritura: las constantes imágenes acuáticas (agua, río, mar, nieve, lluvia, tormenta, hielo, escarcha, océano), los juegos entre la luz y la oscuridad, el color azul, la presencia de animales como términos de metáfora, entre otros. En este poemario —en sus dos versiones— se construye un clima especial; las palabras que más se repiten son *nieve* y *frío* y ambas generan una atmósfera propia, invernal.

En resumen, desde la nueva ubicación del autor en la escena literaria y la reconstrucción que se hace de los versos en *Acuerdo verbal* se puede observar la imagen del aprendiz pero desde alguien que ya aprendió: al cambiar el posicionamiento cambia la perspectiva y con ella la forma de ver de quien habla en los poemas.

Uno de los motivos de corrección de este *Un caso sencillo* es la abundancia de características y expresiones propias del movimiento poético de la otra sentimentalidad, movimiento del cual Prado formó parte durante los años ochenta. La supresión de estos elementos en la versión de 2018 habla a las claras de un cambio de focalización, de un abandono de creencias generacionales y de un crecimiento personal y singular en el camino de la escritura. La imagen de aprendiz del año '86 no está ligada solamente a los maestros formadores, sino que, desde este cambio, el aprendiz es también aquel poeta de la otra sentimentalidad que aún no encontró su propia voz y se acompaña con un colectivo poético. Esta conjetura se puede leer en el apartado «Un caso sencillo», el cual originalmente era una serie de cuatro poemas que ya en

*Ecuador* se convirtió en uno y así se mantiene en *Acuerdo verbal*. En esta serie se encuentran versos como los siguientes

Aunque  
todo esto fue mucho más tarde,  
mientras llegaba el frío y empezábamos  
a desearnos  
y debíamos ser  
parecidos a malos actores de una torpe  
película,  
apareciendo en soportales, grises,  
empapados,  
cogidos de los labios,  
lejanamente afines a las fotografías  
de nuestros pasaportes, por ejemplo,  
con la cara cambiada por la felicidad (1986:47).

Los tópicos de la poesía de la experiencia para este autor que se asoma desde otro lado a sus versos marcan la condición de aprendiz, de poeta iniciando un recorrido, de aquel que empieza a buscar su verdadera voz, su estilo singular. Este poema puntualmente es uno de aquellos que presentan tres o más versiones; variación que se manifiesta por la aparición y desaparición de un nombre de mujer.<sup>3</sup>

Otro poema que da cuenta de esta imagen de aprendiz es «Mara», el cual en 1986 era una serie de cuatro poemas y ahora pasó a ser sólo uno. En la reescritura de este texto se borran no sólo las marcas de la otra sentimentalidad sino el ímpetu de la juventud, ya que el amor y la muerte son descritos con la urgencia y el desgarramiento propio de la adolescencia.

Yo era el muchacho azul de mis zapatos,  
aquel del corazón en pie de guerra,  
esperándote en bares, paradas de autobuses  
o ese viejo motel de las afueras  
donde poder sentir que nunca es tarde.

---

<sup>3</sup> En la versión inicial de 1986 ese nombre está ausente, pero en las ediciones de *Ecuador* del año 2002 y del año 2009 éste aparece entre los versos: «Teresa ve en el cielo nubes color frambuesa / que cruzan la ciudad como coches-patrulla» (2002:99) o «Yo me acerco a Teresa y la llamo arco iris, / corola de las noches y yema de los días» (2002:99). En la edición de 2015 y en *Acuerdo verbal* este nombre vuelve a desaparecer, brindando tres versiones diferentes de un mismo texto.

Porque después venías  
con una gabardina a cuadros, una excusa  
y tres o cuatro libros de aquel bachillerato  
con el que se fue la vida también, y poco a poco (1986:26).

La versión de 2018 presenta a un sujeto que evoca esa escena de muerte adolescente todavía con dolor pero a la distancia, como un eco nostálgico, como una historia que no sucedió: «Mara, fantasma azul de mis dieciséis años, / tú que fuiste una vez todo lo que perdí / y lo que nunca tuve» (2018:35) o

Mara,  
cómo juntar  
tus diecisiete años y un cementerio oscuro,  
lleno de cruces blancas clavadas en la luna.

Mara  
cereza dulce,  
ecuador de las cosas,  
tú encontraste la muerte cuando ibas a buscarme (2018:35–36).

Otro ejemplo de estas supresiones de elementos propios de la otra sentimentalidad se puede ver en el poema autopoético «Balada de Yolanda González», ya que las modificaciones entre la versión original y la de 2018 no son muchas, pero sí sustanciales. En la versión de 1986 encontramos los siguientes versos: «Abre este libro lleno de comercios, hoteles, / pequeños corazones con vistas a la calle» (1986:38); en *Ecuador* el segundo verso se elimina y así se mantiene en *Acuerdo verbal*: «Abre este libro lleno de tiendas y de hoteles» (2018:31).

Hemos visto cómo, a través de los mecanismos de autofiguración del autor, las imágenes del poeta corrector y del poeta impostor se convierten en posturas, al ser constantes en toda la trayectoria poética de Prado y al formar parte elemental del proyecto autorial del mismo. Para el poeta volver sobre los versos pasados implica no sólo una revisión de su poesía sino, sobre todo, una reversión de sí mismo, un cambio de posicionamiento que ejerce su influencia en las palabras y modifica todo aquello que ha sido escrito, para volver a decirlo de nuevo por primera vez.

## Referencias bibliográficas

- Prado, Benjamín** (1986). *Un caso sencillo*. Madrid: Maillot Amarillo.
- (2002). *Ecuador. Poesía 1986–2001*. Madrid: Hiperión.
- (2009). *Ecuador. Poesía 1986–2001 y otros poemas*. Madrid: Hiperión.
- (2015). *Ecuador. Poesía 1986–2001 y otros poemas*. Madrid: Hiperión.
- (2017). «Soy un desertor de todos los ejércitos. Entrevista a Benjamín Prado» por María Julia Ruiz en *Lindes*, n 14. Recuperado de [http://revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14\\_art\\_RUIZ.pdf](http://revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf) consultado el 24/10/2019
- (2018). *Acuerdo verbal. Poesía 1986–2014*. Madrid: Visor.
- Ruiz, Ma. Julia** (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/tesis/handle/11185/1155> consultado el 24/10/2019
- (2019a). *La voz de la escritura. Un estudio de la poesía de Benjamín Prado*. Madrid: Visor, 2019.
- (2019b). «Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor» en *Recial*, Vol. 10 n 15. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/24853> consultado el 24/10/2019
- Zapata, Juan Manuel** (2011). «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor» en *Lingüística y literatura*, n 60, pp. 35–58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf> consultado el 24/10/2019



# La infancia como tiempo indefinido: modulaciones de infancia y dibujos imaginativos en la poesía de Jaime Gil de Biedma

**Gabriela Sierra**

CEDINTEL (FHUC–UNL)

gabisierra@hotmail.com.ar

## Resumen

El presente trabajo se enmarca como parte de la investigación que llevamos a cabo en el Proyecto CAI+D 2016 titulado «Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencias de lo queer» que dirige el Dr. Germán Prósperi en Fhuc, UNL. A su vez, aparece en continuidad con nuestra Tesis Doctoral, cuyo centro de interés son los «niños escritos» y las figuraciones de la niñez en dos poetas españoles: Fernando Beltrán (1956) y Luis García Montero (1958).

La investigación propuesta para esta instancia busca complejizar estas problemáticas en el estudio de la obra poética de Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929–1990), claro antecedente de los dos poetas ya estudiados.

En términos amplios, nos interesa retomar el abordaje de la niñez en la literatura como tiempo indefinido, es decir, no como tópico del poema y sí como *dibujo imaginativo* que impacta en el armado de la poética del autor. Esto nos permite explicar nuestra hipótesis que sostiene que la presencia de las diversas modulaciones de infancia en la poética biedmana no sólo desplaza el eje tradicional desde el que se ha leído su poesía, sino que instala a la infancia como un núcleo constitutivo de su programa poético.

**Palabras clave:** poesía / España / modulaciones / infancia / imaginación

El propósito de esta ponencia es recuperar de manera sintética el abordaje de nuestra investigación actual en el marco del Proyecto CAI+D 2016 titulado «Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencias de lo queer» que dirige el Dr. Germán Prósperi en FHUC–UNL.

La investigación gira en torno a lo que llamamos *modulaciones* de infancia, tema a partir del cual aspiramos a contribuir al conocimiento del imaginario infantil en la obra poética de Jaime Gil de Biedma. De dicho objetivo general, se desprenden algunos específicos, los que se relacionan con realizar una caracterización de las modulaciones de infancia en su poesía, analizar la reconfiguración que dichas modulaciones producen en la construcción de su programa poético y por último, explicar esa reconfiguración en términos de desplazamientos específicos al interior de la obra del poeta catalán.

Como antecedentes a estos estudios, el proyecto aparece en continuidad con nuestra Tesis Doctoral, cuyo centro de interés fueron los «niños escritos» y las figuraciones de la niñez en dos poetas españoles: Fernando Beltrán (1956) y Luis García Montero (1958). La investigación propuesta para esta instancia busca complejizar estas problemáticas en el estudio de la obra poética de Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929–1990), claro antecedente de los dos poetas ya estudiados.

En términos amplios, existen dos perspectivas básicas para el abordaje de la niñez en la literatura: como etapa de la vida y como tiempo indefinido. Nos interesa retomar esta última, en la medida que habilita una productividad mayor en términos teórico–críticos. En este devenir, el aporte de Agamben (1978) resulta central para trabajos específicos sobre la cuestión como los de Link (2009, 2014), Premat (2014, 2016), Mallol (2012), Prósperi (2013, 2017) y Muzzopappa (2017a, 2017b). En esta serie se inscriben asimismo las reflexiones clásicas de Schérer y Hocquenghem (1976) y Bachelard (1960); o los aportes más recientes de críticos españoles como Fernández Moreno (2001) y Cabo Aseguinolaza (2001). De estas contribuciones que enumeramos, nos interesa recuperar algunas cuestiones claves que nos permiten desarrollar la categoría que denominamos *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de infancia*.

Giorgio Agamben, en su libro *Infancia e Historia* (2011)–[1978], parte de la crisis de la experiencia en el mundo moderno y desarrolla seis ensayos que giran en torno al tiempo, a la historia, a la experiencia, a la subjetividad y al lenguaje; y que convergen en la perspectiva de una infancia como dimensión originaria de lo humano.

Para Agamben, la infancia y el lenguaje se remiten mutuamente, y por esto sugiere que el hombre es el animal que está privado del lenguaje y debe recibirlo desde el exterior. En este sentido, expresa que: «una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto,

es decir, antes del lenguaje: una experiencia muda en el sentido literal del término, una infancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar». (63) De este modo, para enunciar una teoría de la experiencia, habrá de hacerse una teoría de la infancia, la cual no obstante, no puede ser buscada antes e independiente del lenguaje.

Entendemos que Agamben piensa en la infancia como una instancia posible para que la experiencia exista, es decir, apela a que experimentar significa volver a acceder a la infancia porque «que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia» (68).

Por otra parte, Daniel Link en su artículo «La infancia como falta» (2014), plantea que la infancia:

es al mismo tiempo un relato (un cuento), una postulación sobre la dimensión histórica–trascendental del hombre (Agamben, 1978:74), un mito, aquello que transforma los acontecimientos en estructuras, y un juego, aquello que transforma las estructuras en acontecimientos. (2014:1)

Link retoma los postulados de Agamben y piensa «la infancia como falta, (lo que está antes del lenguaje humano, el rastro de una ausencia) que, sin embargo (o precisamente por eso), funciona como la máquina que produce el acontecimiento, y por lo tanto, la historia». (2014:5) Además, habla de ficciones teóricas de infancia, porque determina como tesis central que siempre que se escribe sobre la niñez a la vez se teoriza sobre ella, en otras palabras, esto sucede porque no existe una limitación para conceptualizar la infancia, tal como retoma de los franceses René Schérer y Guy Hocquengem (1976) quienes plantean que:

(...) en el pensamiento sobre la infancia hay algo que desborda el concepto (la «animalidad» de sus inclinaciones, lo «virtual» de su libertad). Esa mezcla en el niño de humanidad e inhumanidad, de responsabilidad e irresponsabilidad, nosotros proponemos, para connotarla, la expresión *idea inexponible de la imaginación*, y planteamos que dicha idea es de la misma naturaleza que la idea estética. [1976]–(1979:69)

De aquí que Link también exprese con anterioridad, en *Fantasmas* (2009), que el imaginario infantil es inestable, escurridizo e *inexponible*, en el sentido en el que lo emplean Schérer y Hocquengem, es decir, como algo que está más allá de la razón. En esa misma línea, Link plantea que: «la infancia es lo indeterminado en lo determinado, la oscilación entre lo animal y lo humano, una oscilación, digamos, *natural*». (2009: 184)

La infancia en términos de ficciones teóricas reemplaza a los corpus de infancia o a sus evocaciones y desde esta perspectiva, el autor, en su artículo del 2014, lee dichas ficciones en la obra de Alejandra Pizarnik, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini; para quienes la infancia funciona del lado del juego, de la profanación; una infancia que pasa «de lo prehistórico (prebabélico) a lo histórico (posbabélico): el acontecimiento, la historia: la única forma de seguir escribiendo, es decir: fabricando, al mismo tiempo, experiencia y literatura». (2014:7)

En esta línea tomamos la perspectiva que Daniel Link retoma de las teorizaciones realizadas por los franceses René Schérer y Guy Hocquenghem, quienes escriben un libro que hoy muchos críticos catalogan como polémico<sup>1</sup> y en el que desde sus primeras páginas sus autores advierten, fue escrito: «en los márgenes del Sistema que ha creado la infancia moderna, definiéndola, compartimentándola y manteniéndola más en un estado de atontamiento y sumisión que de sometimiento y represión». (1979:9) De este modo, se centran en un trabajo principalmente descriptivo, recurriendo a distintos novelistas que han escrito sobre la infancia. Pero lo que más nos interesa de su libro, se relaciona con la discusión que proponen sobre cómo se da el pasaje entre la forma patriarcal de la familia y la forma en que la familia es penetrada por las instituciones que producen la infancia tal como nosotros la conocemos.

En este sentido, pensar una infancia fuera de los márgenes del sistema de la modernidad, se acerca a la propuesta que hace Anahí Mallol en un artículo del año 2012 en el que equipara a la infancia con la poesía, principalmente porque «la infancia es esa tensión en su estado puro: deseo no domesticado, aún no domesticado» (41). Desde esa mirada, analiza poemas de Stevie Smith, Seamus Heaney y Arturo Carrera porque «no se trata de la infancia como tema, ni de la reconstrucción de la voz infantil, sino de hacer del poema el espacio del deseo en su estado infante y de construir el deseo del poema como espacio que da lugar a una lengua infante (no domesticada)» (41).

Mallol apela que hablar de la voz de los niños es hablar de aquellas voces que no tienen el peso de los ritos de la cultura, ni están cohesionados en compromisos

---

<sup>1</sup> Como expresa Pablo Pérez, en una entrevista del Suplemento SOY del Diario *Página 12* (Viernes 11 de septiembre de 2015): «Su libro extraordinario, que amplía las interpretaciones sobre la búsqueda del niño en la educación, en la familia y en las imaginaciones adultas, *Álbum sistemático de la infancia* (1976), leído por muchos como una defensa de la pedofilia, no se ha vuelto a editar». El libro fue escrito en conjunto con Guy Hocquenghem quien fue su alumno en una escuela de París en la que Schérer fue profesor de Filosofía. En línea: [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1"4179-2015-09-11.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1) (Consultado en abril de 2018)

sociales; sino que son voces que pueden desconfiar y cuestionar el orden del mundo, y pueden construir lazos culturales distintos con otros sujetos y objetos porque tienen la posibilidad de elaborar una mirada renovada sobre el mundo.

De aquí que en su análisis, las insistencias de ciertos procedimientos formales (como las aliteraciones, las rimas o los juegos de palabras) le permiten a la autora reflexionar sobre una disrupción del orden del sentido, de lo simbólico y de lo institucional, a la vez que funcionan como elementos resistentes porque desde su argumentación las voces de esos poetas trabajan el modo sutil de llevar al yo desde una visión de adulto hacia el estado infante.

Y por esto mismo, se detiene en la idea del rapto, en el sentido en el que lo desarrollan Scherer y Hocquenguem (1976) pero centrándose en el rapto de la voz, porque este rapto aprueba la: «liberación de su deseo de las redes del envolvente pensamiento parental, del lento camino de la pedagogía y el crecimiento que se le prepara para poder adquirir el derecho de empezar a existir» (Mallol, 2012:45). En este orden de ideas, para Mallol:

El regreso a la infancia no es entonces una vuelta a la inocencia como estado primigenio sino una recuperación de un estado de gracia, una recuperación que implica un reordenamiento de la experiencia, los valores, los modos de mirar y aprehender el mundo, para rescatar su nudo de preceptos y afectos desde el lugar de la sabiduría: hacerse niño para volver a fundirse con el otro, para derribar murallas, para reescribir en clave doble una historia que es siempre sangrienta pero puede tensar su sentido hacia delante. (49)

Aparece, entonces, la conjugación de pensar infancia, deseo y poesía como figuras equivalentes porque se instituyen como territorios que nunca se encuentran definitivamente conquistados, sino que «aparecen, siempre y en cada caso, bajo la forma de fulguraciones, instantáneas y efímeras partículas de felicidad en un contexto hostil» (51). Por ello, Mallol apunta que la infancia es un territorio que siempre se des-territorializa o se fuga de sí mismo.

Desde otras aristas, Julio Premat publica en el año 2014 un artículo que titula «Pasados, presentes, futuros de la infancia», donde reconoce varias perspectivas analíticas que incluyen, desde pensar la infancia como un espacio conceptual y como terreno de creencias compartidas; de pensarla como punto de observación para explicar el devenir del ser humano; y, en tercer lugar, para pensarla como mito del origen, a partir de los relatos de cómo un niño prefigura a un escritor futuro. En sus palabras: «combinando estas tres perspectivas, pero privilegiando la visión del relato de infancia como laboratorio literario» (2).

El autor expande estas cuestiones en su libro *Érase esta vez. Relatos de comienzo*, publicado dos años más tarde. En dicho libro, enuncia que [a la infancia]:

la recorre una atiborrada red de valores culturales, de presupuestos estéticos, de estereotipos y principios ideológicos, de escenas o peripecias con resabios legendarios. Tanto en su imagen mediática, sociológica, icónica o literaria es un punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano. En contrapunto con el mundo adulto, el niño, como el primitivo, permite, gracias a un reflejo alejado o a una otredad significativa, pensar el *ahora* de la colectividad y delinear cierta metafísica del sujeto. (2016:69)

De este modo, la idea del niño como «reflejo alejado» o como una «otredad significativa», lo lleva a determinar que la infancia es una creación de los adultos porque los niños no escriben, son siempre «una otredad a la vez radical y familiar» (69). Para Premat la infancia alude a una pérdida imprecisa, a una pérdida fantasmática y a la vez a un edén idealizado o universo informe de lo pulsional, la huella de un tiempo subjetivo o afectivo, revelador de verdades esenciales. Y desde esta perspectiva, la infancia vista en tanto diferencia y espejo, habilita ciertos «comienzos fabulados» (76) donde el cimiento de la ficción puede postularse. Como ya referimos, el autor aquí sostiene que la infancia puede no sólo tematizar la creación sino que también permite exponer los mecanismos elementales de la ficción y por eso equipara infancia con literatura. Pero a la vez, la infancia puede ser leída como un espacio de definición de estilos porque su escritura «permite [...] desplazar los límites del lenguaje, instituyendo un relato poético sobre mundos autónomos que pone lo real de lado y que funciona alrededor de metáforas objetivadas y de asociaciones totémicas» (77).

Desde otro ángulo, para Julia Muzzopappa, quien escribe el libro *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo* (2017) a partir de su investigación como tesis de maestría en la Universidad Nacional de Rosario, la infancia puede pensarse como una tensión entre dos modos complementarios: los *relatos de infancia* y las *irrupciones de infancia*. Estas últimas, las irrupciones, le permiten conceptualizar un modo alternativo para leer la infancia que no incluye los momentos en los que ésta aparece como tema o como representación sino que por el contrario, dichas irrupciones se presentan en la lengua. Esta idea se entrelaza con la propuesta de Agamben porque como ella explica:

Las *irrupciones de la infancia* [...] no están compuestas con material narrativo ni se centran en la infancia cronológica. Conforman una tensión con los *relatos de la infancia*,

porque mientras éstos cuentan la infancia, las irrupciones, inenarrables, repiten algo del orden de ese estado prelingüístico y trastocan la narración, porque el lenguaje se constituye a partir de un estado presubjetivo (Agamben 2007), que [...] posibilita el desarrollo de esas historias sobre los niños y sus infancias, debido a que la esfera de lo semiótico, la pura lengua, se transforma en discurso que a su vez la contiene. (2017:60)

Nos interesa la perspectiva que propone esta autora porque si bien analiza un corpus exclusivamente narrativo, no obstante creemos que esto también puede pensarse en el género poético. Su trabajo es una herramienta fundamental para pensar nuestras *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de infancia*, categoría con la que leemos los poemas de Jaime Gil De Biedma para reflexionar sobre la aparición de formas alternativas de la niñez que se acercan a la idea de irrupción que construye esta autora y que nosotros conjugamos con la enunciación de Julio Premat cuando refiere al niño como un «reflejo alejado» o a una «otredad significativa».

En este sentido, también nos valemos de los aportes de Cabo Aseguinolaza (2001) quien caracteriza a la infancia desde la idea de «liminalidad», es decir, que ésta se encuentra en un umbral o en una frontera, como lugar de paso, como espacio donde todo queda suspendido. Y plantea que «la liminalidad de la infancia encuentra resguardo y apoyo en la conexión con otras nociones marginales para encaramarse a un lugar central, al mismo tiempo fundamentador, de la idea de literatura» (45). De esto se desprende su tesis provisoria, en la que encuentra una relación estrecha entre la infancia y la literatura vinculada como noción de la época moderna.

Por otra parte, del libro clásico de Bachelard *La poética de la ensoñación* (1960) tomamos el último capítulo, en el que se dedica a revisar las ensoñaciones de la infancia, e intenta presentarlo como el esbozo de una metafísica de lo inolvidable, es decir, se refiere al tiempo de infancia como tiempo elegíaco, como tiempo íntimo que perdura en el adulto. De allí que la tesis que defiende se relaciona con reconocer que en el alma humana siempre perdura un núcleo de infancia, tal como expresa «una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir en los instantes de su existencia poética» (151).

En este sentido, agrega que el adulto tiene como potencial una infancia guardada, con posibilidad de revivirla en las ensoñaciones, hecho que idealiza los recuerdos de infancia. Esta postura resulta clave para nuestra indagación ya que se corre de pensar la infancia como mera representación, y « (...) como un fuego olvidado, siempre una infancia puede volver a despertar» (157).

Del contraste y la reflexión de esas lecturas, surge la categoría propuesta en nuestra investigación doctoral: *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de infancia* (Sierra, 2018), categoría que nos permite realizar un cruce entre la infancia visible (las figuraciones) y la infancia imaginaria. Ésta última refiere a lo que se «dibuja» en los poemas a partir de diversos procedimientos formales y del trabajo específico con la lengua. En esa operatoria surge una voz que se inscribe como la de una «otredad significativa» (Premat 2016), desdoblamiento que pone en abismo la distinción entre la voz adulta y la voz del niño, y que remite a un hecho decisivo en la constitución de la infancia, es decir, la posibilidad de tener o no lengua. Esta instancia de emergencia habilita además una reflexión sobre la propia escritura, operación que esta investigación leerá como complementaria.

Es así que este proyecto busca describir las diversas modulaciones que se manifiestan en la poesía de Jaime Gil de Biedma, en especial aquellas en las que la infancia emerge de modo alternativo, es decir, no como tópico del poema y sí como dibujo imaginativo que impacta en el armado de la poética del autor. La crítica biedmana ha abordado la cuestión infantil, de forma predominante, a través de la figura de los niños como tema de su poesía (Martín Hernández, 1993; Chirinos, 2002; Chopenera Armendáriz, 2009; Leuci, 2010; Letamendía, 2013). Sin desatender estos aportes, el propósito de este proyecto es leer las diversas modulaciones de la infancia en términos de una «irrupción» (Muzzopappa 2017), de un «reflejo alejado o una otredad significativa» (Premat 2016), de una «unidad fantasmática» (Link, 2009), o como un «personaje espectral» (Ferraté, 1969) infantil. Estas opciones nos permitirán construir una reflexión sobre la infancia en la poética de Gil de Biedma excediendo su configuración como mero tópico.

Al mismo tiempo, las modulaciones de la infancia permiten reconfigurar los temas centrales de su poética —el yo y el tiempo—, autorreferidos por Biedma en la «Nota autobiográfica» incluida en la segunda edición de *Las personas del verbo* (1982). En este sentido, nuestra hipótesis sostiene que la presencia de las diversas modulaciones de infancia en la poética biedmana no sólo desplaza el eje tradicional desde el que se ha leído su poesía, sino que instala a la infancia como un núcleo constitutivo de su programa poético.

Los acercamientos críticos a la poesía del autor han señalado intereses diversos, tales como sus estrategias retóricas (Jiménez, 1972; Lanz, 1990; Cañas, 1992; Riera, 1998; Romano, 2009); sus vínculos y filiaciones con otros poetas (Goytisolo, 1986; Jaume, 2010; Letamendía 2017) así como la construcción de la figura autoral y sus derivas —la intimidad, lo moral, lo confesional, el personaje imaginario— (Ferraté, 1969;



García Montero, 1993; Maqueda Cuenca, 2000; Blesa, 2004; De Villena, 2007; Leuci, 2010; Gracia y Ródenas, 2011; Scarano, 2014; Bagué Quílez, 2016; Ferrero, 2017).

Este escenario deja en evidencia que la cuestión de la infancia no ha sido suficientemente atendida. Este proyecto también retoma la tesis de Marcela Romano (2001, 2003) —discutida por Prósperi (2001, 2016)— en la que la autora considera que son sólo tres los poemas específicamente metapoéticos a través de los cuales Gil de Biedma construye su programa: «Arte poética», «El juego de hacer versos» y «Canción final». Es significativo que en estos poemas la infancia haga su irrupción a partir de diversas modulaciones, tales como la reflexión sobre la lengua, el juego, la actividad memorialista, los desdoblamientos o la puesta en escena. En este sentido, si lo autorreferencial en Gil de Biedma se encuentra profundamente anclado en el problema de la lengua (Prósperi 2001, 2016), resulta necesario indagar en las modulaciones de infancia como claves de lectura de la poesía del autor.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio** (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bachelard, Gastón** (2008). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blesa, Túa** (2004) «La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde “Canción final”» en AFA (Archivo de Filología Aragonesa). Zaragoza. En línea: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/50/104blesa.pdf>
- Cabo Aseguinolaza, Fernando** (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Chirinos, Eduardo** (2002). «Confesiones inconfesables: la infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma» *Anales de la literatura española contemporánea*. 365–380.
- Choperena Armendáriz, Teresa** (2009) «Intento formular mi experiencia de la guerra»: El recuerdo de la infancia en tres poemas de Jaime Gil de Biedma en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/gilbiedm.html>
- De Villena, Luis Antonio** (2007). *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferraté, Juan** (1969). «A favor de Jaime Gil de Biedma» en RICO, Francisco (comp.) (1980) *Historia y Crítica de la Literatura Española T8*. Barcelona: Crítica.
- Ferrero, Graciela** (2017). «Las personas del verbo. El nosotros autorial» en *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Vol. 8, Nº. 11. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>.
- Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo** (2011). «Tempo y máscaras de Jaime Gil de Biedma». *Historia de la literatura española (Tomo 7) Derrota y restitución de la modernidad 1939–2010*. Barcelona, Crítica: 481–484.
- Gil De Biedma, Jaime** (1998). *Las personas del verbo*. Ed. Carmen Riera Barcelona: Lumen, 1982.
- Goytisolo, Juan** (1986). «Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma» en *Literal* (Ejemplar dedicado a: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos) 163–165, 75–83.

- Jaume, Andreu** (2010). «Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en sus cartas» en *Jaime Gil de Biedma, El argumento de la obra. Correspondencia*. Barcelona: Lumen. 9–44.
- Jiménez, José Olivio** (1972). «Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966)», en *Diez años de poesía española: 1960–1970* (Madrid, Insula, 1972, págs. 205–221).
- Lanz, Juan José** (1990). «Por los caminos de la irrealidad: notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma». *Ínsula* 523–524. 48–52.
- Leuci, Verónica** (2010). «La encrucijada poética: tensiones íntimas en Jaime Gil de Biedma» en Laura Scarano (comp.), *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata: EUDEM.167–189.
- Letamendía, Nora** (2013). «La reconstrucción del pasado en la poesía de Jaime Gil de Biedma» en *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 22, n 25. Mar del Plata. 33–50.
- (2017). «Jaime Gil de Biedma: un poeta español moderno frente a su tradición» en *Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2015*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Link, Daniel** (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014). «La infancia como falta» en *Cuadernos LIRICO* 11. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico>.
- Mallol, Anahí** (2012). «Infancia, poesía» en IV Jornadas de Poéticas de la Literatura. Argentina para Niños. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- Maqueda Cuenca, Eugenio** (2000). «Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero» en José Romera Castilla y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor: 399–407.
- Martín Hernández, Evelyne** (1993). «Dos llaves: recuerdos de niñez y de guerra en la obra de José Manuel Caballero Bonald y Jaime Gil de Biedma». *Hispanística* XX.10 35–51.

**Muzzopappa, Julia** (2017a). *Irrupciones de la infancia: la narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.

——— (2017b). «La voz narrativa de Maurice Blanchot. Para una lectura de la infancia en la cuentística de Silvina Ocampo» en *Revista Pensamiento Político* 8. 29–36. En línea: <http://www.pensamientopolitico.udp.cl/wp-content/uploads/2018/03/version-8.pdf>

**Premat, Julio** (2014). «Pasados, presentes y futuros de la infancia» en *Cuadernos Lírico* 11. (1–16). En línea: <https://lirico.revues.org/1736>

——— (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.

**Prósperi, Germán** (2001). «Originalidad y rechazo en la poesía de Jaime Gil de Biedma» en *Actas del 1º Congreso Internacional CELEHIS de literatura*. En línea: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/E/pr%C3%B3speri.htm>

——— (2013). «Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea». Proyecto evaluado y aceptado, convocatoria CAI+D 2013–2015. Secretaría de Ciencia y Técnica, UNL.

——— (2016). «Esta temporada soy todo pájaro». Aprendizaje de la escritura en Jaime Gil de Biedma en Leonado Funes (coord.). *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 331–341.

——— (2017). «Igual que un niño, que una niña...»: Infancia, animalidad, queer en *Telar Revista del instituto interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, IIELA* 19, 106–119. En línea: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/347>

**Romano, Marcela** (2001). «Las rosas de papel en Jaime Gil de Biedma» en *Actas del 1º Congreso Internacional CELEHIS de literatura*. En línea: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/E/romano.htm>

——— (2003). *Almas en Borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Ed. Martín.

——— (2009). «Los amores clásicos y modernos en Jaime Gil de Biedma» en Romano, Marcela (Coord.) *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Universidad Nacional del Mar del Plata: Eudem.

**Schérer, René y Hocquenguem, Guy** (1976). *Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama.

**Sierra, Gabriela** (2018). «Trayectos de una investigación en curso: una introducción a las figuraciones de la niñez o los dibujos imaginativos de la infancia en la obra de dos poetas españoles contemporáneos» en VI Coloquio de Investigaciones Teórico Literarias del CEDINTEL, Santa Fe. [Mimeo].

**Scarano, Laura** (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL.

## Construir el paisaje del litoral

*Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes*  
(1950–1953)

**Ivana Tosti**

CEDINTEL (FHUC–UNL) / CEIECS (UNSAM)

itosti@unl.edu.ar

### Resumen

En este trabajo se presentan los resultados finales de la investigación sobre una revista editada en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) durante los años 50 y se encuentra ligado a dos investigaciones en curso: por un lado, al proyecto *International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio–Historical Perspectives and Future Possibilities (INTERCO SSH)* y, por otro, al CAID–FHUC «Estudios lingüísticos, literarios y semióticos en Argentina: institucionalización e internacionalización (1945–2015)».

*Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes* fue un boletín cultural y literario del Instituto Social de la UNL, que salió entre 1950 y 1953. Se constituye en un boletín institucional cuyo principal objetivo es dar cuenta de las actividades culturales y de extensión de la universidad, pero también es un espacio de voces de la época: intelectuales, periodistas, jóvenes poetas y escritores consagrados reflexionan sobre su propio trabajo intelectual, la cultura, las tradiciones y la literatura de una zona.

Los colaboradores —entre quienes se encuentran Hugo Padeletti, César Fernández Moreno, Gastón Gori, Beatriz Vallejos, Hugo Gola, Francisco Urondo, Miguel Brascó— reflexionan acerca de sus prácticas y acerca de la necesidad de reconocer y delimitar un paisaje geográfico, cultural y social particular desde el cual realizarlas: el litoral argentino. En *Trimestral*, entre otros gestos reconocibles, el intento por configurar una identidad al territorio que abarca la UNL, identidad centrada en el paisaje como cifra de una poética particular, es su gesto más fuerte de intervención.

## Algunas precisiones metodológicas

En este trabajo se presentan los resultados finales de una investigación que intenta aportar al campo de los estudios de las publicaciones periódicas culturales y literarias mediante el análisis de una revista editada en la Universidad Nacional del Litoral: el boletín *Trimestral*. El estudio se liga a dos investigaciones: por un lado, al proyecto internacional INTERCO SSH dirigido por Gisele Sapiro que aborda la institucionalización de las Ciencias Humanas y Sociales comparativamente en 9 países entre los años 1945 y 2015 y, por otro, al CAI+D «Estudios lingüísticos, literarios y semióticos en Argentina: institucionalización e internacionalización (1945–2015)», dirigido por Analía Gerbaudo (FHUC–UNL).

En etapas iniciales de ambos proyectos relevamos publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral (en adelante UNL) en las áreas de literatura, lingüística, filosofía y semiótica, entre los períodos 1945–2015, entre otros datos.<sup>1</sup> En el transcurso de esta tarea encontramos *Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes*. Se trata de un boletín cultural del Instituto Social de la UNL que se publica entre los años 1950 y 1953. Pedro Oscar Murúa lo dirige mientras que la redacción la ocupa Miguel Brascó.

*Trimestral* se constituye en un boletín institucional cuyo principal objetivo es informar las actividades de extensión de la universidad, pero, también, es un espacio de voces de la época: intelectuales, periodistas, jóvenes poetas y escritores consagrados reflexionan sobre su propio trabajo intelectual, la cultura, las tradiciones y la literatura de una zona, haciéndose eco de los debates que se dan en la política, en la institución universitaria, en el campo intelectual de la Argentina de esos años.

En los 7 números que componen el boletín escriben, entre otros: Antonio Cunill Cabanellas, María Granata, Leoncio Gianello, Hugo Padeletti, César Fernández Moreno, Luis Di Filippo, Gastón Gori, Beatriz Vallejos, José Rafael López Rosas, José María Paoantonio, Hugo Gola, Francisco Urondo y Miguel Brascó en carácter de colaboradores.

Es posible observar en los sucesivos números, sobre los textos relacionados con la literatura y el arte, cómo estos colaboradores reflexionan acerca de sus propias prácticas y acerca de la necesidad de reconocer y delimitar un paisaje geográfico, cultural y social particular desde el cual realizarlas: el litoral argentino. En este sentido *Trimestral* se constituye, además, en uno de los espacios donde se debate acerca de las políticas culturales, la literatura y su tradición, y la relación de la UNL con el

---

<sup>1</sup> El acceso a todos los datos recabados en la primera etapa puede leerse en el Primer informe técnico: la institucionalización de la Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento (Gerbaudo 2014).

medio en el que está inserta —que, durante esos años abarca Santa Fe, Rosario, Paraná, Resistencia y Corrientes (Piazzesi y Bacolla 2015:127)—. *Trimestral* demanda desde sus páginas la construcción de lo que en términos de Pierre Bourdieu llamaríamos un «campo intelectual» (Bourdieu 1971) y un «campo literario» (Bourdieu 1992) propios y dirige sus acciones hacia ese fin. Aspira —como ocurre en las revistas culturales— a ser un espacio de debate y definición de las propias prácticas, y pone en escena el mundo cultural del que forma parte desde una perspectiva propia. Se trata de un boletín en el que un grupo de jóvenes busca intersticios para escribir y publicar con improntas personales. Y allí donde escriben delinear un paisaje entre gestos de crítica, de vanguardia, y el «tono pedagógico» que caracteriza a las publicaciones periódicas desde sus comienzos (Panesi 1998:60).

Las nociones de «archivo» (Derrida 1995) y de «política de la exhumación» (Gerbaudo 2013, 2016) devienen metodológicamente potentes para abordar una publicación como *Trimestral*, una revista inhallable de las colecciones institucionales y hemerográficas de la universidad y de las bibliotecas públicas de la ciudad de Santa Fe. La profesora Delia Travadelo dona su colección particular al Museo Histórico de la UNL en el año 2005.

Derrida afirma que el archivo es a la vez instituyente y conservador, revolucionario y tradicional. Construirlo detenta una violencia que fija mientras descarta porque aparece unido a la decisión del arconte, que hace sobrevivir ciertos materiales en desmedro de otros. Ligada a la noción de archivo aparece la de exhumación en tanto rescate de «géneros o textos rechazados, ocultos, desvalorizados que se ven modificaciones a partir de esa práctica». Práctica que se constituye en una política, un trabajo entre las grietas, «una intervención atenta a los objetos en estado de pérdida» (Gerbaudo 2016).

El órgano editor de *Trimestral* es el Instituto Social, primera experiencia de extensión de la UNL que surge en 1928, bajo el rectorado de Rafael Araya, quien estaba convencido no sólo de la necesidad de la socialización de la cultura sino también de que «la educación no puede ni debe ser un privilegio». Las tres grandes áreas el Instituto son: la Universidad Popular concentrada en la educación de los obreros; el Museo Social que divulga las actividades de investigación de las facultades e institutos, y la Extensión Social que comunica el saber a toda la sociedad con múltiples formatos y en los diferentes espacios que abarcan las sedes de la UNL, Santa Fe y Rosario, Entre Ríos, Corrientes y zona de influencia de esas provincias, desde pueblos, comunas y municipios del interior hasta otras provincias incluso, como Resistencia, en Chaco y Posadas en Misiones. Bajo el rectorado de Roque Izzo, en 1929, se crean la imprenta y LT 10, la emisora radial de la UNL, para apoyar toda esta labor extensionista.



En 1948, durante el gobierno de J. D. Perón, Ángel Guido, el entonces rector de la UNL, presenta las directrices de la «nueva universidad» y el medio para comunicar las renovadas actividades será *Trimestral*. Al frente del área de extensión del instituto se encuentra Pedro Oscar Murúa, intelectual santafesino dedicado primero al periodismo y luego a la política,<sup>2</sup> quien será el director del boletín.

Dice Beatriz Sarlo que el nacimiento de una revista inaugura un ciclo largo o no tanto de «un impulso hacia lo público» y que declara implícitamente: «hagamos política cultural». *Trimestral* busca no sólo ser el boletín que informa sobre las actividades de la UNL sino también «captar la inquietud del hombre del litoral, la atmósfera que lo rodea, su destino» (Murúa 1950c:1).

Como publicación institucional, *Trimestral* es una entidad móvil, sometida a reestructuraciones más o menos constantes, ligadas a los sucesos que ocurren en la UNL y a las circunstancias de sus miembros, y no está exenta de los fenómenos frecuentes en la vida de las revistas como las rupturas, las deserciones y los nuevos reclutamientos.

*Trimestral* es un emprendimiento con un fuerte gesto político y pedagógico: organiza, filtra y traza vínculos entre el campo cultural y sus «afueras» (regionales, nacionales, internacionales). Es, asimismo, un vehículo «representativo de la cultura de la región» y busca proponerla, difundirla, y legitimarla, a través de diversas operaciones conceptuales, y de diferentes apuestas estéticas e ideológicas. De allí que se publiquen textos literarios y también notas y ensayos alrededor de temas como las artes visuales, la literatura, la filosofía, las artes escénicas y la música, con aportes críticos de los colaboradores.

La producción de los seis números que hemos encontrado del boletín puede dividirse en dos etapas, ambas conectadas con dos tipos de producción y de configuraciones estéticas diferentes, y especialmente con diversas concepciones sobre la cultura y cómo hacerla extensiva al medio, una de las principales funciones del Instituto Social de la UNL. Así tenemos, por un lado, la etapa «Brascó»: del número 1 al número 3 y, por el otro, la etapa «Murúa», del número 5 al número 7/8 inclusive. El número 4 se presenta como un número de transición.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en *La Palabra*, periódico fundado por Alcides Greca donde escribían Salvador Caputto, Alejandro Grüning Rosas, Pablo Vrillaud, Pedro Oscar Murúa, Horacio Varela y José E. Aguilar, entre otros (López Rosas 1972:93). Murúa, del grupo reformista, se pasó al peronismo de la mano del grupo FORJA (Macor 1997; Valsagna 2009).

## **La nueva universidad y los inicios del boletín**

El primer número de *Trimestral* aparece en enero de 1950. El rector Angel Guido, un intelectual de la época —arquitecto pero también poeta, escritor y ensayista influenciado por Ricardo Rojas—, confía a un escritor, periodista e intelectual santafesino la dirección de *Trimestral*: Pedro Oscar Murúa. Murúa a su vez, delega la redacción del boletín a un joven Miguel Brascó, abogado, poeta, y editor. Hasta donde se pudo reconstruir, la toma de decisiones respecto de la publicación incluyendo los pedidos de colaboraciones, las selecciones de poesía y los textos de diversos autores se daban en un diálogo entre ambos (Brascó 2014). Un joven Miguel, «liberal y antiperonista, reformista y americanista» (Brascó 2014), marca el pulso de una publicación institucional del interior que dialoga con otras contemporáneas (como *Sur*, *Espiga*, *Reunión*) y que es ajena a los temas y debates de esos años: el escritor, su rol y el compromiso intelectual, la función de la poesía, y América Latina, entre los más notables.

### **Etapas Brascó: *Trimestral* 1, 2 y 3 (1950)**

Brascó y Murúa tienen experiencia en la publicación de revistas, en tareas periodísticas y editoriales, así como en la radio; ambos están ligados al ámbito de la cultura a través de la plástica, la literatura y el teatro. Difieren en edad pero comparten reuniones con los representantes de cultura local. *Trimestral* se imprime en los talleres de la UNL en grandes cantidades. «Se hacían muchos ejemplares para distribuir de manera gratuita», recuerda Brascó.

Una de las particularidades del boletín es reproducir ilustraciones y grabados de artistas locales. Las tapas de los primeros tres números son tacos originales a pedido de José Planas Casas, un artista plástico catalán director de la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe y maestro de dibujo de Miguel Brascó quien también se ocupa de ilustrar él mismo algunas notas.

Los ejes centrales de esta etapa son el homenaje al General José de San Martín, la crítica literaria, el teatro independiente (Brascó dirige del grupo Teatro de Arte de la UNL en el que se encuentran José María Paolantonio y Paco Urondo). Las artes visuales también son protagonistas de las páginas de *Trimestral*. Ricardo Supisiche y Enrique Estrada Bello aparecen en «Plásticos del litoral» sección que Miguel Brascó lleva adelante, así como la mayoría de los comentarios sobre exposiciones y arte en general. Las actividades culturales del Instituto Social ocupan un lugar central atendiendo al objetivo prioritario de la revista. Las voces femeninas de esta etapa son los poemas de María Granata y Ana Teresa Fabani. La sección «Espejo de revistas» y, a partir del

número 2, «Espejo de lecturas», lleva las firmas de Brascó y Murúa y allí se reseñan novedades editoriales y se comentan notas de crítica de otras publicaciones, como *Sur*.

### **La transición: *Trimestral* 4**

En octubre de 1952 *Trimestral* vuelve a publicarse, después de casi dos años de que saliera el número 3. Es el último número en el que Brascó participa y el primero y único donde escribe Paco Urondo. El título del boletín se mantiene y el subtítulo se amplifica abarcando al *litoral*. Ambos se encuentran dibujados y pertenecen al mismo artista que ilustra la portada, Enrique Estrada Bello. En el editorial leemos: «Reaparece *Trimestral* bajo formas novedosas pero su orientación sigue siendo la misma: cultivar la vocación regional y comunicar el registro palpitante de las actividades artísticas e intelectuales del litoral». La literatura y la poesía son las protagonistas de este número. A «Víctor Hugo escritor comprometido», un homenaje por sus 150 años del nacimiento, le sucede el capítulo 1 de la novela inédita de Gastón Gori, *El desierto tiene dueño*. Paco Urondo firma con un desconcertante título una nota sobre poesía: «A propósito de Mendoza» en la que entabla relaciones entre las poéticas de Juan L. Ortiz y de Jorge Enrique Ramponi. Las notas de crítica literaria las firman Alfredo Muñoz Unsain y Miguel Brascó y refieren a lo que se entiende por «cultura». Aparece una nueva sección «Crítica y bibliografía» que reemplaza «Espejo de lecturas». Una de las firmas de esta sección es la sigla H.A.G. que, según comprobamos, corresponden a Hugo Alberto Gola.

Gola también realiza una crítica a la puesta del Teatro del Ateneo Universitario inaugurando la sección «Teatro y notas» en la que sigue colaborando Cocho Paolantonio. El teatro y las artes visuales se ven jerarquizados dentro del número 4 de *Trimestral* al concedérsele sendas secciones, al contrario de la etapa anterior en donde aparecen como textos menores. Bajo el título «Extensión cultural» se informa sobre la inauguración del Curso de literatura italiana contemporánea que se dicta en paralelo en las ciudades de Santa Fe, Rosario y Paraná al público en general (1952:11). Esta aparece como la única actividad llevada adelante desde el instituto social.

### **Las nuevas formas de acción cultural: reorientando *Trimestral***

En ese tiempo, se reorganiza la UNL y el Instituto Social del cual depende la revista. Murúa publica en la revista *Universidad* n° 26 un artículo donde formula las nuevas direcciones que se corresponden con las orientaciones de la ley universitaria 13.031. Es necesario dotar a la publicación de «un contenido eminentemente social y

nacional que acumule, elabore y difunda el saber y toda forma de cultura para la conformación espiritual del Pueblo».

Estos directrices dan cuerpo a esta nueva etapa de *Trimestral* que continúa siendo la forma de comunicar del Instituto Social «creado para mantener un nexo permanente entre Universidad y Pueblo», las dos grandes nociones sobre las que giran los siguientes números. El acento está puesto en adaptar la mente universitaria «exclusivamente profesionalista, científica o técnica» y ceñirla «a la visión de lo regional como unidad expresiva de una misión de cultura concordante con las otras dos unidades mayores que son la Patria y el Universo».

### **Etapa Murúa, *Trimestral* 5 (6) 7/8 (1953)**

En esta última etapa de la revista la dirección continúa a cargo de Murúa mientras que el secretario es Carlos Héctor Parodi. Los artistas que ilustran las tapas, son Pedro Logarzo y Pedro R. Luna. Ricardo Supisiche y Enrique Estrada Bello también están presentes, pero lo cierto es que hay más fotografías de los concurrentes a las actividades que organiza el Instituto.

La historia americana, la argentina y especialmente la de Santa Fe se sucede a lo largo de los artículos y hace foco en el origen nativo del territorio. El folklore, otros de los ejes relevantes de esta etapa, se aborda desde la crítica literaria o bien a partir de reflexiones sobre lo regional. Se mantienen las secciones inauguradas en el número 4, «Dos poetas del litoral» y «Teatro y notas». Las actividades culturales del instituto vuelven a ser protagonistas de estos últimos números. La novedad es la reproducción de un mapa de la zona litoral donde se llevan a cabo. Como estrategia es elocuente y visibiliza tanto la cantidad de lugares a donde llega la UNL como la variedad de actividades culturales que realiza.

### ***Trimestral* y la construcción del paisaje**

Uno de los gestos más reconocibles de la publicación es su intento por configurar una identidad al territorio donde se encuentra la UNL. Identidad que se configura a partir del paisaje litoraleño, y que dota a la creación artística de la zona de una poética particular. Graciela Silvestri sostiene que la idea de paisaje se extiende con fuerza en las noveles naciones americanas, especialmente en aquellas que, como la Argentina, carecen de pasado ilustre y «cimientan su identidad en las múltiples situaciones ambientales tratadas estéticamente» (2017:10).

La mirada paisajista implica una mirada estética (Silvestri 2017:29). Y esa mirada es la que desde los «márgenes» de *Trimestral* configura el litoral estético y el litoral

político, marca de identidad necesaria para la intervención que realiza la UNL en su territorio pero también la huella que puede seguirse no sólo en la literatura producida durante esos años en la zona (como las de Juan L. Ortiz, Carlos Mastronardi, Agustín Zapata Gollan o Paco Urondo) sino también en producciones posteriores como la Juan José Saer, Luis Gudiño Kramer o José Luis Vittori y actuales en el caso de Cecilia Moscovich y Santiago Pontoni, Fernando Callero.

*Trimestral* se gesta como estrategia de comunicación extramuros de la UNL y desde el área de la universidad más ligada a la comunidad: el Instituto Social, cuyo objetivo principal es difundir «la alta cultura» (Murúa 1950c:1). Para cumplir con éste durante las dos etapas que mencionamos los responsables de *Trimestral* eligen políticas textuales y políticas gráficas y definen sistemas de valor que los posicionan frente a otros discursos. En este sentido puede rastrearse cómo se modifican los conceptos de cultura, el recorte geográfico de la zona de influencia, el público destinatario, el lugar del teatro, la literatura y la poesía. Rasgos que pueden detectarse no sólo en las declaraciones de las editoriales sino también en la sintaxis misma que organiza los textos internos, así como, sobre todo, en los textos que se presentan claramente circunscritos al campo de la crítica: comentarios de revistas, reseñas de libros, análisis de la obra de escritores o poetas y de artistas visuales. Allí se inscriben los textos más potentes para pensar las problemáticas que atraviesan *Trimestral*. Entre ellas definir qué es la cultura nacional organiza el marco de las alianzas, de los conflictos, reordena las tradiciones literarias, dirige el lugar del arte y la función de los intelectuales.

En *Trimestral* 4, el número de transición entre ambas etapas, Paco Urondo escribe un texto de comienzos «A propósito de Mendoza» (1952:2). Un texto juvenil — tiene apenas 22 años — pero que desarrolla una hipótesis de lectura potente donde la noción de paisaje es el elemento que le permite unir las poéticas del mendocino Jorge E. Ramponi quien escribe contemplando de la «tremenda» cordillera de los Andes, por un lado, y del entrerriano Juan L. Ortiz quien canta al río Paraná «y enhebra sus poemas con él», por el otro (2).

Para que haya paisaje es necesario un punto de vista, un espectador y un relato que dé sentido a lo que se experimenta. Por eso es inherente a esta noción la separación entre el hombre y el mundo. La separación no es total, sino más bien, «una ambigua forma de relación, en donde lo que se mira se reconstruye a partir de recuerdos, pérdidas, nostalgias propias y ajenas» (Aliata y Silvestri 2001:10).

La mirada del joven Urondo es una mirada paisajista porque es estética: es la del exiliado, la del viajero que por primera vez se aleja de la casa paterna (es un recién casado que vive en Mendoza), y reconoce su extrañeza radical con las cosas (como la «tremenda» cordillera y la poesía de Ramponi) pero recuerda «o más bien construye,

un pasado, una memoria, un sentido» (Aliata y Silvestri 2001:10). Y lo hace levantando un sistema que, desde Cuyo, vuelve al litoral y coloca en el centro de la renovación estética, de la poesía presente y por venir a Juan L. Ortiz, su obra pero también su compromiso político.

El gesto final de *Trimestral* es cartografiar el litoral. Abriendo la sección de actividades del instituto el mapa marcado en aquellas localidades donde realizaron instrumento a página completa, por lo menos, impacta. Mapear el litoral responde a la necesidad del mundo moderno de establecer límites. Territorio y frontera, nación y patria: construir un mapa con fronteras claras implica no sólo un instrumento de conocimiento y dominio territorial sino también el punto de partida para fijar una identidad diferenciada. Identidad a la que *Trimestral* contribuye a afianzar desde el hecho estético y cultural: definir el paisaje del litoral y los hombres que lo habitan.

De la biblioteca al archivo, de lo privado a lo público en un pase que también es un gesto pedagógico: hay que desaprender de la aristocracia de los anaqueles y abrirse al archivo, como anhela Derrida.

## Referencias bibliográficas

- Aguirre, Osvaldo** (2009). «Introducción», en Francisco Urondo. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 7–15.
- Albirzú, Mónica** (2008). *Miguel Brascó: creo que soy poeta más que ninguna otra cosa*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri** (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Altamirano, Carlos** (2001). *Bajo el signo de las masas (1943–1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo** (1983). *Literatura–sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1992.
- Araya, Rafael** (1930). *El Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral. Su rol universitario, errores que corrige y anhelos que satisface*. Santa Fe: UNL.
- Barthes, Roland** (2014). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bernatek, Carlos** (2000, 16 de enero). «Los nombres de la generación del 60. Entrevista a Rubén Chiri Rodríguez». *La Capital*, Suplemento Cultura, 4.
- (2000, 16 de enero). «Retrato de un escritor de provincia. Entrevista a Jorge Reynoso Aldao». *La Capital*, Suplemento Cultura, 5.
- Bourdieu, Pierre** (1971). «Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase», en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, 23–42.
- (1992). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- (1999). «Una revolución conservadora en la edición», en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, 223–264.
- Caillet–Bois, Horacio** (1945). *100 años de pintura santafesina*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

**Castelli, Eugenio** (1998). *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900–1995)*. Santa Fe: Ediciones culturales santafesinas.

**Conti, Jorge** (2009). *Lux Indeficiens: crónica para una historia de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.

**Couceiro, María Pilar T.** (2008). «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro» *Cuadernos para la investigación de la cultura hispánica* 33 [En línea] Consultado el 16 de enero de 2018 en <[www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cilh/33/cilh-33-10.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/33/cilh-33-10.pdf)>

**Dalmaroni, Miguel** (2010). «El empaste y el grumo: narración y pintura en Juan José Saer». *Crítica Cultural* 2 (5), 399–409.

**Delgado, Verónica** (2014). «Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas», en Verónica Delgado y otros (coord.) *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX–XX)* [En línea]. La Plata: Edulp, 11–25. Consultado el 15 de enero de 2018 en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>>

**Derrida, Jacques** (1971) «Firma, acontecimiento, contexto» en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998, 347–372. Traducción de Carmen González Marín.

——— (1972). «La farmacia de Platón», en *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975, 93–260.

——— (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Traducción de Paco Vidarte.

**Fantoni, Guillermo** (2007). «Modernidad sin estrépito: como el lento fluir del río Paraná», en *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe: una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Catálogo de la muestra curada por Guillermo Fantoni en Imago Espacio de Arte. Rosario: Fundación Osde.

**Fontanet, Hernan** (2013). «Francisco Urondo: poesía y muerte». *Cronopio* 23. [En línea]. Consultado el 4 de octubre de 2017 en <<http://www.revistacronopio.com/?p=11848>>

**Gerbaudo, Analía** (2009). «Corta, pero no mala: notas sobre literatura argentina». *Boletim de Pesquisa–NELIC* 2, 24–41. [En línea]. Consultado el 20 de enero de 2018 en <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2009nesp24/10584>>



— (2013). «Archivos, literatura y políticas de la exhumación», en Graciela Goldchluk y Mónica Pené (comps.). *Palabras de archivo*. Santa Fe–Poitiers: Ediciones UNL/Centre de Recherches Latino–Américaines.

— (2014). *Primer informe técnico: la institucionalización de la Letras en la universidad argentina (1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. [En línea]. Santa Fe: FHUC. Consultado el 10 de diciembre de 2017 en <[http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco\\_vf.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf)>

— (2016). *Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986*. Santa Fe–Polvorines: UNL/UNGS.

**Gombrich, Ernst** (1950). *La historia del arte*. Londres: Phaidon, 2011.

**Gramuglio, María Teresa** (1997). «El ejercicio melancólico de las letras». *Variaciones Borges* 3, 46–53.

— (1999). «Una década dinámica. Protagonistas, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta», en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: EMR, 2013, 209–253.

**Gudiño Kramer, Luis** (1955). *Escritores y plásticos del litoral*. Santa Fe: El Litoral.

**Guido, Angel** (1948). «La nueva universidad». *Universidad* 20, 9–21.

**Lafleur, Héctor René y otros** (1962). *Las revistas literarias argentinas (1893–1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

**Lois, Carla** (2014). *Mapas para la Nación. Episodios en la historia de la cartografía argentina*. Buenos Aires: Biblos.

**López Rosas, Jorge Rafael** (1972). «La literatura en la provincia de Santa Fe», en *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe*, Volumen 5. Santa Fe: Imprenta Nacional.

**Macor, Darío** (1995). «El lugar de la educación en la Argentina de la primera república», en Celestino Lanteri, *Pablo Vrillaud, líder de la juventud*. Santa Fe: UNL.

**Macor, Darío y Eduardo Iglesias** (1997). *El peronismo antes del peronismo*. Santa Fe: UNL.

**Maidana, Nidia** (2004, 2 de octubre). «La casa de los muñecos cumple 15 años», *El Litoral* [En línea]. Consultado el 3 de enero de 2018 en <<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2004/10/02/nosotros/NOS-01.html>>

**Mangone, Carlos y Jorge Warley** (1984). *Universidad y peronismo (1946–1955)*. Buenos Aires: CEAL.

**Montanaro, Pablo** (2003). *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*. Rosario: Homosapiens.

**Morán, Carlos Roberto** (1985, 20 de julio). «Década del 40: la experiencia de Espadalarío». *El Litoral*, Suplemento «La comarca y el mundo», 3.

**Murúa, Pedro O** (1952b). «Nuevas formas de acción cultural». *Universidad* 26, 33–56.

**Ortiz, Juan L.** (1996). *Obra Completa*, Sergio Delgado editor. Santa Fe: UNL.

**Páez, Roxana** (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva.

**Panesi, Jorge** (1998). «Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*», en *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 49–65.

**Pené, Mónica** (2013). «En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura», en Graciela Goldchluk y Mónica Pené (comps.). *Palabras de archivo*. Santa Fe–Poitiers: Ediciones UNL/Centre de Recherches Latino–Américaines, 13–32.

**Petra, Adriana** (2013). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945–1963)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>>

**Piazzesi, Susana y Natacha Bacolla** (2015). *El reformismo entre dos siglos. Historias de la UNL*. Santa Fe: Ediciones UNL.

**Prieto, Adolfo** (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán.

——— (1973). «El Paraná y su expresión literaria», en *Conocimiento de la Argentina*. Rosario: EMR, 2015, 111–138.

——— (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820–1850*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Ricci, Jorge** (2005). «Santa Fe 1900–1999», en Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna–Instituto Nacional del Teatro.
- Rivera, Jorge** (1981). *La historia de la literatura argentina. El auge de la industria cultural (1930–1955)*. Buenos Aires: CEAL. Capítulo 95.
- Rosa, Claudia** (2003). «Bohemia y academia: tensiones en un campo cultural comarcano». Tesis de Maestría en Educación, Entre Ríos: UNER. Mimeo.
- (2012). «La consagración del escritor en las instituciones sociales del campo cultural argentino. El caso del poeta entrerriano Carlos Mastronardi (1901–1976)». Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Entre Ríos: UNER. Mimeo.
- Said, Edward** (1975). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Basic Book Inc.
- Sarlo, Beatriz** (1992). «Intelectuales y revistas: razones de una práctica». *América: Cahiers du CRICCAL* 9/10, 9–16. [En línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2017 en [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1047](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047)
- (1996). «La duda y el pentimento». *Punto de Vista* 56, 31–35.
- (2001a). «Raymond Williams: del campo a la ciudad» en Raymond Williams, *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2011, 11–22. Traducción de Alcira Bixio.
- (2001b). *La batalla de las ideas (1943–1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Sigal, Silvia** (1991). *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Silvestri, Graciela** (1999). «Paisaje y representación» *Prismas, revista de historia intelectual* 3, 231–245.
- (2017). «Los órdenes del agua», en Sergio Delgado y otros. *El horizonte fluvial. Coloquio en el país de sauce*. Paraná: EDUNER, 3–34.
- Terán, Oscar** (1986). «Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950», en *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos.
- Tezanos Pinto, Julio** (1946). *Discurso del acto de creación de la Escuela de Salubridad*. Colección difusión del Plan Quinquenal del Instituto Social. Santa Fe: UNL.

**Travadelo, Delia** (2005). *La generación poética del 40. La generación del Paraná y la lírica de Carlos Alberto Alvarez*. Santa Fe: Instituto de Cultura Hispánica.

**Urondo, Francisco** (1957). «Cuatro preguntas a cuatro poetas». Entrevista de Roberto Conte. *Punto y aparte. Revista de cultura* 5, 1-3.

——— (1968). *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. Buenos Aires: Mansalva, 2009

——— (1970). «Una sabiduría de intemperie», en *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 341-345.

——— (1971). «Juan L. Ortiz, el poeta que olvidaron», en *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 384-389.

——— (1971). «Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española», en *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 532-536.

——— (2013). *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

**Valsagna, Andrea** (2009). «Extensión Universitaria en los sesenta: el caso de la Universidad Nacional del Litoral». Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Entre Ríos: UNER. Mimeo.

**Vittori, José Luis** (1984, 30 de diciembre). «El porvenir de una ilusión». *El Litoral*, Santa Fe Literaria, 5.

**Vladimirsky, Carlos** (1988, 12 de febrero). «Los grupos literarios santafesinos. El grupo Espadalarío». *El Litoral*, suplemento «La comarca y el mundo» 5.

**Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.