

IX Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL

COMPILADORA

—

Daniela Gauna



UNL • FACULTAD
DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS

IX Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL

Gauna, Daniela

IX Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL / Daniela Gauna ; compilación de Daniela Gauna. - 1a ed compendiada. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-692-363-7

1. Literatura. 2. Estudios Literarios. 3. Análisis Literario. I. Título.

CDD 860.9

Autoridades

Decana FHUC
Laura Tarabella

Vicedecano FHUC
Daniel Comba

Directora del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL)
Daniela Fernanda Gauna

Vice-directora:
Daniela Gisela Fumis

Consejo de Dirección
Gabriela Sierra
Santiago Venturini
Lucila Santomero

Índice

Autopoéticas: delimitaciones, alcances y reformulaciones de una categoría

María Belén Bernardi

Los valores de la enfermedad. Hacia la creación de un dispositivo de lectura para pensar la narrativa de Juan José Millás

Sofía Dolzani

Agustín Fernández Mallo: la ficción como mirada imposible

Daniela Fumis

Literatura testimonial: formas y desplazamientos

Daniela Gauna

Reflexividad y experiencia: la teoría de la lectura de los escritores del Nouveau Roman

Bruno Grossi

Cuerpos con fecha de vencimiento

María del Rosario Keba

La vejez como forma

Germán Guillermo Prósperi

Sobre el filo de la navaja: Enrique Pezzoni y la enseñanza de la traducción

Cristian Ramírez

La literatura latinoamericana en las colecciones del Plan Nacional de Lectura para el nivel secundario (2005–2020)

María Paula Scotta

Formas alternativas de la infancia en la poética de Jaime Gil de Biedma

Gabriela Sierra

Autopoéticas: delimitaciones, alcances y reformulaciones de una categoría

MARÍA BELÉN BERNARDI

bernardi@iech-conicet.gob.ar

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Universidad Nacional del Litoral.

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Universidad Nacional de Rosario.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Resumen

La presente propuesta constituye un informe de avances en el marco de mi proyecto de investigación doctoral y aspira a presentar y someter a discusión la delimitación que realizamos de una categoría central en nuestro marco teórico–metodológico. Por carecer de un consenso teórico en torno a ellas, las autopoéticas han sido objeto de diferentes abordajes y postulaciones, por lo cual resulta necesario establecer precisiones acerca de su significado y alcances. Con este objetivo, trazaremos un recorrido que repase las principales perspectivas a partir de las cuales han sido trabajadas y sintetizaremos aquellos aspectos que nos permitan delinear una conceptualización que resulte operativa para la lectura de nuestro corpus.

Palabras clave: autor / autopoéticas / imagen de escritor

Introducción

En este trabajo, presentamos los avances de investigación de nuestra tesis doctoral, que estudia, como hemos formulado en ediciones anteriores del Coloquio, las escrituras autopoéticas de tres autores contemporáneos (Andrés Neuman, Patricio Pron y Vicente Luis Mora) guiada por la hipótesis de que estas se encuentran determinadas por la adopción de una perspectiva y un lugar de enunciación posnacional (Castany Prado). El objetivo que persigue consiste en desarrollar los puntos principales de nuestro marco teórico para luego presentar la delimitación que realizamos de la categoría “autopoéticas” ya que la ausencia de consenso respecto de ellas pone de manifiesto la diversidad de abordajes de los que han sido objeto y la necesidad consecuente de formular precisiones acerca de su significado y alcances. De esta manera, este escrito seguirá el siguiente recorrido: en primer lugar, se situarán las autopoéticas en el contexto general del “retorno del autor”; en segundo lugar, se establecerán las poéticas de autor y las distintas modalidades de construcción de la imagen como puntos de partida para el desarrollo de la categoría; en tercer lugar, se repasarán las principales perspectivas teóricas a partir de las cuales se ha definido y por último, se puntualizarán los aspectos que contribuyen al armado de una conceptualización operativa para la lectura de nuestro corpus.

Cabe aclarar que el conjunto de nociones vinculadas con las autopoéticas que presentaremos a continuación no es empleado indistintamente como sinónimos de estas, razón por la cual se mantiene la nomenclatura originaria de cada una de ellas para dar cuenta de aquellos aspectos que, aunque no han sido contemplados por Casas, permiten complementar y completar sus desarrollos, que tomamos aquí como base desde la cual partir. Por citar un ejemplo representativo, al referirnos a las poéticas de autor (Zonana) aludimos a aristas analíticas tales como la diferenciación entre enunciados referidos a obras propias o ajenas por parte de los escritores cuya ulterior incorporación a las autopoéticas resulta operativa para la lectura. Del mismo modo se procederá con los demás términos.¹

1 Agradezco profundamente a María Julia Ruiz por la lectura atenta, minuciosa y amable de este trabajo. Sus observaciones me ayudaron a detectar inconsistencias y ambigüedades en mis planteos —que espero haber podido resolver en esta versión final— y a ajustar aspectos centrales de las categorías empleadas.

El retorno amistoso del autor

Ante todo, resulta necesario situar los desarrollos teóricos acerca de las auto-poéticas en el espacio conceptual mayor relativo al autor, que ha sido objeto de numerosos acercamientos y postulaciones, desde puntos de vistas disímiles e incluso antagónicos.

Durante la Modernidad, la subordinación de la escritura al autor se manifiesta a partir de la concepción “de la obra o de las obras *de* un autor, expresando así la relación de propiedad del autor sobre la escritura”, rasgos condensables en la marca de su firma (Oleza, 2008, p. 1). Esta concepción se liga a una visión del texto literario supeditada a la intencionalidad de un sujeto biográfico, y a una relación unívoca y determinante entre la vida y obra de un autor, considerado este como la autoridad máxima e indiscutible en relación con su creación, lo cual le adjudicaba imágenes de autor asimilables con una deidad. Contra este biografismo al que se reducía todo análisis literario es que Barthes declara en 1968 la famosa “muerte del autor” y arremete así contra el tematismo y el modo de ejercer la crítica literaria a partir del método biográfico, del cual Saint Beuve —criticado por Proust por no reconocer ni diferenciar que las obras provienen del “yo artista” y no del “yo hombre”— era representante.

Comenzaremos repasando, aunque sea brevemente, las discusiones en torno a la “muerte del autor”, entre cuyas consecuencias se destacan, para cierta crítica, la autoría electrónica, el hipertexto y formas de escritura “emancipada, descentralizada, sin agentes y sin propiedad”, que relativizan la agencia y la autoridad a autores individuales (Berensmeyer et al., 2020, p. 206), para luego adentrarnos en las implicancias de su “retorno amistoso”. Este oficiaría de puente para los planteamientos autopoéticos, en una especie de punto intermedio entre la adjudicación de un “sentido unitario del texto enteramente determinado por la intención de un autor todopoderoso” y un idealismo pantextualista, en tanto anulación de “toda posible configuración de la relación de sujeto y texto” (Topuzian, 2014a, p. 11).

En el ensayo de Barthes, como se sabe, la idea de escritura como la destrucción de todo origen (1994, p. 65) —en tanto el escritor nace junto con su texto, el cual es, a la vez, un tejido compuesto por las múltiples citas y voces que lo precedieron— se contrapone, precisamente, a la idea de originalidad y a la tiranía de un autor al cual acudir como portador de la verdad del texto y como garantía de entendimiento de un sentido unívoco y transparente. En su lugar, aparece el lector como destino no personal que recoge el sentido del texto en su multiplicidad (p. 71).

Un año más tarde, en su conferencia de 1969, Foucault propone, en lugar de corroborar la desaparición del autor, “localizar, como lugar vacío —a la vez indiferente y coercitivo—, los emplazamientos desde donde se ejerce su función” (2010, p. 5), como “una de las especificaciones posibles de la función—sujeto” (p. 41). Para ello, junto con el borramiento de los rasgos individuales del autor, ya presente en Valéry y Mallarmé, Foucault plantea las problemáticas de la noción de obra (preguntándose si todo lo que escribe un autor debería ser considerado como parte de esta), del nombre propio y el nombre de autor (entre la designación y la descripción) y de la escritura (que conlleva el riesgo de mantener los privilegios del autor) (2010, pp. 1418). El autor se entiende entonces como una función discursiva, “como la puesta en marcha de todo un sistema de valores que determinan la circulación y la valorización de un texto” y el problema consiste en descubrir los mecanismos a partir de los cuales se crean las condiciones de posibilidad y de legibilidad de una obra (Zapata, 2011, p. 38).

En *Sade, Loyola, Fourier* (1971), donde Barthes propone un “retorno amistoso” del autor a los estudios literarios: “el autor que vuelve no es evidentemente el que han identificado nuestras instituciones (...), tampoco es el protagonista de una biografía. El autor que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es un simple plural de “encantos”, el soporte de algunos detalles tenues” (1997, p. 14).

Premat (2006) agrega que el retorno al autor y al sujeto supone una redefinición del autor que se manifiesta en fenómenos como el auge de lo autobiográfico y lo íntimo en la producción literaria, y conforma de esta manera un “nuevo espacio para suscitar espejismos con la identidad y con el sentido”; la “moda crítica” de estudios sobre autoficción, ficciones de autor, mitografía autoral y subjetividad y, por último, el lugar que el autor ha recuperado en el espacio público (p. 312). Y señala otro aspecto fundamental que relaciona la amplitud del término autor con su lugar en nuestra cultura: “la literatura occidental es una literatura que funciona alrededor del sujeto, que problematiza y dramatiza la individualidad (aun cuando, en algunas opciones teóricas, la niegue)” (p. 313).

Un último aspecto, imprescindible para el desarrollo teórico de las autopoéticas, reside en el carácter de construcción que todo acercamiento al autor —y podría agregarse también, a una poética y a un proyecto autorial (Zapata, 2011)— implica, y que se relaciona con la dimensión discursiva y social de la función-autor, delineada por Foucault.

Las poéticas

Deudora del significado clásico que le da Todorov en cuanto a la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias (en el orden de la temática, de la composición y del estilo), esta zona teórica toma, fundamentalmente, el aporte en torno a las poéticas implícitas y explícitas (Zonana), pero se ocupará asimismo de recomponer algunos aportes destacados.

En primer lugar, Rubio Montaner (1990) advierte sobre la necesidad de rescatar la figura del autor luego de la falta de atención en que cayera a partir del énfasis puesto en el lector por parte de la estética de la recepción y en el texto por parte del formalismo. Además, llama la atención sobre las abundantes reflexiones y textos teóricos que los propios autores han elaborado acerca de la construcción de la obra en particular y del hecho literario en general para constituir una “estética de la producción literaria” que permita considerar tres aspectos clave: cómo estas reflexiones, que surgen desde la producción misma, configuran una teoría de la literatura en contacto con la propia creación y no al margen de esta; en qué medida dichas reflexiones coinciden o difieren de las propuestas que los teóricos han elaborado en torno al hecho literario, y por último, la posibilidad de encontrar, en las poéticas de autor, factores sobre la construcción de la obra no observados hasta el momento, lo cual permite ampliar el campo del conocimiento estético-literario (p. 188).

En segundo lugar, De Teresa Ochoa define las poéticas particulares como la “toma de posiciones diversas frente a lo que se pueda o no definir como literario, las cuales nos remiten a los tres elementos que configuran la ‘comprensión hermenéutica’: el autor, la comunidad interpretativa y el crítico o lector” (2000, p. 185). Badía Fumaz (2020) distingue entre estas: a) la poética de una corriente literaria; b) la poética de un autor, es decir, el pensamiento literario expresado tanto en su obra literaria como en otras manifestaciones textuales en su conjunto; y c) la poética explícita de un autor, que se corresponde con la formalización concreta del pensamiento literario de un autor en un texto con características particulares, normalmente breve y subjetivo, que tiene unos cauces de difusión determinados (p. 7).

Esta investigadora, que excluye de su objeto de análisis a aquellos textos cuyo autor es un crítico, define las poéticas explícitas como “textos primariamente no literarios que se ocupan de la literatura, fundamentalmente desde el punto de vista de la creación” (Badía Fumaz, 2018, p. 620) y, siguiendo a Lejeune, plantea que sus “rasgos de presencia absoluta serán la identidad de sujeto y objeto, la prosa, la individualidad y la no anonimidad; mientras que los rasgos de presencia relativa serán la temática literaria y la forma expositiva del lenguaje” (p. 621).

En tercer lugar, Zonana (2007) caracteriza las poéticas de autor como un espacio discursivo en el que se construye “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público (...) Epistolarios, entrevistas, manifiestos, prólogos permiten reconocer una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema” (p. 32).

El autor señala una serie de tensiones que inciden en las características que adoptarán las poéticas del creador literario:² la articulación contexto, grupo, individuo (p. 26); la dialéctica anterioridad / posterioridad de la reflexión con respecto a la creación efectiva y la definición progresiva de los contenidos y conceptos (en esta dimensión se incluye la actividad paralela como crítico o ensayista –periodístico o académico)³ (pp. 27–28); la observación de la relación (o desfase) entre el programa del autor y su realización concreta (que incluye operaciones de parricidio o fraticidio respecto de la tradición literaria) (p. 28); los conceptos, el metalenguaje y el metalenguaje naturalizado, y el papel que estos desempeñan en la explicación del programa propio (por ejemplo, la elección de metáforas) (p. 29); la diferencia entre la especulación sobre la obra propia y la especulación sobre la obra ajena (p. 30) y, por último, la poética de autor y representación del yo, que incluye “fragmentos de carácter metaficcional o metaliterario en los que el escritor diseña una imagen de sí (...) Imágenes que sirven para entender el sentido otorgado al acto creador y que incidirán seguramente en la forma en que su obra será recibida e interpretada” (p. 31).

La distinción que establece entre poéticas implícitas (que surgen del trabajo de un investigador) y explícitas resulta central para nuestra delimitación de la categoría “autopoéticas” ya que estas últimas involucran a un escritor exponiendo sus ideas acerca de la literatura a partir de diversos géneros, entre los que se incluyen textos teórico-críticos, metapoéticos y paratextos.

Nos valemos de la insistencia de Zonana en el carácter fundamental de la imagen para introducir el pasaje hacia una segunda zona teórica que resulta imprescindible para pensar las autopoéticas.

2 Para este autor, estas son sinónimos de poéticas de autor o de escritor.

3 En este aspecto se establece una diferencia respecto de la postura adoptada por Badía Fumaz, que seguimos puesto que las características de nuestro corpus exigen trabajar tanto textos literarios como académicos.

El papel de la imagen en la construcción de las autopoéticas

Un punto de partida tan obligatorio como necesario es el trabajo seminal de Gramuglio y sus “imágenes de escritor”, que han sentado las bases para el ulterior desarrollo de acercamientos teóricos en torno a la temática desde múltiples perspectivas. Estas imágenes son un componente que se desprende de las poéticas y que la autora estudia tomando como campo de análisis la historia literaria argentina, a partir de la comprobación empírica de que los escritores construyen con frecuencia figuras de escritor, que “suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (1988, p. 3).

Además, propone estudiar el lugar del escritor en la literatura de acuerdo a su relación con sus pares, con la tradición literaria en que se inscribe o pretende modificar; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado y el lugar del escritor en la sociedad, en la vinculación con instancias extraliterarias: las luchas culturales, sectores sociales dominantes o dominados, mecanismos de reconocimiento social, instituciones políticas y dispositivos de poder (1988, p. 4). En estas figuras se insinúa “tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es”, por lo tanto, conjugan una ideología literaria y una ética de la escritura que llega a convertirse en una moral del estilo, una moral de la forma (p. 4).

Por otra parte, resulta importante resaltar el carácter generalmente reflexivo de las autopoéticas que se deriva de la noción de metatexto, uno de los niveles que permiten inferir la figura del poeta, según Mignolo (1982), junto con los procedimientos que en los poemas la actualizan (p. 136).

En segundo lugar, Julio Premat (2008) propone las nociones de “ficciones y figuras de autor” y sostiene que la identidad de un autor se caracteriza por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor” (p. 12).

Estas tensiones se procesan a través de estrategias diversas que darán lugar a las ficciones de autor, en tanto que relato, y a las figuras de autor, en tanto que imagen. Tomando como referencia a Gombrowicz, Premat alude a un procedimiento que implica “una autofiguración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de

sus textos” (2008, pp. 12–13). Para este crítico, la ficción de autor que allí se crea podría ser considerada como una parte que permite completar, del mismo modo que el nombre, la función–autor de Foucault.

Años más tarde, Premat (2016) propone indagar en lo que da en llamar “relatos de origen”, los cuales nos permitirán trabajar una dimensión de las autopoéticas que en ocasiones aparece ligada a la escritura autoficcional. Según su perspectiva, “no hay literatura sin lo que cabe denominar relatos de origen, de la obra, del escritor, del acontecimiento que el libro implica” (p. 11). El objetivo que persigue es analizar, entre los imaginarios temporales de los orígenes y los actuales, los relatos sobre la creación, “algunos problemas literarios clásicos (incipits y comienzos, circunstancias del surgimiento del texto, relatos sobre la creación, infancias de los escritores”, que se articulan “en otras narraciones como las de la filiación, la emergencia de un espacio narrativo, el comienzo de la escritura, el principio de una obra” (p. 12). Otro aspecto que resulta de importancia para la construcción de una categoría acorde con nuestro corpus es la idea de infancia como “laboratorio de escritura, es decir, como un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas” (p. 77).⁴

Las autopoéticas: aportes fundacionales y actuales

En primer lugar, retomaremos el estudio pionero de Arturo Casas (2000) acerca de la “función autopoética”, que resulta fundamental ya que con su aparición permite delinear los aspectos más salientes de esta categoría y consolidarla en el campo crítico, a pesar de la falta de consenso que esta reviste.

Casas se propone examinar, retomando la propuesta de Rubio Montaner, una clase de textos denominados “autopoéticos” que, pese a su imprecisión metalingüística y conceptual, su asistematicidad y su fragmentariedad, y el “dominio borroso” que representan, los lectores logran identificar sin dificultad. Las autopoéticas constituyen, entonces, “una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor

4 Cabe mencionar que esta categoría, entre otras, constituyó el andamiaje teórico del Proyecto CAID, en el que se inscribe mi trabajo, “Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencia de lo queer” (2016–2020), dirigido por el Dr. Germán Prósperi y que continúa actualmente ampliando los resultados del primero, bajo el título “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea: proyectos escriturales y otredad”.

hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas” (p. 210), que incluyen textos no ficcionales.

Propone distinguir entre autopoéticas explícitas (presentes en manifiestos, reflexiones teóricas, prólogos o epílogos a obras propias o ajenas, la producción teórico-crítica del autor, escritos memorialísticos o autobiográficos, cartas, entrevistas, conferencias y textos de la misma índole) e implícitas (incorporadas de forma necesaria en toda obra literaria) (p. 214). A este respecto, una reformulación contemporánea es la de Ruiz (2013), quien por considerar que todas las autopoéticas son explícitas, en el sentido de que resultan fácilmente reconocibles y además para posicionarse en la senda crítica que incluye textos de ficción dentro de esa noción, prefiere denominar “internas” a las que están dentro del ámbito ficcional y “externas” a las que están por fuera de este.

En tercer lugar, Casas invita a prestar atención a las autopoéticas de representatividad individual y colectiva y a las relaciones entre obra y poética de autor⁵ en el plano texto / texto, así como también al clásico problema de la autonomía o heteronomía que estos textos conllevan.

Con respecto a las dimensiones tipológico-textuales, señala “la pluralidad tipológica que la clase textual autopoética admite en su seno. Sin prescindir de los esquemas de Adam, también nosotros convendremos en la existencia de cinco tendencias diferentes: a lo narrativo, a lo descriptivo, a lo argumentativo, a lo explicativo y a lo dialogado” (p. 215).

En cuanto a las reformulaciones contemporáneas, un aporte filosófico de interés por fuera del ámbito estricto de la crítica literaria pero aun así afín a este es el de Boris Groys (2014), para quien el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética; no desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. Propone pensar estas prácticas artísticas como transformaciones radicales desde la estética a la poética, más específicamente hacia la autopoética y la producción del propio Yo público, que sería deseable desde su perspectiva analizar sin reducirlas a un fenómeno de mercado, aunque sin perder de vista tampoco ese aspecto que resulta constitutivo de las sociedades actuales.

Si bien en nuestra perspectiva no nos desligaremos de la concepción hermenéutica ni de la instancia del lector, la concepción de Groys de las autopoéticas como construcción de un Yo público resultan de interés para abordar las figuraciones que surgen de instancias que tienen que ver con la exposición del autor en la escena pública.

5 Si bien predominan las alusiones a las “autopoéticas”, también hay momentos del texto donde se refiere a ellas como “poéticas de autor”, retomando el mote de Rubio Montaner.

Aunque no se trate de un fenómeno inédito en la historia literaria, consideramos que sí resultan novedosas las posibilidades de configuración de esa imagen pública (y de modificación debido a la inmediatez en que está inserta), sus instancias de recepción y el diálogo que con ellas entablan los autores a partir de la eclosión mediática y digital contemporáneas que llevan a una escala mucho mayor y más masiva los intercambios y expectativas que eran habituales para anteriores generaciones de escritores.

En relación con esto último en particular y con la noción de “autopoéticas” en general, mencionaremos algunas reformulaciones actuales en el ámbito académico argentino. En primer lugar, Lucifora toma como punto de partida los trabajos de Zonana y Casas así como las imágenes de escritor que propone Gramuglio, entre otros aportes, y elabora una definición de autopoéticas como clase textual que involucra asimismo los conceptos de figura de autor (o autfiguración), proyecto creador y campo literario (2012, p. 290).

A su vez, siguiendo las huellas de Lejeune y su “espacio autobiográfico”, propone la existencia de un “espacio autopoético”, que implica mecanismos autorreferenciales y la confluencia, en menor o mayor medida, de poética y biografía. Este espacio “puede delimitarse a partir de la presencia de huellas o índices que configuran tanto la poética que el autor pretende seguir (una especie de ‘credo’ poético), como su figura de autor, conformada por diversas piezas” (Lucifora, 2015, p. 14).

Para identificar estos textos, la autora lista una serie de índices autorreferenciales que suelen estar presentes en ellos en mayor o menor medida: temáticos (referidos al hecho artístico); de sujeto (tanto autor como lector); genealógicos (en la diacronía, armado de una línea de precursores o tradición a la cual el autor se adscribe) y del campo literario (en la sincronía, de polémica o de aceptación/consagración) (Lucifora, 2015, p. 15). Por otra parte, propone una distinción que resulta muy productiva para el análisis de las autopoéticas: las sujetas a la convención de ficcionalidad y las regidas por la convención de referencialidad (p. 16), que denominará luego “autopoéticas ensayísticas” (Lucifora, 2020, p. 86).

Por último, resulta importante recoger, para el abordaje de nuestro corpus, la incidencia que señala la autora de las nuevas tecnologías en los modos de conformación de una imagen de escritor, es decir, en las formas actuales de autoría transmedia, que marcan una diferencia sustancial respecto de los autores predigitales, si bien en algunos aspectos las motivaciones y el estatuto del autor se mantienen (2019, pp. 53–54).

En segundo lugar, Julia Ruiz (2018) aborda las autopoéticas como puesta en escena del autor y como parte de la construcción de un proyecto autorial, relacionadas con la categoría de “postura” que “permite conjugar imágenes de autor provenientes tanto de las obras como del medio en el cual éstas se producen. En la confluencia de estas imágenes es donde se erige la postura como una forma de posicionamiento, una manera de instalarse en la escena literaria” (p. 11). Su propuesta se diferencia, por ejemplo, de la de Badía Fumaz (2018) en tanto concibe las autopoéticas no como un género sino como “un dispositivo de lectura, un mecanismo de puesta en escena del autor” (Ruiz, 2018, p. 128). Por otra parte, mientras la crítica española propone pensarlas como un mecanismo autoficcional, Ruiz considera que

tanto las autopoéticas como las autoficciones forman parte de los procedimientos de puesta en escena del autor: estas últimas colaboran en la construcción del autor a través de su puesta en escena ficcionalizada mediante el uso del nombre propio como indicador de identidad compartido entre autor y personaje. (2018, p. 131)

Un antecedente de este enfoque se encuentra también en las “poéticas de las escenas” que propone estudiar Prósperi (año) al abordar la obra de Luis Cernuda y de Luis Antonio de Villena y que aporta la novedad de concebir “espacios en que se condensan diversas flexiones de un ejercicio autopoético común, tales como las escenas de lectura y escritura, las escenas de formación” (p. 175) así como las experiencias que dieron origen a la obra literaria.

En tercer lugar, revisaremos brevemente un aporte de Scarano (2017) que, aunque abocado al género lírico, resulta pertinente a fines de caracterizar la dimensión de las autopoéticas. La autora sostiene que las poéticas individuales conforman *modelos autopoéticos* representativos de ideologías estéticas alternativas y estructuraciones discursivas específicas (descriptivas, prescriptivas, dogmáticas, programáticas, polémicas, etc.) y analiza elementos que contribuyen a crear el *ethos* autorial, noción que Maingueneau⁶ articula con otras colindantes, como la de “postura”⁷, “imagen de autor”, “escenografía autorial” y “estilo”, pese a la inestabilidad de esta última (2020, p. 132).

6 Para una mayor profundización sobre esta noción que cuyo origen se remonta a la distinción aristotélica entre *ethos*, *logos* y *pathos*, véase Maingueneau (2004, 2013).

7 Remitimos a Meizoz para una indagación más detallada acerca de esta noción.

Las autopoéticas en nuestro corpus

Con el objetivo de aclarar y delimitar de qué manera abordamos y entendemos las autopoéticas, es necesario realizar algunas precisiones y tomar una serie de decisiones teórico-metodológicas.

Para empezar, como hemos visto, existen diversas alternativas a la hora de considerarlas como una clase textual (Casas, Lucifora) o como un género (Badía Fumaz). En nuestro caso, preferimos inclinarnos por opciones como las de “dispositivo de lectura” (Ruiz) o las de Gramuglio (1988), acerca de “una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, (...) y cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad” (p. 3), junto con las demás dimensiones señaladas anteriormente.

En segundo lugar, mientras Lucifora propone “estudiarlas más allá de una mera función instrumental respecto de los textos líricos, narrativos o dramáticos, pues consideramos que es una operación sumamente fructífera estudiarlas como corpus con cierta autonomía” (2015, p. 2), en la perspectiva que adoptamos no se trataría de una concepción instrumental aunque sí orientada a leerlas en conjunto con el resto de la obra (como plantea Rubio Montaner) y no de manera autónoma.

Siguiendo a Casas, entendemos las autopoéticas como instancias textuales que dan cuenta de una formulación o desarrollo de postulados que ponen de manifiesto principios, prácticas, elecciones que contribuyen a la conformación de una poética, las cuales podrían denominarse “autopoéticas en un sentido estricto” o “propia-mente dichas”, ya que constituyen en sí mismas una clase textual de carácter autorreflexivo y metaliterario de fácil reconocimiento para los lectores. Pero a la vez nos vemos en la necesidad de ampliar dicha categoría con los distintos aportes teóricos que hemos venido reseñando para que pueda dar cuenta de la diversidad y de la magnitud de representaciones y aspectos que suscita en nuestro corpus. Por esa misma razón es que no resulta posible, como sí lo es desde otras perspectivas, considerar las poéticas, imágenes y ficciones de autor (por sintetizarlas de alguna manera) como sinónimos exactos de las autopoéticas.

De esta manera, bajo la égida de esta misma categoría, incluimos también las dimensiones que involucra la conformación de las imágenes de escritor (Gramuglio) y la serie de características, no exentas de tensión, que permiten dar cuenta de una poética de creador literario (Zonana) y construir un yo público (Groys). Así, las autopoéticas, entendidas en un sentido amplio, permitirían estudiar también la relación entre la producción literaria y la académica, crítica o teórica (ya que no es

posible dissociar en estos autores, y en muchos otros, el rol de creador literario del rol crítico) así como también las convergencias o divergencias entre ambas esferas y entre el programa literario y su realización, teniendo en cuenta en ocasiones la temporalidad que media entre ellas (aludimos a las “autopoéticas en perspectiva” cuando el estudio de las autopoéticas de un mismo autor a lo largo del tiempo revela posicionamientos disímiles o antagónicos acerca de un tema); la conformación de tradiciones literarias y genealogías en las que incluirse y de las cuales distanciarse; los conceptos y las metáforas empleadas para autofigurarse o para referirse al proceso de escritura; las diferencias entre la especulación de un autor sobre la obra propia y la especulación sobre la obra ajena y las modalidades de construcción de una imagen pública.

Otra forma de ampliación consiste en estudiar las autopoéticas cuando confluyen con las autoficciones, ámbito teórico que complejiza el simple biografismo contra el que se rebelaba Barthes. Recordemos que, según Alberca (2007), estas dan cuenta de

la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues, al irrumpir ‘lo real’ en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor–sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica resultan subvertidos. (p. 51)

La presencia del autor–sujeto de la escritura conecta la autoficción con otro ámbito de problemáticas que, tal como advierte Prósperi (2009), completan la marca insuficiente “de la mezcla, el juego, por el cual la voz del yo recuerda y narra hechos reales y otros que ficcionaliza” (p. 158). Uno de esos ámbitos es el de la autoría y la ficcionalidad, en los que según Schlickers (2010) descansan los orígenes de la autoficción, más que en la autobiografía o la novela autobiográfica: “la autoría se vincula con la imagen del autor o escritor ficcionalizado [auto(r)ficción] [...], quien entra no sólo *in verbis*, sino además *in corpore* en su mundo narrado” (p. 51).

De este modo, la autoficción suele estrechar lazos con todo un universo conceptual en común con las autopoéticas: la construcción de una imagen de escritor (Gramuglio), los relatos de origen y la legitimación de una figura y una ficción de autor (Premat).

Por otra parte, cabe incluir también aspectos que no en todos los casos revisten un carácter de reflexión metaliteraria, como por ejemplo las insistencias temáticas, los modos particulares de construcción y presentación de espacios y la presencia de

personajes artistas, escritores y traductores, que podrían catalogarse como “autofiguraciones indirectas”, así como las experiencias de sujetos desdoblados, suplantados, ausentes, anfibios, múltiples que aparecen como personajes, como objetos de reflexión teórica y en ocasiones hasta como modo de forjarse una imagen de escritor. En estos procesos, un lugar destacado ocupa los crecientes desarrollos tecnológicos y digitales que inciden no solo en las posibilidades de creación literaria sino también en la representación de las identidades virtuales de algunos personajes y de la creación de imágenes de escritor a partir de blogs y redes sociales, conformando así formas de autoría transmedia (Lucifora).

Con respecto a los tipos de textos, trabajaremos esta categoría a partir de la consideración de distintos niveles: dentro de las poéticas implícitas, abordaremos las autopoéticas ligadas a una construcción autoficcional, los modos de tratamiento del espacio, las insistencias temáticas y las autofiguraciones indirectas.

Dentro de las explícitas, se tomarán las referidas a una construcción de la imagen de escritor (Gramuglio) o autofiguraciones (Premat, 2008) en prólogos, entrevistas, textos de producción teórica y/o crítica aparecidos en distintos medios (académicos, periodísticos e incluso en blogs), y por último las autopoéticas desplazadas (Bernardi, 2019).

A propósito, cabe recordar que es Molloy (1996) quien contribuye a consolidar las autofiguraciones, “con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (p. 11). Por otra parte, con respecto a las entrevistas, además de Rubio Montaner, Zonana y Casas, Gallego (2016) resalta la importancia de tenerlas en cuenta pese a su lugar usualmente desatendido en la crítica literaria.

Si bien no todos estos niveles se encuentran presentes de manera proporcional en el conjunto del corpus, su abordaje nos permite acceder a un panorama lo suficientemente completo como para afirmar cómo estas dimensiones operan de manera productiva en estos escritores (lo cual no se encuentra reñido con la posibilidad de ampliación en futuras instancias de investigación). Cabe aclarar, sin embargo, que esta clasificación se retoma a los fines de dar cuenta de la metodología general que orienta el análisis del corpus, pero que en dicha instancia estos niveles aparecen agrupados de manera diversa.

Del mismo modo, si bien los esfuerzos por sistematizar los rasgos o índices presentes en las poéticas explícitas y en las autopoéticas (Badía Fumaz, Lucifora) resultan un aporte invaluable a los fines de dotarlas de consistencia y rigor teórico, para el abordaje de nuestro objeto en particular nos inclinamos por posiciones como las de Premat (2008), quien postula que su “intención no es la de fijar los rasgos de

una figura nítida y unívoca, sino de identificar espacios dinámicos en los que se representan oposiciones, tensiones, conflictos” (p. 15), similares a las “inflexiones” y los “detalles” que rescataba Barthes con su retorno amistoso del autor.

Conclusiones

En este trabajo, hemos intentado dar cuenta de algunos enfoques desde los cuales ha sido examinada la categoría de autor, comenzando por las proclamas que abogaban por su desaparición, pasando por aquellas que le investían un poder absoluto hasta llegar a su retorno amistoso, para poder situar en ese horizonte de debates teóricos el proceso de formación y consolidación de las autopoéticas, en su relación con constelaciones categoriales que pueden enriquecerlas y ampliarlas. Este abordaje, que intentamos que fuera lo más abarcador posible pese a su brevedad, resulta necesario por tratarse de fenómenos en pleno desarrollo que no han logrado todavía un consenso crítico.

Registrar algunas de todas las problemáticas que rodean la categoría de autor y junto con ella sus modos de autofiguración y de construcción de una autopoética, unido a las decisiones y precisiones que se requieren para el abordaje específico de nuestro corpus, ha sido el objetivo principal de este recorrido.

Bibliografía

- Alberca, Manuel** (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción, Biblioteca Nueva.
- Badía Fumaz, Rocío** (2018). Las poéticas explícitas como género. *Rilce*, 34(2). <https://dadun.unav.edu/handle/10171/56221>.
- (2020). De la poética a la poética explícita: hacia un debate terminológico. *Tonos Digital*, (39).
- Barthes, Roland** (2015). La preparación de la novela. Siglo XXI, 2004.
- Bernardi, María Belén** (2019). Patricio Pron: lo propio en lo ajeno. Una poética literaria fundada en la proyección. En Macciuci, Raquel y Sánchez, Mariela (eds.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI. Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*. Universidad Nacional de La Plata.

- Casas, Arturo** (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). Poesía histórica y (auto)biográfica. Visor.
- De Teresa Ochoa, Adriana** (2002). Poéticas particulares y universalistas. Anuario de Letras modernas, (10), 183–192. <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1538/14>.
- Foucault, Michel** (2010). ¿Qué es un autor? El cuenco de plata.
- Gallego Cuiñas, Ana** (2016). Eielson por Eielson: la (auto) construcción de una (des)figura de autor. En Chiri Jaime, Sandro y de Taboada, Javier (eds.). Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson, Lima, Casa de la Literatura Peruana (pp. 39–54). Estación La Cultura. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/68785?locale-attribute=en>.
- Gramuglio, María Teresa** (1988). La construcción de la imagen. Revista de Lengua y Literatura, (4), 3–16.
- Groys, Boris** (2014). Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja Negra.
- Lucifora, María Clara** (2012). Las autopoéticas como espacio de construcción de la figura autorial. Letras jóvenes. <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewFile/53/43>
- (2015). Las autopoéticas como máscaras. Recial, 7(6). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5215381>.
- (2019). Formas de la “autoría transmedia”. Acercamientos semióticos. 14º Actas Congreso Mundial de Semiótica: Trayectorias, 53–62. https://iass-ais.org/proceedings2019/Proceedings_IASS_2019_tomo_3.pdf.
- Mignolo, Walter** (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. Revista Iberoamericana, (118), 131–148.
- Molloy, Sylvia** (1996). Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Latinoamérica. Fondo de Cultura Económica.
- Oleza, Joan** (2008). De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada. Actas Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.345/ev.345.pdf.
- Premat, Julio** (2006). El autor: orientación teórica y bibliográfica. Cuadernos Lírico, 311–322, <http://journals.openedition.org/lirico/824>.
- (2008). Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina. Fondo de Cultura Económica.
- (2016). Érase esta vez. Relatos de comienzo. Eduntref.

- Prósperi, Germán** (2009). Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena, Siglo XXI. Literatura y cultura españolas, (7), 157–167. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/issue/view/114>.
- Rubio Montaner, Pilar** (1990). Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la literatura. Castilla. Estudios de Literatura, (15), 183–197.
- Ruiz, María Julia** (2018). Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado. Tesis de Doctorado. UNL.
- Scarano, Laura** (2017). Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas, Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Núm. Extraordinario, (2), 133–152. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/189>.
- Schlickers, Sabine** (2010). El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción. En Toro, Vera; Schlickers, Sabine y Luengo, Ana (eds.). La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana. Iberoamericana / Vervuert.
- Todorov, Tzvetan** (1973). Poética estructuralista. Losada.
- Topuzian, Marcelo** (2014). Muerte y resurrección del autor. Ediciones UNL.
- Zapata, Juan Manuel** (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. Lingüística y literatura, (60), 35–58.
- Zonana, Víctor** (2007). Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950). Corregidor.

Los valores de la enfermedad. Hacia la creación de un dispositivo de lectura para pensar la narrativa de Juan José Millás

SOFÍA DOLZANI

sofi.dolzani@hotmail.com

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

Resumen

La enfermedad como problema político y poético forma parte de la maquinaria narrativa del escritor español Juan José Millás y permite explorar, desde la condición simbiótica que se entabla con las posibilidades de escritura, la producción de un saber sobre la propia práctica literaria y una reflexión biopolítica sobre los cuerpos. Esta doble valencia hace que la inscripción de la enfermedad funcione en dos sentidos: en primer lugar, como un *valor literario* que traza líneas con una biblioteca moderna en la que las diversas patologías y malestares impulsan el trabajo de la imaginación y la creación propias de la figura del artista (Sontag, 1971; Torremocha, 2015); en segundo lugar, puesto que escribir la enfermedad en la literatura es poner en juego una serie de discursos sobre el cuerpo, sobre la vida, e involucrar, con ello, su dimensión política y cultural (Link, 2006) es que estudiar la discursivización de la enfermedad supone, asimismo, abordar los sentidos biopolíticos que despliega. Es en esta doble dimensión la que este trabajo se propone sistematizar, reconstruyendo un estado de la cuestión que sirva como base para nuestra investigación.

Palabras clave: enfermedad / literatura / biopolítica / Millás

1. Plantear el problema. Imaginar un recorrido

Este trabajo se propone explicitar los avances de un proyecto de investigación en curso y exponer algunas de las decisiones metodológicas a través de las cuales se aspira a trabajar el lugar de la enfermedad en la obra de Juan José Millás. En este sentido, lo que aquí se desarrollará lejos de explicitar conclusiones y resultados definitivos, pretende mostrar la búsqueda por el diseño de un modo de leer en curso, con sus posibles derivas y la potencia de interrogantes que se abren para trazar series futuras que hacen al avance de toda investigación.

El escrito parte de una pregunta precisa: ¿desde qué lugar la inscripción de la enfermedad –en sus diversas manifestaciones– requiere ser leída en la obra de Juan José Millás, en tanto opera como elemento estructurante, motor del proyecto narrativo de este autor? Dicha pregunta posee, asimismo, dos supuestos: por un lado, que el lugar de la enfermedad adquiere un valor literario en la escritura de Millás en tanto aparece no sólo como contenido de algunas novelas, sino que atraviesa y determina la forma de una escritura y, por lo tanto, la poética de este autor; por otro lado, que por lo dicho anteriormente es la enfermedad un elemento que adquiere un valor crítico, es decir, que exige un abordaje específico puesto es partir de sus modos de inscripción y su impacto sobre la escritura que pueden desplegarse otros interrogantes que atañen a elementos culturales y políticos como así también a una concepción de literatura propia.

Hablar de la enfermedad como *valor* no supone, en este caso, adentrarse en el debate sobre las formas en que al interior del campo crítico y cultural se distribuyen *valores* que atraviesan de forma conflictiva la relación entre literatura y mercado (Bravo, 2010). Tampoco supone, en esta instancia, inscribir nuestra lectura en el centro de las discusiones respecto de si tiene sentido seguir insistiendo en una lectura humanista que priorice los valores estéticos de la literatura como justificación para la tarea crítica o si resulta conveniente su absorción dentro del gran paraguas de los estudios culturales (Bravo, 2010; Contreras, 2010; Montaldo, 2016; Yelin, 2020). Sin embargo, desde un lugar de borde en lo que respecta a estas discusiones y debates, cabe recuperar algunas de sus preguntas y conceptualizaciones, puesto que nos permiten mantener presente el cuestionamiento por el modo en que aspiramos a leer la obra de un autor de la literatura española contemporánea y los problemas que allí se cifran en torno al cuerpo, la vida, la enfermedad y la escritura. Por ello, hablar de la enfermedad como *valor* actualiza la pregunta por los modos de leer, “saber qué y cómo leemos” (2016, p.140) al decir de Graciela Montaldo; o volver a interrogarnos junto a Josefina Ludmer “¿Desde dónde se lee?” (2015, p. 41)

en tanto manifestación del “lugar real, imaginario, fantaseado o deseado” (p. 41) que ocupa a la tarea crítica.

En el artículo “Entre el valor y los valores (de la literatura)” Alejandra Laera indaga en las relaciones entre literatura y mercado cultural para situar allí el problema del valor. El trabajo aborda esta noción en tanto concepto que varía en función de los vínculos de intercambio, oferta y demanda que atraviesan los objetos culturales, donde se produce una superposición entre el valor simbólico y el valor económico. Reconociendo el debilitamiento de un concepto humanista de valor, anclado a una idea de autonomía de los objetos artísticos, Laera propone una salida al debate en torno al valor y plantea pensarlo como una categoría *instrumental* desde la que el crítico traza sus lecturas sobre los objetos: “entiendo que la crítica (literaria, cultural), para ser más exacta: el crítico, debe leer *con* ciertos valores con los cuales se posiciona ante, entre, con, los objetos” (2010, p.8).¹ Esos valores con los que el crítico realiza su tarea, es decir, con lo que aborda los objetos literarios y culturales, Laera los denomina *convicciones de lectura*.

Siguiendo lo dicho, hablar de la enfermedad como valor para interrogar una obra literaria supone, en la investigación que nos compete, recuperar la pregunta por la posición de una lectura y su apuesta crítica, por aquello que decidimos *poner en valor* cuando leemos y trabajamos ciertos problemas literarios. Por eso mismo, aunque sin arribar a una respuesta que clausure la cuestión, es que cabe insistir sobre una serie de preguntas: ¿Desde dónde leer el problema de la enfermedad cuando al interior de un proyecto narrativo como el de Millás ésta despliega sentidos sobre la propia práctica literaria como así también, sobre modos políticos y poéticos de pensar el cuerpo enfermo? ¿Cómo diseñar un dispositivo de lectura que permita un abordaje en su complejidad? ¿Qué implicaría al interior de nuestra investigación entender la enfermedad como aquello que otorga valor al proyecto narrativo?

Entender la enfermedad como un valor al interior de la obra de Millás supone, por una parte, trabajar sobre una posición crítica que despliegue modos específicos de leer un problema que atañe a una dimensión literaria, poética, propia de una

1 Debate que excede al abordaje de lo que este trabajo se propone analizar pero que recuperamos en la toma de posición que Laera deja leer en su artículo: “Así como no es cierto que perdura una confianza plena en el valor, tampoco lo es que se trate de una idea actualmente erradicada por completo (...). Estamos, desde ya, ante un valor que no es ‘puro’, pero ¿cuándo lo fue? (...) Creo, más bien, que el problema contemporáneo es que los objetos, cada objeto cultural, debe atravesar situaciones diversas y variadas, desde su ubicación local a su periplo internacional. Estas situaciones, que en algunos casos imponen heterotomías y en otros son de corte autónomo, topan al objeto, lo enfrentan en ocasiones con el valor económico, en otras con el valor simbólico, y aún con los valores entendidos en plural” (2010, p. 145-146).

obra, pero también cultural, política, o más precisamente, biopolítica. Por otra parte, a partir de esta conceptualización del valor como *convicciones de lectura* es posible trazar un desplazamiento: si el problema de la enfermedad adquiere un valor para nuestro trabajo en tanto potencia múltiples interrogantes, también para el propio Millás adquiere un valor en tanto impulsa y estructura su trabajo literario; es decir, funciona como una convicción de escritura:

Muchas veces la enfermedad y la literatura están entremezcladas de tal manera que no hay forma de separarlas. Hay un tipo de epilepsia llamada “epilepsia de Dostoievski”. Yo, personalmente, tengo que confesar que antes de ser escritor quise ser enfermo, pero me faltó talento. Los modelos que tenía eran los enfermos de *La montaña mágica*, y así es muy difícil llegar a ser un buen enfermo. La cultura médica, en cualquier caso, influyó muchísimo en mi literatura, de manera que hay libros míos en los que realmente existe esta unión entre historial y relato o entre enfermedad y literatura. En todas mis novelas siempre hay un personaje que está a punto de escribir o está escribiendo, o está a punto de enfermar, si no ha enfermado ya. A veces enferma en el momento en el que se pone a escribir, o a veces en el momento de enfermar decide que tiene que escribir. Todas las variables posibles. (Millás, 2001, p. 164)

Lo expuesto por Millás en la conferencia nominada “Literatura y enfermedad” expresa la relación simbiótica y necesaria que ambos componentes establecen. El deseo del cuerpo enfermo se expresa como un deseo literario. No se aspira a ser cualquier enfermo, sino uno preciso: el de *La montaña mágica*. De acuerdo a declaraciones propias del autor, las proyecciones que se juegan en torno a una concepción de la enfermedad son provistas por una biblioteca: Thomas Mann, Dostoievski, Kafka, Flaubert, Oliver Sacks, Proust, entre otros. Asimismo, en la mirada millaseana, tanto la lectura de historiales clínicos como de prospectos de medicamentos se presentan en su carácter literario: “La relación entre estos dos géneros (la novela y el historial clínico) simboliza la proximidad que existe entre la enfermedad y la literatura. La vocación de enfermo y la vocación de escritor son vocaciones próximas, si no son la misma” (Millás, 2001, p. 164).

Este solapamiento entre enfermedad y escritura y las concepciones que allí se ponen en juego resultan ineludibles si se pretende entender el porqué de esta relación. Leer los sentidos de la enfermedad en Millás implica, de esta forma, atender a los modos en que se actualiza un decir literario sobre la enfermedad, los modos en que cierta literatura ha concebido y escrito el cuerpo enfermo. O dicho en otras palabras, el funcionamiento de una biblioteca que funciona como eco en la narrativa

millaseana para derivar en formas que le son propias. Sin embargo, reflexionar sobre cómo la enfermedad aparece en relación a una serie literaria expone solo una parte del problema. Puesto que escribir la enfermedad es poner en juego los decires sobre el cuerpo, sobre la vida, e involucrar con ello su dimensión política y cultural, allí donde la enfermedad, en palabras de Daniel Link, “se deja leer como cultura y, en última instancia, como objeto de una política” (2006, p. 249).

Construir un dispositivo de lectura para abordar el problema de la enfermedad implica, de esta manera, atender a un problema bifronte: (bio)político y poético. Una doble valencia sobre la que se despliega la enfermedad como motor de la maquinaria narrativa de Millás, permitiendo explorar, desde la condición simbiótica que se entabla con las posibilidades de escritura, la producción de un saber sobre la propia práctica literaria y una reflexión biopolítica sobre los cuerpos. Esta doble valencia que se despliega en torno a la enfermedad hace que su inscripción funcione en dos sentidos: en primer lugar, trazando líneas con una biblioteca moderna en la que las diversas patologías y malestares impulsan el trabajo de la imaginación y la creación propias de la figura del artista; en segundo lugar, los signos de lo enfermo dejan leer la somatización de la violencia cultural encarnada en formas biopolíticas de conducción de los cuerpos². Sin embargo, si el lugar de lo enfermo permite leer el espacio corporal donde el poder se materializa y marca la forma en que la vida se dirige, en su potencia artística y creadora da lugar a una zona de resistencia. La enfermedad, en este sentido, atraviesa los cuerpos como una fisura que, al mismo tiempo que manifiesta una herida provocada por una forma biopolítica de conducir los cuerpos, genera una apertura por el cual es posible una salida, un punto de fuga, en clave bioliteraria (Labrador Méndez, 2017).

2 La perspectiva gubernamental desarrollada por Foucault en los cursos *Seguridad, territorio, población* a principios de 1978 y *Nacimiento de la biopolítica* a finales de dicho año y principios de 1979, permite reemplazar la matriz disciplinaria con la que a principios de los años setenta el filósofo aspiró a pensar las relaciones entre el sujeto y el poder. De acuerdo con Mauro Benente (2017), en los comienzos de los años setenta el concepto de poder abarcaba los saberes y la subjetividad como elementos pasivos y el sujeto era entendido como consecuencia de la episteme moderna y de las relaciones de poder-saber: el sujeto se entendía como aquello que el poder disciplinario producía sobre la materialidad corporal. Concepción desde la cual las posibilidades de pugna y enfrentamiento manifiestan un alcance reducido. Sin embargo, con el desplazamiento de las reflexiones foucaultianas hacia la perspectiva gubernamental, el sujeto ya no se presenta como mero efecto de las relaciones de poder sino que se abre un espacio para el ejercicio de la libertad a partir de una actitud interrogadora respecto de las formas en que el poder conduce las conductas. Desde este foco, el poder produce prácticas de subjetivación que conducen los cuerpos de acuerdo a intereses biopolíticos afines a los lugares dominantes. Sin embargo, la sublevación posibilita prácticas otras: un lugar crítico donde se habilitan formas de conducirse de otra manera (Foucault, 2015).

2. El carácter doble de la enfermedad: valor poético y valor (bio)político

2.1 El valor poético

Así como utilizamos la noción de valor para pensar el armado de un dispositivo que involucra una posición en un modo de leer, optamos por nombrar en términos de *valor poético* aquellos sentidos que se despliegan en torno a la relación entre enfermedad y literatura en su variante artística, donde lo patológico sirve o propicia el proceso creador. El valor poético como un énfasis (Contreras, 2010) del decir literario de la enfermedad.

Esta idea que se entrama a partir de un discurso metafórico sobre lo enfermo se corresponde con una estética del arte moderno que tiende a marcar una distancia con los signos de belleza clásica. Según explica Utrera Torremocha en *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*, “frente a la poética clasista, el arte moderno que fundamenta sus principios estéticos en la novedad, la ruptura del concepto de unidad armónica y el contraste sitúa la enfermedad en una posición privilegiada como tema y soporte de la creación” (2015, p. 9). La imagen del artista como sujeto caracterizado por una sensibilidad extrema, capaz de percibir los excesos y el caos del mundo y dejarse afectar en el orden corporal se corresponde con un discurso sobre la enfermedad que enfatiza en su fuerza creadora. La disposición del cuerpo a la enfermedad supone, asimismo, una disposición a la creación, y ha sido vinculada con una mirada médica que relaciona lo patológico con una teoría de la personalidad y los humores. Bajo esta lupa, la enfermedad otorga al sujeto que la vivencia un rasgo que lo singulariza, que lo individualiza, por encima del resto, en tanto lo patológico aparece como propiciador de un conocimiento otro sobre el mundo que el artista puede materializar. De allí la imagen del artista enfermo como genio, como portador de otro tipo de conocimiento.

En la literatura moderna, en especial en aquella vinculada al romanticismo, “el enfermo no es sólo alguien que sufre una afección sino también, cuando no un conocedor y sabio, un lugar baluarte del conocimiento” (Hörisch, 2006, p. 53). Y si bien esta imagen que vincula al enfermo como poseedor de un conocimiento singular puede rastrearse en la tradición griega –por ejemplo, en el profeta Tiresias–, la literatura europea del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX hará de ella un lugar desde el cual enfatizar la sensibilidad y el saber del escritor. El tratamiento romántico de la enfermedad destaca el carácter estético del cuerpo enfermo y el

porvenir iluminador al que el sujeto asiste, en tanto la enfermedad provee “una visión más aguda de la realidad” (Utrera Torremocha, 2015, p. 35).

En su ensayo *De la enfermedad*, Virginia Woolf recupera esta concepción y enfatiza en la fuerza transformadora con que lo patológico opera sobre la percepción del mundo:

Con la enfermedad dejamos de ser soldados del ejército de los erguidos, nos convertimos en desertores (...), flotamos con las ramitas en la corriente; revueltos con las hojas muertas en el prado, irresponsables e indiferentes y, quizá por primera vez en años capaces de mirar a nuestro alrededor, alzar la mirada y ver por ejemplo el cielo. (1925, p. 36)

Resulta interesante detenerse en la forma en que Woolf expresa la distancia con que la enfermedad marca el cuerpo de quien la experimenta. Frente al “ejército de los erguidos”, aquellos que pueden, que hacen, que avanzan por la vida, la enfermedad enajena al sujeto de una forma de vida dominante, lo distancia, lo singulariza, instalando otro modo de percepción en su relación con lo viviente que requiere para ello un ejercicio de retirada, de suspensión de la vida conocida a la que el cuerpo se ha acostumbrado.

Esta forma de concebir la enfermedad como aquello que singulariza al sujeto forma parte del repertorio de metáforas románticas con que la literatura ha tramado su decir sobre lo enfermo. En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag trabaja sobre textos literarios que conforman una mitología que rodea las enfermedades, construyendo sentidos que se despliegan sobre el cuerpo. La escritura literaria de la tuberculosis durante el siglo XIX y comienzos del XX, manifiesta uno de los casos privilegiados que unifican la relación entre enfermedad y creación artística:

el mito de la tuberculosis es el penúltimo episodio en la larga carrera del viejo concepto de melancolía –la enfermedad del artista, según la teoría de los cuatro humores–. El temperamento melancólico –o tuberculoso– era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte. (1977, pp. 36–37)

La construcción de este tipo de sujeto enfermo encuentra su modelo en la escritura de Thomas Mann, especialmente en *La montaña mágica*, donde la retirada del orden cotidiano instala una percepción extraña sobre el mundo que no solo atañe a un vínculo con lo que rodea al sujeto, sino también, y sobre todo, a su relación con el tiempo. Por lo que una de las dimensiones que abre la inscripción de la enferme-

dad es el de la temporalidad; la temporalidad de la vida y sus posibilidades de creación provocadas el efecto de extrañamiento al que estado patológico del cuerpo conduce.

Este tipo de extrañamiento que se instala sobre la percepción se proyecta no solo hacia los elementos mencionados, sino también hacia un tipo de ordenamiento social, moral y estético que actúa sobre el cuerpo. La escritura romántica de la enfermedad hace entrar la degradación del cuerpo en un terreno de posibilidad que cuestiona un orden establecido:

La nueva visión que arranca en las poéticas románticas conlleva a menudo la desestabilización de ciertas categorías estéticas que, dentro de un sistema aceptado y en el marco del orden racional, se consideraban inmutables. La importancia que cobran conceptos como lo sublime, lo infinito, lo inconsciente, la pesadilla o lo misterioso y lo oculto favorece un entendimiento del arte y del creador artístico en el que el caos, el desorden y lo extraño tienen un papel activo en la desarticulación de la forma clásica, identificada con la salud y el orden. (Utrera Torremocha, 2015, p. 19)

Una degradación del cuerpo que escenifica un cuestionamiento de un sistema de valores morales y una idea de sujeto. Y aquí, tanto Dostoievski, Kafka, como aquellos autores de la primera mitad del siglo XX vinculados a una estética del arte decadente, aparecen como referentes.³

Sin detenernos en detalle en lo señalado anteriormente, puesto que excede los límites de este trabajo, interesa el lugar que Utrera Torremocha asigna en sus análisis a la literatura de Dostoievski y Kafka. Ambos autores son mencionados por Millás como escritores que han atravesado su experiencia de lectura. En una entrevista para la revista *Quimera*, ante la pregunta por su acercamiento a la literatura y los textos que lo han marcado como lector, el escritor valenciano responde lo siguiente:

La metamorfosis de Kafka ha sido muy importante para mí, porque, en alguna medida, está jugando igualmente con los contrarios. (...) es la novela que mejor ha contado el siglo XX, y va camino de ser la que mejor cuente el XXI. El siglo XX se despertó un buen día siendo un monstruoso insecto. La he leído muchas veces y siempre me he preguntado cómo lo hizo, cómo la resuelve de un modo tan magistral y tan sencillo, y sí, me admira, porque si yo ando detrás de algo es de la complejidad sencilla o de la sencillez

3 Utrera Torremocha ubica aquí a autores como Victor Hugo, Baudelaire, Rimbaud. Aquellos que abren paso a una estética del mal y de lo raro como materia de su fuente de producción poética (pp. 34-36).

compleja. ¿Los personajes que me marcaron? Rodión Raskólnikov, por decirte alguno (Cutillas, 2013, s/p).

La referencia a Kafka y Dostoievski no resulta menor. El lugar que su literatura otorga a los acontecimientos de un cuerpo que asiste a un proceso de degradación y decadencia, a través del que obtienen un conocimiento que los diferencia del resto, es recuperado en más de una ocasión por quienes abordan el lugar de la enfermedad en la literatura (Sontag, 1977; Hörisch, 2006; Landero, 2010; Utrera Torremocha, 2015). Es en esa diferencia que marca el cuerpo enfermo donde se inscribe la puesta en tensión de un orden social dominante. El problema del doble y del mal en la literatura de Dostoievski, como así también las transformaciones de los cuerpos en la escritura kafkiana, posibilitan leer la enfermedad como “metáfora de una nueva concepción del sujeto en crisis y de sus relaciones con el orden establecido” (Utrera Torremocha, 2015, p. 96). La enfermedad aparece en esta literatura como aquello que instala una mirada extrañada sobre el mundo. Un proceso de extrañamiento que transforma el cuerpo, el sujeto y su relación con lo que lo rodea. La puesta en crisis, en suma, de un ordenamiento del mundo que la enfermedad viene a perturbar.

Estos problemas, trabajados de diferente manera en los autores mencionados, aparecen como elementos claves en la estructuración de la narrativa de Millás. De acuerdo con Juan Virollo, “la obra entera de Juan José Millás es un tratado sobre la mente y el cuerpo. Sus personajes no necesitan un mal mayor para mezclar la imaginación con la fisiología; el dato más mínimo puede llevarlos al vértigo especulativo que trastoca la percepción de la realidad” (2017, p. 365). El mismo Millás explicita lo que venimos diciendo en más de un fragmento de *La vida a ratos*:

Mis novelas tienen fiebre, se trata de un rasgo estilístico que no todos los lectores advierten. También como lector me gustan los libros con fiebre. Releyendo estos días el primer tomo de *A la busca del tiempo perdido*, percibo la febrícula de su sintaxis y me encojo de gusto. (2017, p. 45)

Me encierro en mi habitación, enciendo el ordenador, recupero la novela, leo las primeras páginas y me doy cuenta que es una novela con fiebre. Estamos igual la novela y yo. Me pongo a escribir en estado febril, y en efecto todo discurre como la seda. El problema es cómo mantener esta temperatura corporal durante el resto de las vacaciones. (p. 325)

La fiebre –síntoma desde el cual se construye una novela sobre tuberculosos como *La montaña mágica*– aparece en Millás en más de una ocasión vinculada a la escritura, a la lectura, a cualquier acto que impulse el trabajo de la imaginación. Allí la enfermedad traza un arco con las poéticas modernas que venimos mencionando. El decir fisiológico del cuerpo trabaja junto a un decir literario e impulsa su lugar creador. ¿Qué quiere decir que la fiebre aparece como un rasgo estilístico? ¿Qué significa que se es escritor porque no se pudo ser enfermo o que la vocación de la enfermedad y la escritura son comunes? ¿Desde dónde se entrama este decir de la enfermedad que se recupera en su narrativa?

Cuando afirmamos que en Millás se pone un juego una biblioteca moderna de textos que han hecho de la enfermedad el centro de sus narrativas no significa que pretendamos en nuestro trabajo mostrar y exponer a modo de intertexto estas lecturas (aunque en alguna ocasión sea conveniente hacerlo). Sino que nos interesa la manera en que estas concepciones de la enfermedad vinculadas a la producción artística aparecen como un eco que estructura la forma de la escritura millasiana, esa especie de “sonoridad pensativa” de la que habla Barthes cuando reflexiona sobre las influencias de las lecturas (1975, p.117). Allí donde el propio Millás reconoce la enfermedad, la fiebre, como un “rasgo estilístico”. La enfermedad no sólo entendida desde un nivel temático, sino como aquello que delimita la forma de sus novelas: a través de la crisis de los cuerpos y los procesos de devenir (monstruo, animal) a los que estos asisten, en las dicotomías que marcan el problema de normalidad y expone aquel que no pertenece (la singularidad), en los aspectos metapoéticos donde se expone el proceso creador, en el problema del desdoblamiento, en la modificación de la percepción (la mirada extrañada) que transforma los modos de aprehender y habitar el mundo.

De lo que se trata, entonces, es de reconocer esos ecos que hacen a una concepción literaria de la enfermedad que se actualiza en Millás para adoptar derivas propias que definen su escritura y su concepción de literatura. Allí es donde se cifraría el valor poético de la enfermedad.

2.2 El valor (bio)político

Entender el lugar de la enfermedad en su sentido creador no solo atañe a pensar su decir literario, sino que es posible abordar este problema vinculándolo a una línea de pensamiento de corte filosófico que se ha encargado de pensar el cuerpo y la vida en sus derivas políticas, y que también resultan pertinentes para pensar la

enfermedad en Juan José Millás. En dicho pensamiento la enfermedad puede concebirse en un sentido negativo y uno afirmativo. En su carácter negativo, la enfermedad vendría a marcar no solo el punto que revela la singularidad de un sujeto, sino también la exposición de matrices culturales que ordenan y determinan formas biopolíticas excluyentes que operan sobre los cuerpos. Aquello en lo que la corporalidad del sujeto no se corresponde con una norma que apuesta a la maximización de la vida, a la explotación y dominación de las capacidades productivas del cuerpo (Foucault, 1965, p.160).

En *Enfermedad mental y psicología*, Foucault se pregunta “¿Cómo nuestra cultura llegó a dar a la enfermedad el sentido de desviación y al enfermo una condición que lo excluye?” (1954, p. 123). Foucault trata de responder a esta pregunta aproximándose a la relación que la cultura europea sostuvo con la locura a finales del Renacimiento. Resulta interesante, en este punto, que Foucault acuda para pensar este problema a novelas canónicas como *El Quijote* de Cervantes, a las obras de teatro de Shakespeare y a pinturas renacentistas, donde “la locura se experimenta en estado libre, circula, forma parte del decorado y del lenguaje comunes y es, para todo el mundo, parte de la experiencia cotidiana que, más que dominar, se tiende a exaltar” (p. 130). No es que no hubiera a principios del siglo XVII intentos de curar la enfermedad, pero constituían casos localizados y aislados. Un aspecto que cambia a mediados de siglo, cuando este sujeto pasa a formar parte de los espacios de encierro y exclusión en los que se buscará alojar a todo aquel que sea incapaz de responder a un orden social y moral. De acuerdo con Foucault, se produce, así, la segregación, patologización y el encierro de los cuerpos disfuncionales para el trabajo y la producción económica:

La obligación de trabajar tiene también una función de sanción y de control moral (...). La categoría común que agrupa a todos los que residen en las casas de internación es la incapacidad que revelan de formar parte de la producción, la circulación y la acumulación de riquezas, sea por su propia culpa o por accidente. La exclusión que se les aplica responde a la medida de la incapacidad e indica la aparición en el mundo moderno de una censura que antes no existía. (p. 133)

Nos interesa, entonces, esta producción temprana de Foucault porque es allí donde se introduce un punto clave: la diferenciación y segregación del cuerpo enfermo respecto de una norma que se define en torno a una noción de capacidad. Un punto que será clave en la escritura de *Vigilar y castigar* cuando Foucault busque abordar los modos de funcionamiento del poder disciplinario. En este texto previo,

la enfermedad se delimita como condición de ciertos cuerpos que resultan disfuncionales a un orden que se gesta al calor de una exaltación de la producción y el trabajo, que se irá perfeccionando en vistas de la fabricación de cuerpos saludables, útiles y productivos, funcionales a la reorganización biopolítica que tendrá lugar en la configuración de los Estados modernos, donde a lo que se aspira es a una maximización de la vida productiva. Una vida que pasa por una concepción del cuerpo dócil, útil y disciplinado (Foucault, 1975; 1976). Un cuerpo, en suma, saludable.

Sin embargo, si en su condición negativa lo enfermo viene a marcar la diferencia, a individualizar el cuerpo e indicar su retirada respecto de una forma dominante de conducirse, su revés señala al mismo tiempo ese punto donde el sujeto se resiste y habilita otro modo de relación con lo viviente a través del trabajo creador que la misma enfermedad impulsa. En un sentido que recupera el vitalismo de Canguilhem, la faceta afirmativa de la enfermedad considera que la misma abre un espacio de creación para que aquello que con anterioridad al evento patológico no tenía lugar (Canguilhem, 1966, p. 144). Es allí, en su variante creadora, donde la enfermedad adquiere fuerza política. Es allí donde la individualización que marca la enfermedad sobre el cuerpo puede leerse en otra clave y donde es posible trazar un arco con el decir literario que con anterioridad hemos explicado. Más precisamente, si la literatura moderna, en especial en su vertiente romántica, han hecho de la enfermedad un espacio de singularidad, de estetización, de sensibilidad otra, han, asimismo, enfatizado en el cuestionamiento del orden conocido, en el extrañamiento del mundo y en la posibilidad de que de ello se desprenda una salida creadora; el espacio en el que lo patológico puede dar lugar a una nueva dimensión vital (Canguilhem, 1966, p.141). Allí donde la enfermedad aparece como *vida patológica* (Foucault, 1963, p. 204).⁴

4 Es en este concepto de *vida patológica* que Foucault introduce en *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* donde una herencia de los planteos de Canguilhem se vuelve reconocible, dado que la enfermedad se hace presente en su condición afirmativa, como una dimensión más de la vida. Asimismo, porque asistimos a un reordenamiento de la triangulación que organiza las concepciones de vida, muerte y enfermedad. La importancia del método de Bichat consiste en liberar la medicina de parte de su miedo a la muerte y estudiar el fenómeno patológico sobre el fondo de lo vivo, descubriendo en la enfermedad el involucramiento de procesos vitales que se espacializan en el cadáver enfermo. En este sentido, podemos entender aquí, en esta noción de *vida patológica* con la que Foucault interpreta la medicina anátomo-clínica de Bichat, una resignificación en torno a la centralidad del cuerpo humano en su relación con la enfermedad, la vida y la muerte, y el otorgamiento de cierta agencia vital al fenómeno patológico. En sintonía con el pensamiento de Canguilhem, Foucault enfatiza cómo con Bichat presenciamos una transformación conceptual de la enfermedad, donde ésta ya no se define en términos accidentales con respecto a la vida, sino que opera en una dimensión que señala el espacio de movilidad que se traza en las relaciones de la vida con la muerte. En otras palabras, lo que se moviliza en esta línea interpretativa es un presupuesto de salud y el carácter negativo de la enfermedad para habilitar su condición creadora, es decir, su carácter afirmativo.

Ahora bien, esta dimensión creativa de la enfermedad y de los procesos que la misma desencadena puede abordarse en la literatura no sólo como la han planteado los románticos, sino también a partir del pensamiento de Gilles Deleuze: una salida creadora entendida desde un lugar *menor*⁵. Un horizonte de posibilidad que el devenir de la enfermedad hace aparecer. En su vertiente afirmativa, la enfermedad aparece como aquello desencadenante de un proceso de *devenir*, allí donde acontece el carácter móvil e inacabado de la vida. Así podemos entenderlo si seguimos a Deleuze cuando en su libro *Crítica y clínica* vincula salud y enfermedad con los procesos de devenir que la literatura encausa; por el lugar delirante, enfermo y saludable, desde el que la literatura expresa sus movimientos vitales. La vida se presenta en su dimensión escrituraria y la escritura en un exceso vital, desde un proceso de devenir donde los límites se tensionan, se desplazan y el sujeto asiste a su transformación y descentramiento. En otras palabras, para Deleuze, la escritura conlleva un proceso de mutación hacia un lugar menor que nunca es estable y acabado. Un movimiento en el que escritura y vida se deshacen del individuo, lo desposeen, y vehiculizan otro tipo de conexiones vitales. Y estas formas de relación funcionan por contagio, por migración, por transmisión de elementos infecciosos que desencadenan devenires múltiples⁶ y generan un avasallamiento de los límites conocidos.

En el texto “Literatura y vida” se define la literatura como delirio y al escritor como aquel que hace a la lengua delirar, producir una falta, una falla, una fisura en el espacio normativo del lenguaje. Hay en el trabajo que el escritor puede realizar con la el lenguaje una posibilidad de apertura, un punto de fuga que tensiona los

5 Lo *menor* se entendería, siguiendo a Deleuze y Guattari en su lectura de Kafka, como un ejercicio de minoración del lenguaje que tensa los lugares dominantes con los que el poder se materializa en la lengua (1975, p. 28). En el libro *Deleuze. Del animal al arte* Anne Sauvagnargues explica que este ejercicio de minoridad o minoración no tiene tanto que ver con un “mal uso del habla, sino con devolver la lengua a su napa de constitución variable: ‘tallar’ en ella ‘un uso menor y sustraer los elementos de poder o de mayoría’” (2004, p. 65). En su lectura, lo menor se vincula con el lugar creador que provoca toda anomalía y es desde ese lugar que el ejercicio de minoridad de la literatura puede pensarse: “La creación es siempre una anomalía, polémica respecto de los valores dominantes que definen la normalidad social” (p.60).

6 Al respecto, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari recuperan el contagio como forma que posibilita las relaciones que se producen en el proceso de devenir, donde los modos de vinculación se amplían en función de un cuerpo que traza otro tipo de afinidades que ya no responden al orden filial: “nosotros oponemos epidemia a filiación, contagio a herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexual. Las bandas humanas y animales proliferan con los contagios, las epidemias, los campos de batalla, las catástrofes. (...) La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia, incluso si los dos temas se mezclan y tienen necesidad el uno del otro. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo un hombre, un animal y una bacteria, una molécula, un microorganismo” (1988, pp. 247–248)

lugares dominantes de poder. Sin embargo, en este texto de Deleuze, el escritor aparece como un sujeto dañado: es el que posee los ojos llorosos y los tímpanos perforados (1993, p. 16) porque ha visto y oído un mundo enfermo. Y sin embargo, es su delirio, su disposición para hacer a la lengua delirar, la que le posibilita trabajar sobre los sentidos. Hacer la lengua estallar y crear, en ese delirio, una salud:

La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro (...) pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. (p. 15)

Hay en el cuerpo de quien escribe un tipo de salud que no se corresponde con los lugares saludables del poder, con una idea de salud normativa, sino que se trata, más bien, de una disposición a la enfermedad, a la fragilidad y la fisura. No por nada Deleuze insiste en la imagen del escritor que posee los tímpanos perforados y los ojos llorosos. En “Zola y la grieta”, el filósofo aborda la grieta como problema que recorre la literatura moderna, vinculada sobre todo al alcoholismo en escritores como Fitzgerald, Zola, Malcom Lowry. La grieta es entendida como un tipo de perforación que abre una hendidura por donde el sujeto moderno, el lugar del yo, se corroe, y habilita asimismo movimientos que conectan los cuerpos oprimidos de la historia. El lugar de la fisura, de la grieta, de la hendidura que se abre en el cuerpo del escritor permite entender la relación ambivalente que se establece en las relaciones entre enfermedad y escritura. Es ese daño que un mundo enfermo ha provocado en sujeto, el que conduce a la escritura, a otro tipo de relación con el lenguaje, donde se abre, pese a todo, el lugar para una salud otra.

Resulta necesario entender al menos dos sentidos en que la enfermedad se hace presente en el pensamiento de Deleuze. Por un lado vinculada al poder, en el ser de un mundo enfermo que daña, lesiona, produce una hendidura en el cuerpo del escritor; y por otro, vinculada al devenir, a la idea de contagio, como aquella que desencadena movimientos aberrantes cuyas mutaciones provocan posibilidades de una nueva salud. Ya no se trata de una vida saludable condescendiente con el poder, de la salud definida según el poder ha hecho de ella una norma que maximiza la vida como la reconocía Foucault en *Vigilar y castigar*. No estamos aquí, en la lectura de Deleuze, frente a una idea de salud que coincide con la vida saludable del biopoder, con la proyección de esa vida sana y productiva. Por el contrario, la salud propuesta por Deleuze no puede ser sino menor; es decir, desterritorializadora de los lugares

dominantes. De allí que la intención de salud se inscriba en una dimensión formal de la lengua, en la conformación de un decir aberrante, inacabado, delirante movilizador de una fuerza colectiva.

Es en esta variante afirmativa con la que enfermedad explora su fuerza creadora donde podemos leer la enfermedad y su relación con la literatura en su valor político, o más precisamente biopolítico, puesto que involucra la creación de otras formas de vida. “Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida” (Deleuze, 1993, p. 17).

Síntesis e insistencias

A partir de lo recorrido es posible empezar a delimitar un dispositivo de lectura que permita leer la enfermedad en la narrativa de Millás atendiendo a su complejidad. Estas líneas generales adquirirán en el análisis de los textos formas singulares que posibilitarán la creación de series y la correspondiente agrupación de novelas:

(1) La inscripción de la enfermedad en Juan José Millás, como ya se ha dicho, pide ser leída en su sentido doble: desde un lugar (bio)político y poético.

(2) Este lugar poético supone el eco de una biblioteca que recupera un decir literario sobre la enfermedad que se corresponde, sobre todo, con una tradición moderna. Especialmente en su vertiente romántica, la enfermedad produce un efecto de extrañamiento que marca el cuerpo en su diferencia, que lo singulariza con respecto a la norma y que posibilita una crítica y suspensión de la forma de conducción de los cuerpos propuesta por un orden dominante. La enfermedad se presenta como aquello que produce un conocimiento particular sobre el mundo, en tanto somatiza una sensibilidad otra, que da rienda suelta al carácter creador y artístico del sujeto.

(3) Hay ya en ese gesto diferencial una lectura biopolítica: el sujeto enfermo se encuentra atravesado por una marca que lo distingue, que pone en tensión una norma de la cual “se retira” (al decir de Woolf) o a la cual interroga. Es decir, la enfermedad pareciera funcionar por oposición a un orden que se asienta en una idea de salud, la de “los erguidos”, vinculada a una forma en que el poder atraviesa los cuerpos en su afán de convertirlos en cuerpos útiles, dóciles y productivos. Es en esta lectura donde puede situarse una concepción negativa de la enfermedad: allí donde la enfermedad pareciera provocar la suspensión de la norma y señalar la anomalía.

(4) Sin embargo, en dicha retirada o dificultad para conducir el cuerpo según los parámetros de lo saludable se inscribe también su acepción afirmativa. La enfermedad no sólo marca la diferencia sino que, mediante los procesos desencadenantes que operan sobre el cuerpo, configura un lugar de transformación, habilita una zona de apertura, un punto de fuga, donde encuentra su potencia creadora.

(5) Esta potencia creadora no solo debemos entenderla en clave artística, sino vinculada a aspectos que pertenecen al orden vital. La enfermedad se presenta como ocasión para que un devenir, que hace de aquellos movimientos desencadenados por las afecciones patológicas, habilite un espacio en el que es posible la creación de otras formas de vida, la sustracción momentánea, fugaz, de aquellos modos de ordenamiento impuestos por los poderes dominantes.

(6) Es en este lugar creador donde enfermedad y literatura se encuentran, en tanto habilitan procesos comunes: (bio)poéticos y biopolíticos. Enfermedad y literatura se entraman en un saber que atiende, sobre todo, a un orden vital y que conviene, siguiendo a Julieta Yelin (2020), insistir en términos de *bios*. Puesto que eso que con anterioridad identificamos como valor poético y valor biopolítico toma relevancia, sobre todo, cuando comienzan a mostrar sus cruces: esas zonas donde el decir literario toma forma de fuerza vital. Es allí donde puede comenzar a pensarse la creación de una salud menor y con ello, la posibilidad de otras formas de vida.

Por lo dicho hasta aquí, interesa traer a colación nuevamente aquellos interrogantes con los que empezamos este trabajo y que atañan a un modo de leer, a los valores que se juegan en ese modo de leer. Cuando Alberto Giordano prologa la tesis sobre las escrituras del sida en América Latina de Alicia Vaggione, se pregunta lo siguiente “¿Qué valores puede crear y transmitir todavía la literatura, si acaso sigue teniendo alguna utilidad?” (2013, p. 25). Los últimos trabajos de Julieta Yelin (2020) actualizan esta pregunta para reflexionar sobre las formas en que la literatura puede producir un pensamiento sobre lo viviente, desde una perspectiva donde no se ubique en una esfera que la autonomiza –aunque sin perder por ello la potencia de su especificidad–, ni tampoco donde quede absorbida bajo el paraguas de los estudios culturales. Tratando de saldar esta dicotomía al momento de leer, para Yelin, el problema podría redefinirse en clave *biopoética*. La perspectiva biopoética supone una insistencia por friccionar, desde la fuerza de la escritura, los espacios discursivos en los que se entrama un decir sobre lo viviente que desafía los lugares de poder y que se proyecta como fuerza creadora, como espacio que inscribe la búsqueda por imaginar formas de vida alternativa. Se trata de un abordaje de la literatura; de las fuerzas de la literatura para producir pensamiento sobre la vida desde los propios recursos –retóricos, formales– de la literatura.

Nos interesa este problema porque creemos que el lugar de la enfermedad en la narrativa de Juan José Millás puede demandar una lectura en esa clave. Un requerimiento que exige mirar las formas en que lo poético se inscribe en un trabajo sobre la enfermedad que se transforma en fuerza vital. Insistimos, entonces, en estas preguntas: ¿Cómo leer los procesos mediante los que literatura y enfermedad se solapan y se mezclan, en una especie de simbiosis que impide pensar una sin la otra? ¿Cómo leer el modo en que las fuerzas fisiológicas de la enfermedad se transforman en potencia poética, creadora de literatura, pero que prosigue, además, como forma de vida? ¿Con qué valores y qué posiciones adoptaremos frente a este problema que deja leer una biopolítica del cuerpo, pero que encuentra, también, en esa fuerza creadora una zona de resistencia? Creemos que es muy pronto, aún, para responder a estas preguntas, que requerirán ser abordadas al momento en que la Tesis comience a escribirse. El dispositivo de lectura que aquí empezamos a diseñar será el camino por el cual, en su transcurrir, quizás, obtengamos algunas respuestas.

Referencias

- Benente, Mauro** (2017). Crítica, cuidado de sí y empresario de sí. Resistencia y gobierno en Michel Foucault. *Co-herencia*, 26(14), 151–176.
- Barthes, Roland** (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós.
- Bongers, Wolfgang** (2006). Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción. *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós.
- Bravo, Alvaro** (2010). Introducción. Elementos para una teoría del valor literario. *Boletín* (15), 7–22.
- Canguilhem, George** (1966). *Lo normal y lo patológico*. Siglo Veintiuno.
- Contreras, Sandra** (2010). Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín*/15, 129–137.
- Cutillas, Ginés** (mayo, 2013). Juan José Millás: “Pertenezco a una generación cuyo modelo de escritor trabajaba por las mañanas en la oficina y por las tardes escribía”. *Quimera. Revista de literatura*. <https://www.revistaquimera.com/entrevista-a-juan-jose-millas-por-gines-cutillas-en-quimera-354-mayo-de-2013/>
- Deleuze, Gilles** (1969). Zola y la grieta. *La lógica del sentido*. Paidós.
- (1993). Literatura y vida. *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Foucault, Michel** (1954). *Enfermedad mental y psicología*. Paidós.
- (1963). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo Veintiuno.

- (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno
- (2015). *¿Qué es la crítica? Seguido de La cultura de sí*. Siglo Veintiuno.
- Giordano, Alberto** (2013). Prólogo. En Vaggione, A. *Literatura/Enfermedad. Escrituras sobre el sida en América Latina*. Editorial CEA.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20161121103614/pdf_1217.pdf
- Hörisch, Jochen** (2006). Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura. *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós.
- Laera, Alejandra** (2010). Entre el valor y los valores (de la literatura). *Boletín*, (15), 139–147.
- Landero, Luis** (2001). Tumbados y resucitados. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Taurus/ Fundación de Ciencias de la Salud.
- Link, Daniel** (2006). Enfermedad y cultura: política del monstruo. *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós.
- Ludmer, Josefina** (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós.
- Méndez, Labrador Germán** (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (196–1986)*. Ediciones Akal.
- Millás, Juan José** (2001). Literatura y enfermedad. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Taurus/ Fundación de Ciencias de la Salud.
- (2019). *La vida a ratos*. Debolsillo.
- Montaldo, Gabriela** (2017). Ecología crítica contemporánea. *Cuadernos de literatura*, (21), 50–61.
- Sauvagnargues, Anne** (2004). *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrurtu.
- Sontag, Susan** (1977). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Taurus.
- Wolf, Virginia** (1925). *De la enfermedad*. Centellos.
- Utrera Torremocha, María Victoria** (2015). *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Clásicos Dykinson.
- Yelin, Julieta** (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book4>

Agustín Fernández Mallo: la ficción como mirada imposible

DANIELA FUMIS

danielifumis@gmail.com

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

Resumen

La obra de Agustín Fernández Mallo se ha instalado desde sus inicios, de modo estratégico, entre la reminiscencia del gesto formal de las vanguardias históricas y las posibilidades de lo tecnológico, a partir de una marcada predilección por el discurso científico como dimensión de exploración. No obstante, en la última parte de su obra, constituida por *Trilogía de la guerra* (2018), *Teoría general de la basura* (2018a), *La mirada imposible* (2021) y *El libro de todos los amores* (2022), el autor apuesta, con énfasis notable, por una indagación en los vínculos entre identidad y ficción desde la reflexión sobre una serie de materiales diversos de difícil circunscripción. En relación con esto, el propósito de la presente comunicación es avanzar sobre una posible sistematización de las principales líneas que permitirían reconocer una nueva posición de la obra en el sistema, bajo la hipótesis de la emergencia de un pasaje que desplaza el problema de la ficción desde la metáfora científica a la depuración del símil visual que privilegia la *perspectiva* como terreno de operaciones.

Este trabajo constituye un avance del proyecto de investigación posdoctoral: “Lo ‘niño liberado’ en el *Proyecto Nocilla*, de Agustín Fernández Mallo. Filiaciones con la estética novísima”.

Palabras clave: metáfora / identidad/ ficción barroca / mirada / ojo

Introducción

El propósito de este trabajo apunta a delinear una aproximación introductoria a un problema planteado por la última parte de la obra de Agustín Fernández Mallo. Si bien sus indagaciones escriturarias han contribuido a formular preguntas en torno al estatuto del texto literario en diálogo con una tradición (fundamentalmente, a efectos de fracturarla y ponerla en crisis), sus últimos textos iluminan nuevas aristas en torno a la posición de la obra en el sistema.

Sabemos que las principales líneas críticas de abordaje reconocen el *Proyecto Nocilla* como un hito en la literatura española contemporánea. De ahí que las exploraciones sobre la obra del autor gallego han dado lugar a lecturas altamente productivas con relación a lo transmedia, lo mutante, lo reticular y lo tecnológico (Pantel, 2012, 2018; Ilasca, 2016, 2018; Calles, 2011 y Saum–Pascual, 2012). Esto es así porque los ejes del programa de Mallo circulan en torno a su condición de emergente en las culturas de lo digital y del *copy-paste* (Mendoza, 2011) donde el dispositivo de la escritura se trama con la potencia de nuevas incursiones. En esta dirección funcionan, además, los conceptos que, desde distintas publicaciones (Fernández Mallo, 2009, 2018a, 2021), permiten delinear su propia teoría de las textualidades: *apropiaciónismo*, *espacio sustrato*, *nomadismo estético*, etc. se postulan como acercamientos tentativos que devuelven a la ficción, a su vez, a la polisemia de la palabra “ensayo”. En este sentido, la apuesta de Fernández Mallo se ve consolidada en su búsqueda de la desarticulación de presupuestos, a partir de la publicación de textos de carácter ensayístico que colaboran a discutir la circunscripción genérica de sus producciones y, a la vez, repensarlas en términos de *ficciones de método* (Fumis, 2019).

En relación con los problemas que la obra delinea, la ubicación del texto en una zona difusa en términos genéricos, construido como un híbrido sobre un continuo de referencias que problematiza la demarcación autoral, invita en particular a su abordaje crítico en términos de un *neobarroco digital* (Mosquera, 2021), que podría pensarse asimismo en línea con las postulaciones en torno a un *barroco frío* (Noguerol, 2013). No obstante, ahí donde esta posible lectura se vuelve conceptualmente potente en la primera parte de la obra, revela un desvío de programa en la última parte. El interés por la indagación temática en los vínculos entre identidad y ficción desde la reflexión sobre una serie de materiales diversos, nos permitirían reconocer una nueva posición de la obra en el sistema. En esta línea, nuestra hipótesis sostiene que los últimos textos de Fernández Mallo desplazan el problema de la ficción desde la metáfora científica a la depuración del símil visual que, al privile-

giar la mirada como zona problemática, invita a leer un *retorno* que tiene como operación privilegiada el *gesto barroco*.

La exploración teórica de sus propias premisas de producción resulta, a nuestro criterio, el rasgo más destacado de la obra de Fernández Mallo: la tendencia a eso que en términos del propio autor podría denominarse *docuficción* (Fernández Mallo, 2018a). En este sentido, la irrupción del *Proyecto Nocilla* en el panorama de las letras españolas se contempla en términos de un momento bisagra. Esto es así no sólo por lo que la trilogía despliega programáticamente sino por la posibilidad de contemplar la apuesta como dispositivo en el que funciona articulado a *Postpoesía*, volumen en el que se formulará de forma ensayística una serie de preguntas sobre un nuevo comienzo.

El artefacto postpoético, entonces, tal como lo concibe Fernández Mallo, no se encuentra circunscrito en términos genéricos. Por el contrario, el mismo autor sostiene

Creo que (...) todo lo que hago es poesía. Creo que todas mis novelas son poemas que disfrazo de novelas. Incluso los ensayos creo que no son más que poemas con una máscara de ensayo. Porque todo lo que hago parte de la metáfora y de las imágenes que van concatenando mundos sin un plan previo. Yo voy articulando algo a medida que se va apareciendo y voy conectando ideas que son metafóricas al principio, y a veces hasta al final. Por ese motivo la poesía es el género en el que me siento más cómodo, precisamente porque me sirve para activar otro tipo de narraciones como el ensayo y la novela. (en Santamarina, 2022)

De esta manera, la distinción genérica en la obra de Fernández Mallo es poco operativa. Podríamos sostener, siguiendo esta línea, que el texto postpoético parte de una pulsión lírica desde la que se busca indagar, partiendo de la metáfora como procedimiento central.

En el *Proyecto Nocilla*, las tres novelas (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*) se organizan de manera fragmentaria y la anécdota se dispersa bajo la ruptura del orden lógico. Vale decir, los relatos se disponen a la manera de piezas en un entramado reticular. Así, el dispositivo textual se postula como un ensamblaje de piezas propias y ajenas bajo la estrategia del apropiacionismo: se trata de poner a dialogar materiales diversos en función de dejar acontecer lo imprevisible en la mixtura. Así funcionan juntos fórmulas matemáticas, poemas, ecuaciones como poemas, conceptos filosóficos, fotografías, mapas, diagramas, etc. Materiales “nuevos” (píxeles, Google Earth, enlaces web, etc.) se traman con los “clásicos” (foto-

gramas de cine, el ruido, el cómic) a fin de explorar sobre la complejidad del presente y, quizás, al mismo tiempo y de manera implícita, sobre el modo en que la propia subjetividad se proyecta en los enlaces (Fumis, 2019). Sin embargo, la dimensión subjetiva de la propuesta queda en suspenso en la postulación del programa en favor de la dimensión procedimental. Por eso hablamos de una *ficción de método*, que toma como operación central las posibilidades de la metáfora.

En este sentido, la postpoesía como teoría se reconocería en el funcionamiento conjunto de los siguientes rasgos:

- 1- Forma fragmentaria
- 2- Trabajo sobre materiales científicos, musicales, filosóficos (alta cultura).
- 3- Trabajo sobre el discurso de la publicidad, series, cine, rock, figuras mediáticas, etc. (cultura popular).
- 4- Ruptura de la secuencialidad lineal. Dominio del elemento espacial frente al temporal (énfasis en la idea de cartografía).
- 5- Hibridación, transmedialidad o intermedialidad (textos que surgen en el diálogo con textualidades otras) e intertextualidad (trabajo sobre la cita).
- 6- Una pulsión lírica.

Sobre la combinación de estos elementos, habría que enfatizar, especialmente, en la particular dimensión metapoética y autorreferencial que funciona a manera de andamiaje del dispositivo. Vale decir, no se trata solamente de la exploración de las combinaciones sino, especialmente, de la reflexión y el análisis de los *efectos* de dichas combinaciones. Por eso, hablar de ficción de método permite visibilizar la importancia que la mostración de lo procedimental adquiere en la propuesta.

En esta dirección, Fernández Mallo enfatiza de modo particular en el punto en que el trabajo de la ciencia y el trabajo de la literatura se encuentran en la potencia de la metáfora. Así, el discurso científico y el discurso literario valen en el universo postpoético por la impronta del laboratorio: se trata de explorar en las posibilidades de la palabra sobre la emergencia de las imágenes. Dice el autor “la ciencia, como las artes, no es el mundo, sino una representación del mundo, y como tal representación es ficción” (2009, p. 19). Las ficciones postpoéticas revelan así las posibilidades de decir nuestro mundo. Dicho con Del Pozo Ortea

se trata de actualizar la poesía en la realidad social y científico–tecnológica del momento; se trata de convertirla en poesía de la experiencia del siglo XXI con todo lo que esto implica; o conseguir lo que él mismo [Fernández Mallo] ya había anunciado en el artículo germinativo de la postpoesía: que la actual poesía española entre en sintonía con otras artes plásticas cuyas propuestas estéticas son testimonio del actual discurso cien-

tífico y tecnológico (el arte transgénico, el arte informático, el arte fractal, el teatro electrónico o el arte del caos). (2022, p. 27)

En *Postpoesía*, la apuesta se podía leer orientada hacia lo que el mismo trabajo postula como una superación del pasado: los textos que se dejan atravesar cómodamente por la tradición fundan un “modo colesterol” en la literatura, que obstruye y *tapona las arterias conceptuales* (Fernández Mallo, 2009). La idea de tradición es cuestionada porque el artefacto postpoético se encuentra permeado por las incursiones del pasado pero no se deja atrapar por ellas en términos de deuda: sobre lo que nutre emerge lo nuevo en función de desestabilizar, nunca de establecer.

Sin embargo, podríamos pensar que la progresiva tendencia a que el texto nazca “explicado” situaría la propuesta bajo amenaza: la que supone desactivar lo incierto en favor de la teoría. En este sentido, queremos plantear que, en esta última etapa de la obra de Fernández Mallo, el programa pareciera haberse adelantado al riesgo de lo previsible al habilitar una operación que va a contrapelo, que se desvía de lo transitado y/o se retrae, para ir tras una nueva pregunta.

Hacia la pregunta por lo identitario desde el apropiacionismo como estrategia

Una particularidad que viene sosteniéndose en el circuito de producción de Fernández Mallo es la de dar a conocer dos textos en proximidad de fechas, lo que habilita la posibilidad de leerlos en términos de díptico. La operación del tándem (i.e. conjunto de dos elementos que se complementan) puede reconocerse de manera iniciática entre *Nocilla Lab* y *Postpoesía*, ambos de 2009, y leerse a continuación en la apuesta de 2018, con *Trilogía de la guerra* (2018) y *Teoría general de la basura* (2018a), el primero de impronta más narrativa, el segundo, ensayística.¹ En estos últimos textos, la basura aparece como concepto problemático y productivo para la creación estética. En la novela, la figura de los huesos atraviesa la trama y formula una pregunta en relación con los restos y la memoria, aquello que permanece y delinea la consistencia del presente. Esto puede leerse junto a *Teoría general... en el punto en el que se asevera: el pasado no es más que “huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente”* (Fernández Mallo, 2018a, p. 12). En este senti-

1 Entre ambos hay una relación de familiaridad incluso desde las portadas: las flores de Fantin-Latour vía la portada del disco de New Order en *Teoría general de la basura* dialogan con las rosas en el casco del astronauta que protagoniza la portada de *Trilogía de la guerra*.

do la idea del desecho funciona problemáticamente: en clave de presente, no existe en tanto que tal. Esta imposibilidad se indaga desde dos conceptos centrales: el *apropiaciónismo* y el *nomadismo estético*.

Dijimos previamente que la construcción de una cartografía es uno de los rasgos salientes del texto postpoético. En *Trilogía de la guerra* el relato se configura en tres espacios predominantes: la isla de San Simón, Los Ángeles y Normandía.² Sin embargo, aparecen Nueva York, Cabo Polonio, La Habana, Miami, Berna, Shanghai, entre otras ciudades que participan también de modo predominante en el relato. En relación con esto, se puede inferir que la novela trabaja sobre el nomadismo estético (Fernández Mallo, 2018a) como estrategia, a fin de reflexionar sobre el desplazamiento en términos de clave de un habitar–crear nuevo. Este *habitar–desplazando*, análogo a un *crear–desplazando*, atraviesa/agujerea/perfora las narrativas implícitas que se activan en las formas del legado y del cuento que la novela pone en juego en torno a la guerra como macro-concepto. La idea de nomadismo estético, además, puede ser relacionada con la idea de *radicante* de Bourriaud (2009, pp. 56–57): el arte no funcionaría hoy por raíces sino en términos de adherencias, por flujos de contacto (Fernández Mallo, 2018a, pp. 175, 221, 379–380). El nomadismo estético es, así, “el vagar propio del espacio sustrato” (Fernández Mallo, 2018a, p. 142) donde “el yo individual y el yo colectivo funcionan como puntos atractores” (2018a, p. 65). En esas confluencias en las que emergen “(...) puntos de intersección de diferentes trayectorias sociopulsionales que singularizan el lugar” (Fernández Mallo, 2018a, p. 101) es posible reconocer el dispositivo de la cultura. Así, tal como lo plantea Fernández Mallo, sobre las formas del desplazamiento como la reorganización de esos puntos en la construcción del relato, se distinguiría, en la línea de la nomadología de Deleuze y Guattari (2004), un *modo colono* de un *modo exiliado*. El colono y el explorador se oponen al exiliado en la deliberación de la partida, por eso, en tanto figuras iluminan actitudes de circulación diferentes y habilitan narrativas diferentes. Si “volver para contar es la verdadera identidad” (Fernández Mallo, 2018a, p. 48), la imposibilidad de regreso que atraviesa la experiencia del exiliado pone en problema la posibilidad misma de la salida de la mismidad en el relato (“el tiempo no corre de igual manera dentro de una cultura – siempre endogámica, cavernosa– que fuera de ella” (Fernández Mallo, 2018a, p. 112)). Como figuras, colono y exiliado exponen una limitación para las actuales

2 Cada uno de los tres libros gira en torno a una guerra: el primero, protagonizado por un escritor que viaja a la Isla San Simón, alrededor de la Guerra Civil española; el segundo, con el astronauta ignorado Kurt, en torno a la guerra de Vietnam; el tercero, con la pareja del escritor del primer libro, en torno a la Segunda Guerra mundial.

condiciones del relato. Si el 11-S y la crisis de 2008 constituyen ficciones apocalípticas que instalan “nuevos otros” y habilitan, asimismo, la exploración de “nuevos afueras” (Fernández Mallo, 2018a, pp. 47–48), solo la figura de lo *nómade* permitirá una aproximación a lo incierto como condición del relatar.

Como podemos ver en este sucinto desarrollo, las figuras de *exiliado*, *colono* y *nómade* tienen sentido en el planteo de Fernández Mallo en tanto caracterizan y dan estatuto a las formas de la creación en la que se ven involucradas los matices de la construcción de una identidad con relación a un espacio. En este sentido, podemos constatar que los problemas ligados a las configuraciones identitarias se encuentran presentes en los desarrollos de esta parte de la obra como una pregunta sobre lo que permanece como resto en el trabajo creativo, ahí donde lo que circula y prolifera pierde, por lo general, su condición autónoma y autoral. Las textualidades contemporáneas ponen en problema la misma categoría de autor y sobre la condición *nómade* es significativo volver a pensar en el modo en que las sucesivas apropiaciones transforman la condición de propiedad de toda obra (especialmente cuando ingresa lo virtual como elemento constitutivo). En este punto, resulta productivo recuperar la hipótesis de Mosquera (2021) en torno a la idea de un “neobarroco digital”. Se trataría de un “espacio de escrituras contradictorias y tensionadas” en el que los textos trabajarían de manera indecible sobre el copy–paste, las trayectorias de la subjetividad y su crisis, la identidad o la disolución formularia, la condición conflictiva y oscilante de la creación en torno al procedimiento de la cita que se disuelve en dispersión (Mosquera, 2021). En ese punto, lo identitario problematiza lo autoral en torno a un pliegue que funciona como un “festival de máscaras subjetivas sin solución de continuidad” (Mosquera, 2021, p. 192) junto a la “anulación de las distancias espacio–temporales” y “la intercambiabilidad de lo artificial y lo natural” (Mosquera, 2021, p. 192). Un neobarroco digital³ permitiría repensar el dispositivo de la obra en relación con sus condiciones de producción. Sin embargo, entendemos que los dos últimos textos publicados por Fernández Mallo (nuevamente, en tándem) cuestionan las posibilidades de entender la obra bajo este rótulo al efectuar un desvío de lo digital para volver al concepto de tradición pero desde otra perspectiva, ya no desde una connotación negativa sino como sustrato de transformación.

³ La idea de un “neobarroco digital” está siendo de amplia productividad para leer las literaturas contemporáneas. Así lo dejó demostrado el Coloquio realizado por la Universidad de Mainz durante el segundo semestre de 2021, en el que participaron especialistas de renombre con intervenciones en torno al problema. https://spanisch.fb06.uni-mainz.de/files/2021/06/Programa_Barroco_y_tiempos-digitales.pdf

Ficciones barrocas

La mirada imposible (2021) y *El libro de todos los amores* (2022) despliegan una pregunta en torno a la dimensión identitaria pero situando en el centro la cuestión de la mirada. Así como la basura se constituía como elemento–eje en el díptico anterior, en este caso, es *el ojo* el que se impone como figura recurrente.

La mirada imposible se organiza en tres momentos: “I. Somos seres tropicales (idea de escenario)”, “II. Mirar y ser mirado (idea de cuerpo)” y “III. Apéndice. Desde un confinamiento: los obscuritones”. El tono del texto es ensayístico pero no hay tesis. Vale decir, hay una idea rectora que se asedia, pero que no alcanza a adquirir el estatuto de una postulación a sostener. Si nos circunscribimos al título, la cuestión de la mirada se pliega a la cuestión de la identidad. De comienzo se dice: “En efecto, para verlo todo y llegar a lugares inexplorados hemos de disfrazarnos. Ataviarnos de lo que seremos pero aún no somos” (Fernández Mallo, 2021, p. 15) y, más adelante, se agrega, “La imitación como primer acto *apropiacionista*, la imitación como triunfo de la fantasía, y la fantasía como ofensa al mundo para crear nuevos mundos” (Fernández Mallo, 2021, p. 16). De esta manera, la tensión entre mirar y ser mirado comienza a examinarse alrededor de una serie de situaciones sobre las que se reflexiona y se merodea asediando, fundamentalmente, la idea de un *punto ciego*, un ángulo muerto de la visión (la espalda, por ejemplo, en relación con el cuerpo), una referencia irrecuperable, “la quinta esquina” de una habitación. Este punto perdido es, a todas luces, el origen de la ficción. Ese lugar que constituye *la mirada imposible* puede identificarse, según el texto, como el lugar de los muertos y los no–nacidos, pero también el propio espacio mental y, finalmente, el espacio del amor son los lugares del imposible mirar. Por eso, hacia el final, el texto arriba a la siguiente reflexión, advirtiendo sobre lo ineludible de:

(...) la necesidad de sentir que alguien nos observa, que somos lo que somos porque, desde algún lugar al que no tenemos acceso, alguien que para nosotros es un “sujeto imposible” ubicado en un espacio exterior nos toma por objetos, nos vigila desde donde nuestra mirada no llega: la quinta pared del escenario en la que ficticiamente nos representamos la realidad. (Fernández Mallo, 2021, p. 81)

En el último apartado, esa fantasía de lo que nos mira ahí donde no miramos, se traslada a lo que se lee como *la oscuridad de la escritura*, una proliferación inaprehensible que se revela como un lugar de imposible clausura. La ficción, en-

tonces, no se genera solamente en el espacio de lo imposible sino que anida en la propia naturaleza de la escritura misma, como punto ciego.

Ahora bien, son estos mismos elementos los que vuelven a aparecer transformados en *El libro de todos los amores*. En este sentido, si la metáfora constituye un elemento clave en el programa de Fernández Mallo, la apuesta en esta última etapa de la obra apunta a retraerla del espacio científico para desplazarla al terreno de lo eminentemente estético, esto es, a reencontrarse con ella en tanto procedimiento barroco. De esta manera, nuestra hipótesis sostiene que, en estos textos, la cuestión de la mirada sitúa la deriva hacia el barroco como una dimensión central. Así, la dispersión en términos escópicos colabora a transformar la metáfora en un instrumento óptico. Finalmente, aquello que se quiere ver será, a nuestro entender, un retorno de la literatura a la tradición desde un lugar *otro*.

Sabemos que la indagación sobre el barroco (y sus efectos) tiene un amplio recorrido. Constituyen clásicos el estudio histórico de José Antonio Maravall (1975) lo mismo que el trabajo de Omar Calabrese (1999), pero también han aportado a la reflexión Foucault (1968) en su lectura de “Las meninas” y el Quijote en *Las palabras y las cosas*, Deleuze (1989) con su estudio sobre el pliegue barroco en torno a Leibniz y, luego, en sus derivaciones latinoamericanas, el neobarroco cubano (con Sarduy, Lezama Lima y Cabrera Infante) y el neobarroso del argentino Néstor Perlongher (1993). Vale decir, las derivas barrocas se han constituido como líneas ampliamente productivas para reconocer los devenires barrocos en la contemporaneidad (como el neobarroco digital, asimismo, del que hablamos previamente). Sin embargo, en nuestra postulación, la apuesta de Fernández Mallo en su última etapa elude la tendencia de un neobarroco o, incluso, de un neobarroco digital al que podría situarse en afinidad en instancias previas. Por el contrario, el planteo narrativo y estético se demora en la condición de un *gesto barroco*. Por eso recorta una dimensión precisa y la tensa: la de la mirada.

Tiene sentido recuperar aquí la distinción que esboza Carlos Gamerro (2010) entre *escritura barroca* y *ficción barroca*: del lado de la escritura barroca estarían Góngora y Quevedo, del lado de la ficción barroca estaría Cervantes. Fernández Mallo se sitúa en un pliegue: cuando nos creemos situados en una dimensión de ficción barroca, la escritura barroca nos sale al encuentro y así, sucesivamente, como si de una cinta de Moebius se tratara. Para entender el gesto barroco de Fernández Mallo, resulta clave esta reflexión de Gamerro:

(...) la belleza de la figura está menos en su forma intrínseca que en el proceso de su aprehensión, en el esfuerzo de encontrarla, como esas figuras escondidas en la comple-

alidad de un cuadro de otro tema: no nos importa si estas son bellas; la belleza está en el proceso de su ocultación y su develamiento. (2010, p. 14)

Encontrar la belleza es, en este sentido, saber mirar. Por eso la construcción de la imagen se vuelve fundamental. En esta dirección, el estudio de Martín–Estudillo (2007) sobre lo que denomina la mirada elíptica barroca de la poesía española contemporánea nos resulta de especial interés.⁴ Los fundamentos de la mirada barroca para la poesía novísima española podrían funcionar asimismo para la época actual: se trata de un horizonte “(...) marcado por una crisis de gran alcance que tiene su origen en el radical cuestionamiento de los fundamentos epistémicos que sustentan las estructuras sociales” (Martín–Estudillo, 2007, p. 31). De igual manera, la obra malleana barrena este contexto incierto y oscilante sobre el que busca construir conocimiento desde la pregunta como estrategia predominante. Pregunta que siempre apunta a revelar el hueco, las ausencias, a enfrenar lo incierto como el lugar desde donde trabajar.

El análisis de Martín–Estudillo enfatiza en la productividad de la lectura del barroco como “una red de conceptos que nos permite llegar a cierto entendimiento de fenómenos culturales específicos” (2007, p. 21). Sobre esta red, un conjunto de procedimientos de hibridación es desplegado a fin de construir una serie dicotómica que se problematiza a sí misma. En este conjunto, el oxímoron y la metáfora extrema resultan centrales (Martín–Estudillo, 2007, p. 35).⁵

He aquí la explicación de lo que permanecía suspendido: el desencuentro del texto postpoético con las vanguardias históricas (tal como el autor ha venido sosteniendo desde *Postpoesía* en adelante) se explicaría, en este punto, por la decisión de dar un andamiaje nuevo a la ficción: la de la tradición del barroco hispánico que funciona como instrumento óptico para entender la complejidad de la creación en clave de presente.

La obra activa por reminiscencia los enclaves significativos del barroco desde la dimensión más evidente: lo temático. *El libro de todos los amores* se desplaza sobre dos circuitos, alternativamente: por un lado, lo que Fernández Mallo ha llamado

4 La lectura de Martín–Estudillo sobre la mirada barroca en la poesía novísima de los setenta en España aporta elementos clave para fundamentar las filiaciones de la obra de Fernández Mallo con la *estética novísima*. En este momento, trabajamos en relación con esta cuestión en un artículo que recoge los resultados de nuestra investigación posdoctoral.

5 Martín–Estudillo recuerda la importancia que tuvo para la poesía española contemporánea la relectura del gongorismo y el barroco que realizara, en su momento, la generación del 27. Es ineludible pensar, en este sentido, aquello que sostenía García Lorca sobre la “imagen poética” en Góngora: “La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes” (García Lorca, 1960, p. 84) más aún cuando *La mirada imposible* se pregunta por la oscuridad del cuerpo.

“microensayos líricos”, que se constituyen a manera de contrapunto en un diálogo de amantes, especie de intercambios cuyo propósito se intuye como el de una aproximación conceptual al sentimiento amoroso.⁶ Por otro lado, el otro circuito sigue a una pareja de uruguayos que, situados en Venecia, ven atravesada su cotidianidad por una serie de eventos extraños, algunos de ellos próximos a la presencia de un tercer personaje al que llaman “el embajador”. Sobre esta dinámica de oscilaciones de un circuito a otro, explica el propio autor: “Mi intención no era escribir un tratado antropológico sobre el amor, algo que me parece pretencioso e imposible. Quería ver cómo funcionaban esos saltos dentro de una novela (los intercambios conceptuales), porque el libro es una novela. Es un juego de equilibrios” (en Santamarina, 2022). En este sentido, volvemos a ver replicado el trabajo sobre el fragmento. No obstante, las piezas componen una suerte de red cuyos vacíos ya no son librados a la tarea lectora, sino que componen una trama mayor en la que participan las historias que van tomando forma dentro de la historia principal. En esta textura de remisiones, resulta significativo que las intervenciones en estilo directo en el relato ocupen un espacio en el que predomina la forma monológica. Vale decir, frente a la importancia del intercambio en los “microensayos líricos”, la primera persona que refiere su propia historia se vuelve una estrategia singular en el otro circuito. De algún modo, la mirada imposible devuelve el problema a la zona incierta de la auto-referencia y la identidad.

La dimensión de exploración en torno a la temática amorosa revela varios elementos que nos ponen en alerta de la proximidad barroca. El primero de ellos, como puede observarse, tiene que ver con el contrapunto que crea la escena de los amantes. En esta estrategia puede leerse la emergencia del drama, la escena teatral. Recordemos que, en *La mirada imposible*, la pregunta inicial inquiría sobre lo que configura un escenario. Sabemos que la dimensión performática de la identidad se reconoce como una de las claves del pensamiento barroco y, en este sentido, como punto de partida, resulta un elemento altamente significativo.

Por otra parte, la predominancia de la mirada y el ojo como elemento central permite reconocer una escópica barroca que se instala en “la locura de la visión”, tal como lo formula Christine Buci–Glucksmann y lo recuperan Martín–Estudillo (2007) y Jay (2007). Explica Jay este concepto en tanto

(...) la sobrecarga del sistema visual con un exceso de imágenes en una pluralidad de planos espaciales. Como resultado, deslumbra y distorsiona en lugar de presentar una

⁶ Hay algo que funciona aquí por reminiscencia a los *Fragments de un discurso amoroso* de Barthes.

perspectiva clara y tranquila sobre la verdad del mundo externo. Tratando de representar lo irrepresentable y fracasando a la fuerza en esa búsqueda, la visión barroca expresa de manera sublime la melancolía tan característica del periodo (...). (2007, p. 44)

La idea de *locura de la visión* funciona para aludir a un régimen visual que admite la distorsión como constituyente de la experiencia escópica. El desengaño barroco vinculado a lo opaco, lo solapado, los espejos distorsivos, las sombras, funciona metafóricamente en la novela en el lugar de las figuras de piedra sin ojos, en el juego del ojo perdido y en la expansión de los ciegos en la ciudad en el desarrollo de la acción. Concretamente, en el relato se narra una progresiva ampliación de una zona de vacío en la ciudad de Venecia, cuyo contacto provoca como efecto la ceguera de quienes la atraviesan. Como podemos inferir, se trata de una suma de elementos que se dirigen a problematizar la visión como eje de la ficción.

El ojo de mármol que el personaje conserva como el recuerdo de una pérdida desde la niñez (lo ha arrojado al mar desde la borda de un barco) es significativo a este respecto. Consideremos este pasaje:

(...) y vomité, tuve que limpiar la cubierta a conciencia pero me daba lo mismo porque yo ya no podía dejar de pensar en que mi ojo seguía su lento pero irremediable descenso hacia las profundidades, y durante muchos años no pude dormir pensando en mi ojo de piedra, lo veía en su caída a medida que, velado y sin pupila, giraba solitario sobre sí mismo, periscopio de mármol que quiere ver, ansía conocer el mundo pero nada ve, como si, ingenuamente, en su descenso creyera ir al encuentro de su ojo compañero también perdido, y pensé entonces que cuando tocara fondo oiría un estruendo, un tremendo estruendo acompañado de un golpe seco dentro de mi cabeza, y que mi cuerpo temblaría como un tambor y que ése sería el principio de la irremediable oscuridad para los habitantes de la ciudad. (2022, p. 88)

El trabajo sobre la figura del ojo replica, narrativa y metafóricamente, las indagaciones de *La mirada imposible*. Se trata de volver productivo ese punto ciego que figura el espacio mental, el interior del cuerpo y el vínculo con el otro, simultáneamente, para hacer surgir la chispa de la ficción. Pensemos, además, que esta historia aparece en el discurso del personaje al que llaman “el embajador”. En esta línea, no resultaría arriesgado pensar que la obra ha habilitado un modo nuevo (el *modo embajador*) que ya no prioriza el desplazamiento espacial (como lo hacían las figuras del colono, el exiliado y el nómada) sino la del tiempo: una caída estruendosa hacia el abismo temporal que significa un gesto barroco extemporáneo.

El régimen visual del barroco no se circunscribe solo a lo temático en la novela sino que se deja leer en un modo de pensar la forma: frente al tratamiento realista de la representación, la opción por el fragmento funciona a manera del acercamiento por partes. Un acercamiento que ilumina y deja en sombras alternativamente y según se mire. Y, asimismo, la concatenación de elementos que van relacionándose al interior de la historia como un macro-fragmento permite examinar la potencia de la mirada en términos de metáfora en un movimiento de pliegue y repliegue.

Por otra parte, resulta significativa la opción por Venecia como espacio predominante en la novela. En *El libro de todos los amores* ya no proliferan los lugares (ya no existe una cartografía expandida hacia una circulación indefinida), sino que Venecia lo satura todo. Sobre Venecia como lugar caro al Barroco, explica Martín-Estudillo:

(...) Venecia contiene en su propia bendición artística y geográfica el germen de su decadencia: las aguas que dan vida a sus canales corrompen los edificios que la componen. La fecundidad del líquido elemento se torna ponzoña. La alianza entre la humedad y el tiempo (...) constituye una lenta e inexorable fuerza destructora que resulta especialmente patente a causa de la excepcional belleza de lo que va arruinando, a la vez que ofrece una reflexión continua acerca de esa corrupción sobre las propias aguas que son el agente de la misma. (...) el régimen nocturno complementa al acuático-decadente en la configuración de la visión negativa propia de la *vanitas*. (2007, p. 75)

Este funcionamiento particular del espacio tiene, además, efectos en la concepción del tiempo, que se reconoce por pliegues y que avanza oscilante hasta llegar a un final que es un inicio: el encuentro con los amantes que no son otros que Adán y Eva. La destrucción veneciana se justifica como enclave para el nuevo comienzo. Esa descomposición es la condición para el resurgimiento final vía el amor.

En este sentido, otros elementos que se despliegan temáticamente, como los muertos, el sueño y la *myse en abyme* (en la Venecia situada dentro de una bola de souvenir), se dirigen a volver a situar en el eje el problema de la mirada imposible: el punto ciego en el que el mirar no representa la posición subjetiva de quien conoce y *detenta*, sino por el contrario, ilumina el lugar en el que la mirada revela una limitación y una fragilidad, se reconoce como incompleta y precaria, pero por eso mismo, potente. Esta limitación también puede leerse desde esta reflexión de Martín-Estudillo:

El “mirar barroco” no acepta la división tajante entre observador y observado, ni entre texto e imagen, como tampoco se limita a un único punto de vista, ni busca borrar el trabajo de mediación o la presencia del mediador (y transformador) artístico. El artificio y la historicidad de la acción de mirar quedan voluntariamente expuestos. (2007, p. 143)

Significativamente, el lugar del interior del cuerpo funciona como el clímax de la mirada imposible, un espacio que necesariamente debe no ser visto y que, no obstante, en términos metafóricos recorre toda la historia del pensamiento y la literatura: una interioridad que se explora obsesivamente como la necesaria referencia detrás de la que se va.

El final es el principio de los principios y eso dota al texto de una cierta circularidad particular, el libro de todos los amores es el libro de los inicios del amor, porque el final es la Creación y el comienzo del encuentro y el amor de Adán y Eva. Este lugar iniciático, que pareciera bastarse a sí mismo, en la inmanencia de la imagen (Del Pozo Ortea, 2022) revela un desplazamiento en relación con lo exo–novelístico (Fernández Mallo, 2018a): ya no se trata de toda una serie de materiales que traman y dan sustancia al artefacto postpoético, sino que lo que retorna al texto es la tradición misma convertida en torsión: un gesto para volver a mirar lo mismo desde otro lugar.

Conclusión

En esta breve aproximación intentamos explorar una hipótesis en relación con un desplazamiento de la última parte de la obra de Agustín Fernández Mallo en el sistema. En esta línea, nos propusimos indagar de qué manera el problema de la ficción se traslada en estos últimos textos desde la metáfora científica a la depuración del símil visual que, al privilegiar la mirada como zona problemática, invita a leer un retorno que tiene como operación privilegiada el gesto barroco.

En este sentido, lo que se encontraría en juego no se vincularía estrictamente al lugar de la obra en un neobarroco digital como tendencia reconocible, sino con el propósito de situarse en el filo del imaginario barroco como una dimensión–otra en la que disponer el juego de la ficción para devolverlo al lugar de lo imprevisible. Así, la búsqueda no va tras la demolición ni se asume en tanto posición política, sino se demarca como un territorio de búsqueda todavía incompleto.

Bibliografía

- Barthes, Roland** (1982). Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolas** (2004). Postproducción. Adriana Hidalgo.
- (2009). Radicante. Adriana Hidalgo.
- Calabrese, Omar** (1999). La era neobarroca. Cátedra.
- Calles, Jara** (2011). Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001–2011). Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC_Jara_Calles_Literatura_de_las_nuevas-tecnologias.pdf
- Del Pozo Ortea, Marta** (2022). La vida interior de las imágenes en la obra de Agustín Fernández Mallo: hacia una ecología imaginaria. Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura, (46), 21–35. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/IMAGENES-FERNANDEZ-MALLO-CIBERLETRAS46.pdf>
- Deleuze, Gilles** (1989). El pliegue. Leibniz y el barroco. Paidós.
- y **Guattari, Felix** (2004). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-Textos.
- Fumis, Daniela** (2019). Aproximaciones al problema de la infancia en el Proyecto Nocilla de Agustín Fernández Mallo. En Prósperi, Germán (Dir.) (2019). Séptimo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL. https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/Cedintel_s%C3%A9ptimo_2019.pdf
- Fernández Mallo, Agustín** (2006). Nocilla Dream. Candaya.
- (2008). Nocilla Experience. Alfaguara.
- (2009). Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma. Anagrama.
- (2009a). Nocilla Lab. Alfaguara
- (2018). Trilogía de la guerra. Seix Barral.
- (2018a). Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad). Galaxia Gutenberg.
- (2021). La mirada imposible. Wunderkammer.
- (2022). El libro de todos los amores. Seix Barral.
- Foucault, Michel** (1968): Las palabras y las cosas. Siglo XXI.
- García Lorca, Federico** (1960). Imagen poética de don Luis de Góngora. Obras completas. Aguilar.
- 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 Mihai, Iacob y Posada, Adolfo (Coords.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Ars Docendi.
- Jay, Martin** (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Gamerro, Carlos** (2010). *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Eterna Cadencia.
- Maravall, José Antonio** (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel.
- Martín–Estudillo, Luis** (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor Libros.
- Mendoza, Juan José** (2011). *Escrituras past. Tradiciones y futurismos del siglo 21. 17 grises*.
- Mosquera, Mariano Ernesto** (2021). Detrás del autor, descubrir el número. Hacia un neobarroco digital en la literatura española contemporánea. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, (12), 23. <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.10>
- Noguerol, Francisca** (2013). Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español. En Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (eds.). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Iberoamericana/Vervuert.
- Pantel, Alice** (2012). *Mutations contemporaines du roman espagnol*. Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora. Tesis doctoral. Universidad Paul Valéry - Montpellier III. 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 Mihai, Iacob y Posada, Adolfo (Coords.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción* (pp. 113–126). Ars Docendi.
- Perlongher, Néstor** (1993). Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense. *Revista Chilena de Literatura*, (41), 47–57. <https://www.jstor.org/stable/40356678>
- Santamarina, Miguel Ángel** (2022). Agustín Fernández Mallo: El amor tiene una dimensión social. *Zenda*, 16/3/22. <https://www.zendalibros.com/agustin-fernandez-mallo-el-amor-tiene-una-dimension-social/>
- Saum–Pascual, Alex** (2012). *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21th Century*. Tesis doctoral. Universidad de California. <http://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q>

Literatura testimonial: formas y desplazamientos

DANIELA GAUNA

dgauna@unl.edu.ar

Centro de Investigaciones Teórico Literarias (CEDINTEL). Universidad Nacional del Litoral.

Resumen

El trabajo a presentar en el coloquio busca indagar sobre los inicios del género testimonial, su estatuto y sus condiciones de legibilidad. En este marco, se propone una lectura de *La patria fusilada* (1973) de Francisco Urondo se inscribe en los inicios del género en Latinoamérica y en relación con las características predominantes: objetividad, condición de verdad, soslayamiento de la figura del entrevistador, en un relato que da lugar a la voz de los tres sobrevivientes de la “masacre de Trelew” como versión contrahegemónica a la oficial. El relato testimonial como prueba de lo acontecido y de resguardo ante el olvido, ante la ausencia de documentos y de una política de estado. No obstante, se desplaza de los modos legitimados de testimoniar al incluir los poemas de Gelman como inicio y cierre del testimonio. Esta inscripción no tiene como objetivo subvertir o transgredir, sino ampliar los límites de los modos en que es posible testimoniar, en este sentido, muestra que la condición de verdad del testimonio puede entrelazarse con el discurso poético.

Palabras clave: Testimonio / Francisco Urondo / Desplazamientos

Introducción

En este trabajo se analiza el modo en el que se inscribe el texto testimonial *La patria fusilada* de Francisco Urondo, publicada en el año 1973, en el contexto de auge de este género en Latinoamérica. En estos años el testimonio se organizaba alrededor de la figura del testigo y la condición de verdad de los hechos relatados, el objetivo del mismo era dar a conocer una versión contrahegemónica a la oficial y, de este modo, lograr la toma de conciencia e implicación activa del lector de/en los procesos de lucha por una sociedad más justa. La escritura de Urondo se inscribe en esta matriz discursiva y al mismo tiempo la desestabiliza al tramar una escritura plural, con autoría desdoblada y que por su misma configuración es plausible de incorporar otros textos.

Sobre los inicios del testimonio

En 1970, *Casa de las Américas* incorporó el testimonio a su lista de premios literarios. La inclusión del testimonio por parte de esta institución es nodal en una revisión del espacio literario de la época pues la *Casa* es parte esencial de la formación literaria dominante en los años sesenta e inicios del setenta, por lo cual las políticas que adopta repercuten en la configuración del “valor” que revisten ciertas escrituras por sobre otras.¹ En el marco de esta institución y, específicamente en el de la revista que dirige Haydeé Santamaría, es que se establecen las características del testimonio. En la misma interviene como principal artífice el crítico uruguayo Ángel Rama, él es quien sugiere la creación del género en la reunión anual de jurados y organizadores realizada en febrero de 1969 en la que participan Isidora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik y Haydee Santamaría; la sugerencia responde, por un lado, a los inconvenientes que se suscitaron en convocatorias previas del premio ante la presentación de escritos que no encuadraban entre los cinco géneros existentes –narrativa, teatro, ensayo, poesía, cuento–, pero

¹ La posición de privilegio de *Casa de las Américas* –fundada tempranamente en abril de 1959 y adscrita al Consejo Nacional de Cultura en Cuba– responde en primera instancia a su constitución como portavoz del proyecto cultural del gobierno cubano. Si bien se crearon y transformaron diversos espacios con el advenimiento de la revolución cubana, es este el que se proyecta internacionalmente al proponerse desarrollar y ampliar las relaciones culturales con otros países, fundamentalmente de Latinoamérica. Se constituye en hegemónica en el período con la fundación de la revista *Casa de las Américas* en 1960, el establecimiento de concursos literarios con la consecuente invitación a reconocidos escritores en la formación de jurados.

que los jurados consideraban en las menciones y, en segundo lugar, a que la existencia de estos textos hacía evidente que la presencia de elementos como el uso de entrevistas, encuestas, documentos periodísticos y oficiales, articulados a través de una primera persona colocada en la posición de testigo o de una tercera que la recuperaba, demandaban una reflexión al respecto, una interrogación –como lo plantea Hans Magnus Enzensberger en esa reunión–, acerca de si los géneros existentes y premiados se correspondían con el “estado actual de la literatura” (Enzensberger, 1995, p. 123).

En esta dirección es considerado un texto como uno de los iniciadores del género: *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet. Barnet, etnólogo de profesión, junto a su equipo realizó entrevistas durante un período de tiempo prolongado a Esteban Montejo, un ex esclavo que había atravesado por distintos períodos de relevancia en lo político y lo social y a quien la investigación situó como testigo privilegiado de transformaciones sociales que se produjeron en Cuba desde la perspectiva de un hombre de las clases populares; en tal sentido, recuperaba una perspectiva no contemplada en la Historia oficial. A partir de la publicación de este texto, Barnet se constituyó en uno de los escritores referentes de la época y avalado por la repercusión positiva continuó escribiendo en esta misma línea. En su segundo libro, *Canción de Rachel*, hay implicada una mayor construcción narrativa tanto en la organización del relato como en el lenguaje. Asimismo, se posiciona como teórico del género pues en 1969 publica “La novela testimonio: socio–literatura” en la revista *Unión de artistas y escritores de Cuba* (Nº 4) en el que establece sus características. Al respecto considera a la novela de ficción en crisis, porque “falla, no nos resulta eficaz” (1969, p. 126) pues separa la imaginación de los acontecimientos reales, es incapaz de escudriñar la conciencia de la realidad y escinde el lenguaje del hombre. Ante este panorama, propone contribuir a una literatura de fundación que presente una visión integral de Latinoamérica mediante el aporte de la novela testimonio ya que esta es un documento que recrea hechos sociales de envergadura en la cultura e identidad del país a través de un testigo real. El objetivo de la misma es “contribuir al conocimiento de una realidad, imprimirle a esta un sentido histórico” (1969, pp. 136–137) para liberar al público de sus prejuicios, proporcionar al lector conciencia de su tradición y aportar a la construcción de una memoria colectiva. Para ello, el artista–sociólogo debe evitar el didactismo reuniendo la “imaginación literaria” a la imaginación sociológica.² Esta literatura de fundación es crucial no

² En esta dirección, Barnet agrega que es fundamental el lenguaje que se utiliza; la novela testimonio se apoya “en la lengua hablada. Solo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada” (1969, p. 139) en la cual interviene el artista–sociólogo dando rienda suelta a la imaginación “cuando ésta no lesione el

solo en el campo específicamente literario sino sobre todo en el político ya que aporta al lector conocimiento sobre la “enmarañada realidad latinoamericana” (1969, p. 150).

La teorización de Barnet fue tomada en consideración en la reunión sobre testimonio como género que organiza *Casa de las Américas*. En esta línea, la perspectiva de Rama coincide en que el objetivo del género sobrepasa lo literario y adquiere relevancia en tanto testimonia sobre el “proceso de la América Latina” (1995, p. 122). Si bien el valor literario no se encuentra excluido no es este el rasgo principal a considerar en la evaluación de la misma, lo primordial es su componente de denuncia ya que su función es la de representar las luchas y los procesos históricos de cambio, a efectos de contribuir a la liberación de América Latina. La forma que adopte para cumplir este propósito puede variar; así en un momento Rama se refiere a que tanto una novela, un ensayo, la poesía, el reportaje o el cuento pueden dar testimonio “de lo que está pasando en la América Latina y de lo que se está realizando” (1995, p. 122). En esta indefinición formal planteada, el género participa de características de otros géneros pero adquiere su diferencia por varios elementos: la condición de verdad de los hechos que se construyen discursivamente, el respeto por las fuentes y/o la autenticidad de la figura del testigo, la observación directa y/o la investigación de documentos.

Establecido así lo propio del género, el crítico avanza sobre la necesidad histórica de escritura de testimonios estipulando una obligación moral de los escritores y de la propia Casa, la cual debería sugerirles a los mismos que: “hagan un testimonio sobre tal cosa, escriban sobre lo que está ocurriendo en tal lugar. Es decir, tratar de mostrar la línea de la tarea y la lucha de la América Latina a través de la literatura” (Rama, 1995, p. 122). No sólo eso; propone también la invitación a autores para que: “vengan a ver la obra que estamos haciendo en tal lugar. Vengan a conocerla, a estudiarla, vivan allí y escriban un libro sobre ese tema” (1995, p. 123). El imperativo moral en el que insiste Rama se basa en la pretendida disponibilidad de este género para dar lugar a la emergencia de voces no contempladas o silenciadas en la cultura dominante, voces o registros que cuestionan versiones oficiales sobre determinados hechos o exhiben un derrotero de luchas no difundido por otros medios

carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje” (1969, p. 140). No se trata de transcribir la grabación sino de crear un relato a partir de estos materiales. La ordenación, clasificación y redacción de los materiales da como resultado una integración de los mismos que “es lo que hace que se proyecten universalmente. Buscamos un propósito mayor que el de documentar una época, queremos enjuiciarla” (1969, p. 148). Siguiendo esta línea, critica a la novela experimental (vanguardista) por haber “separado al lenguaje del hombre mismo, a la idea del hombre, a la palabra del hombre”; así pues “no resulta eficaz, no nos sirve” (1969, p. 504).

de comunicación. El testimonio cumpliría entonces una función de esclarecimiento, de toma de conciencia religando la práctica literaria al espacio sociocultural en el que surge.

El género se constituye así como herramienta en la transformación de la sociedad y opuesto a la novela que, de considerarse en los primeros años de la década del sesenta como portadora de la renovación literaria e instrumento de conocimiento de América Latina, había pasado a un segundo plano en tanto se la consideraba cooptada por el mercado y depositaria de una estética burguesa. En palabras de Rodolfo Walsh (1970) que dan cuenta de una percepción generalizada acerca de sus límites, la denuncia en la novela “se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte” (1994, p. 68). Y va más allá, al afirmar que “el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción” (1994, p. 68).

Luego de realizada la reunión colectiva organizada por la Casa en 1969, se produjo la convocatoria siguiente (1970) con la aparición del nuevo género. No obstante, si bien es de suponer que dicha reunión haya trascendido mediante conversaciones informales y haya sido la plataforma desde la cual se evaluaron los postulantes al premio, no fue sino hasta 1995 en su N° 200 que la revista reprodujo la transcripción del diálogo. Lo que se publicó en marzo de 1970 como parte de un boletín mensual de la casa que editaba Manuel Galich (subdirector de la institución), fueron las bases del concurso estipuladas para el género testimonio. Allí se estableció que el formato del testimonio era un libro: “donde se documente, de fuente, directa, un aspecto de la realidad latinoamericana”. La documentación es un aspecto que puede compartir con otros géneros por lo cual se precisan las diferencias con los mismos. Con el reportaje porque no tiene carácter efímero (al aparecer en formato libro se autonomiza del diario o revista), y la temática se trabaja con profundidad y amplitud además de manifestar una superior calidad literaria. Con la narrativa por la estricta objetividad y fidelidad respecto de la realidad que hace que el testimonio descarte la ficción. Con la investigación porque restringe su alcance, es decir, el testimonio implica que el autor tuvo contacto directo con el objeto de su indagación (el protagonista o los protagonistas y su medio ambiente); solo se considera como excepción el caso en que el testimonio refiere a hechos pasados pero contados a través del autor o de un testigo que tuvo contacto con esos hechos. Con la biografía porque lo biográfico de uno o varios sujetos se ubica en un contexto social y tipifica un fenómeno colectivo, una clase, una época, un proceso (una dinámica) o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo siempre que “sea actual,

vigente, dentro de la problemática latinoamericana”. Los métodos más adecuados para el acopio del material son: la entrevista individual, la encuesta colectiva, el documento proporcionado por la propia fuente y complementariamente, la correspondencia. Los medios técnicos como la grabación magnetofónica, la fotografía y el cine, son auxiliares de primer orden.

En esta definición, al mismo tiempo que se separa a la ficción del testimonio, se destaca que este tiene mayor virtud literaria que el reportaje. Tanto en las bases que cada año destacan que “la forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable” (p. 121), como en la reunión anteriormente citada en la cual el valor literario no es puesto en discusión, el testimonio no se concibe separado de la literatura sino como apertura de la misma al proceso de América Latina. En consecuencia, se establece una concepción acerca de la literatura que desborda los límites de la ficción. La dificultad reside en precisar: ¿qué es lo literario desde esta perspectiva? Si no radica en la ficción, ¿en qué otros elementos? En la definición de Galich encontramos una respuesta. El testimonio se diferencia del reportaje por su carácter literario y su inclusión en un libro. Tenemos por un lado una diferenciación entre el lenguaje con fines pragmáticos que es la base del reportaje a un lenguaje literario que evidencia una preocupación formal sin por ello dejar de lado el aspecto comunicativo, en otras palabras, un lenguaje con fines estéticos aunque no solamente; por otro lado, al autonomizarse del diario o periódico en su pasaje al libro se transforma no solo el marco sino el modo de presentación de estos textos y su condición efímera.

Testimoniar para erigir la historia negada: *La patria fusilada*

El contexto en el cual se publica *La patria fusilada* es, en términos del campo literario, el del auge de este género; en el contexto político-social la entrevista se produce casi simultáneamente a la recuperación de la democracia (sin proscripciones del partido justicialista aunque sí la imposibilidad de Juan Domingo Perón de presentarse a las mismas), la liberación de los presos políticos (entre los que se encuentran los 3 entrevistados y el entrevistador) y más importante aún, la promesa de retorno del líder.

Antes de su edición en libro, se publica un anticipo de la entrevista en el número 4 de *Crisis* en agosto de 1973. En la revista se enuncia que el texto se basa en los testimonios de Alberto Camps (Montoneros), Roberto Haidar (Montoneros), María Antonia Berger (FAR), únicos sobrevivientes de la masacre de Trelew sucedida el 22

de agosto de 1972, en la cual fueron fusilados 16 de los 19 militantes de ERP, FAR y Montoneros que se habían fugado del penal de Rawson hasta el aeropuerto pero que no habían podido escapar hacia Chile; los militantes tomaron el aeropuerto y luego de una negociación en la que intervinieron abogados, un juez y representantes de las fuerzas militares, acordaron regresar a la cárcel de Rawson pero los militares incumplieron el acuerdo y los trasladaron a la base militar de Trelew. Los testimonios de los sobrevivientes fueron grabados por Francisco Urondo el 24 de mayo de 1973 en la cárcel de Ezeiza donde se encontraban los cuatro (entrevistador y sobrevivientes), la noche previa a la liberación de los presos políticos por el indulto dispuesto el día de la asunción del presidente Héctor Cámpora por el ministro del Interior Esteban Righi.

La entrevista se promociona en la revista como parte de un libro por venir: “integran el libro *La patria fusilada* de próxima edición”. En las páginas 63–65 se presentan pasajes de la misma, concretamente el diálogo que mantienen los sobrevivientes sobre las posibles causas que llevaron a la decisión de la masacre por parte de los militares. En este sentido, se privilegia dar a conocer, primero, que fue una masacre, segundo, que no fue un acto de irracionalidad de unos pocos marinos sino una acción pensada y organizada desde la cúpula militar en represalia a la fuga del 15 de agosto.³

El descamisado en sus N° 13, N°14 y N° 15 (14–16 de agosto de 1973) publica también pasajes de la entrevista, ya con el nombre del futuro libro *La patria fusilada*. En ninguno de los números se menciona a Urondo como su autor y en las dos primeras entregas se remarca que son testimonios grabados sin indicar por quién. Las tres notas de *La patria fusilada* que aparecen son la síntesis del testimonio de los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew: María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps, Ricardo René Haidar. En la reproducción de los pasajes se opta por eludir el nombre del entrevistador mediante el recurso de colocar las preguntas precedidas solamente por la letra P (de periodista, como se especifica en el N° 15). Se aclara que la entrevista fue realizada en la cárcel de Villa Devoto, la grabación

3 Sobre este hecho, los fusilamientos en la Base Almirante Zar, Tomás Eloy Martínez escribió *La pasión según Trelew* en 1974. Este texto también se arma a partir de testimonios como *La patria fusilada* pero en este caso de los habitantes de la ciudad que atestiguan sobre lo ocurrido allí luego de la fuga del penal de Rawson. En esta dirección, pone el foco no en la masacre sino en el pueblo, en sus habitantes que vivieron la transformación de tener primero presos políticos en Rawson y luego la militarización de la ciudad, allanamientos y apresamientos de ciudadanos producto del resquemor y la desconfianza del poder militar hacia la comunidad que se creía había contribuido a la fuga de los presos. Aquí no se accede a la voz directa de los sobrevivientes de la masacre. No se presenta el punto de vista del régimen sino el de los sujetos que están enfrentados al gobierno militar. La escritura dota de sentido a estos registros testimoniales.

comenzó en una celda del celular segundo a las 21 horas el 24 de mayo y terminó a las 4 cuatro de la mañana del 25. Este primer capítulo, La fuga, continuará en otros dos, cuyos títulos son: La trampa (Nº 14) y La masacre (Nº 15). En el último, se inserta un aviso promocional “desde el 22 de agosto Ud. puede reclamar en su quiosco” con la reproducción de la tapa editada por Ediciones Crisis.

En estos medios gráficos se observa una oscilación en el modo como aparece inscripto el nombre de Urondo. Un principio de respuesta puede encontrarse en la relevancia política de estos testimonios en la coyuntura de la época pues estos atestiguan crímenes de estado actuales y, de este modo, constituyen una narración de urgencia (Vidal y Jara ,1986). En estas coordenadas de escritura, en las que el foco estaba puesto en presentar una versión contrahegemónica a la oficial que no se refería a fusilamientos sino a muertes ocurridas durante un nuevo intento de fuga, las huellas del entrevistador buscan ser soslayadas pues lo importante no es la autoría sino el testimonio de los sobrevivientes y su autenticidad que se remarca al señalar que lo publicado es una reproducción de la grabación.

La difusión de la entrevista en *Crisis* y *El descamisado* exhibe una distancia con el libro editado, aunque estas tres publicaciones ocurran en el mismo mes: agosto de 1973. Esta diferencia no se basa solo en que se trate en los dos primeros casos de extractos de la entrevista sino que en el libro se incorporan otros materiales. *La patria fusilada* está conformada de la siguiente manera: el poema “Condiciones” de Juan Gelman, “Ubicación”, “La entrevista”, la “Conferencia de prensa en el aeropuerto de Trelew”, la nómina de “Los Caídos” y, por último, el poema “Glorias” de Juan Gelman. En la tapa figura el título, debajo Entrevista de Francisco Urondo, un dibujo y debajo de este “Testimonios de Maria Antonia Berger, Alberto Miguel Camps, Ricardo Rene Haidar. Sobrevivientes de Trelew”.

El título *La patria fusilada* muestra por un lado que el grupo de combatientes de las organizaciones armadas se representa como “la patria” y, por ende, se amplía el acto de fusilamiento al conjunto de la sociedad; en tal sentido no fue solo un grupo, un sector el que sufrió las consecuencias de la represión de la dictadura sino que, como representantes de las reivindicaciones sociales y estandartes de lucha, las agrupaciones militares son la “patria”. Asimismo, a la caracterización de “masacre” dada por los medios de difusión en ese momento a lo acontecido en Trelew, el título agrega la caracterización de fusilamiento colocándose en serie con *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, texto que insistió en el carácter de fusilamiento que tuvo la acción de la policía sobre las personas detenidas y ametralladas en el basural de León Suárez. En ambos hubo sobrevivientes dados por muertos, quienes se recuperaron y dieron testimonio para que la verdad saliera a la luz.

Desplazamientos en el testimonio. I

El poema “Condiciones” comienza con el siguiente verso “el sencillo pajarito objetivamente casi muerto”, a lo largo del texto el pájaro personifica metafóricamente a los tres sobrevivientes. Por medio de preguntas retóricas en la primera y segunda estrofa se construye un sentido heroico de su sobrevivencia, este puede seguir viviendo porque se aferra a los sueños que muestran que todo no está “perdido entonces/o pisoteado o deshecho o roto?” (p. 5). La última estrofa interpela al “espectador” y nuevamente es una pregunta retórica la que pone en cuestión si los que observan no han sido ayudantes, cómplices de los que se llevaron al “ave” y si, además, “bajo las condiciones objetivas” (p. 5) no querrán llevados por el miedo o la falta de memoria “enterrar al ave”. El verbo de enterrar muestra la acción sin sujeto determinado, amplía el radio de acción hacia la sociedad en general. Enterrar se contextualiza aquí como muerte y sobre todo asociada a lo que se saca de la vista, una muerte que no se ve, sino que se quiere escondida, tapada, como si señalara que de esa muerte no tiene que saberse. En esta dirección, el poema se entrelaza con el propósito mayor explicitado por los testimoniantes: se cuenta, se responde a las preguntas, se realiza la entrevista para dejar constancia de los asesinatos cometidos por las fuerzas represivas.

Por su parte, “Ubicación” es la entrevista que un periodista (anónimo) le realiza a Urondo; en la misma interroga sobre las circunstancias de la grabación y a partir de sus preguntas se remarca que ha escuchado la grabación en la que se basa el libro: “Se oyen ruidos varios como trasfondo de la grabación” (p. 8), “Hay un ruido a aguas en la grabación” (p. 9), “Se advierte la densidad del clima en lo grabado. Hay pocas preguntas tuyas, las necesarias para ordenar la entrevista” (p. 10). En sus respuestas Urondo explicita que la entrevista fue realizada la noche anterior a la salida de la cárcel de Villa Devoto por la amnistía de Cámpora, que pudo efectuarse ya que los presos políticos tomaron los celulares de los cinco pisos, lo que permitió que ellos que estaban en diversos pisos pudieran reunirse por primera vez. También que duró varias horas, de las 9 de la noche a las cuatro de la mañana y que esos ruidos que el periodista ha escuchado se deben, por un lado, a que fuera de la celda se vivía un clima de fiesta, con cantos, gritos, pintada de banderas y de muros y, por el otro, a que para reprimir a los presos comunes dieron paso al agua que brotó de las bocas de incendio y comenzó a inundar la celda.

Respecto de su rol de entrevistador, afirma “Prácticamente, no intervine. Alguna vez, para retomar un tema pendiente, nada más” (p. 10) y “evidentemente, yo quería intervenir lo menos posible, como corresponde a todo entrevistador, ¿no es cierto?, que procura que hablen los otros. Pero esas intervenciones fueron lo más delicadas que pude, para no distraerlos o afectarlos de alguna manera” (p. 12); asimismo afirma que se sintió como “cuidándolos”, intentó generar un espacio de concurrencia en el que el testimonio se desarrollara sin ornamentaciones ni agregados, declara que “Ese es el estilo que tuvo el relato, si es que puede hablarse de estilo aquí” p. (11). Lo que ellos testimonian es una “verdadera tragedia” y estas cuando se relatan no necesitan ningún tipo de énfasis, tienen una característica de sequedad y austeridad.

Hay aquí dos cuestiones a destacar. La primera es el posicionamiento de no intervención que Urondo enuncia tomar en su rol de entrevistador, el cual contrastaremos con lo que hace efectivamente en la entrevista en el próximo apartado y la segunda es el estilo de relato al que refiere. En este sentido, sus declaraciones están en concordancia con las representaciones de lo que el testimonio *debía ser* para situarse como legítimo y verdadero. No basta con que haya testigos, estos también deben narrar objetivamente lo sucedido para garantizar la veracidad de los hechos

La entrevista se cierra con una pregunta retórica, que envía por el procedimiento literario y también por el tono a los poemas de Gelman incluidos en el libro, y que va dirigida al resto de la sociedad “¿acaso no hay que cuidarlos?” (p. 12).

La entrevista

La entrevista comienza en *media res*. Hay una pregunta ausente, a la que responde Alberto Miguel Camps:

Las organizaciones armadas fueron uno de los elementos, junto con las movilizaciones populares y la conducción del general Perón, las que posibilitaron que hubiera elecciones en condiciones que ellos no pretendían: de alguna manera estos elementos hacen naufragar el proyecto de la camarilla militar. Por eso mismo, pienso que la fuga de Rawson fue una operación de características especiales, perfectamente encuadrada dentro del momento político que se estaba viviendo. (p. 15)

A lo que agrega María Antonia Berger: “Por un lado creo que es cierto lo que decía el turco recién, antes de empezar a grabar que no se veía en ese momento la posibilidad de llegar a elecciones” (p. 15).

La ausencia de la pregunta y el comentario de Berger develan una conversación anterior a lo que leemos, que la misma esté ausente no parece responder a una decisión de selección de Urondo ya que, al considerar el contexto de enunciación y su afirmación en “Ubicación” de que casi no había intervenido, es improbable que haya suprimido parte de los testimonios. Mucho más plausible es que la ausencia de esta conversación se deba al imperativo de sostener la fidelidad a lo grabado, que presumiblemente no la incluía. Recordemos que la entrevista se produjo en condiciones bastante particulares: en una celda, unas horas antes de la salida en libertad de los presos políticos, en un contexto de algarabía generalizada, y en una situación de encuentro de los presos políticos unos con otros, pues hasta ese momento los pabellones habían estado incomunicados. Urondo entiende que es una oportunidad única de reconstruir lo ocurrido en Trelew, pues los tres sobrevivientes están en el mismo penal y se ha dado también el levantamiento de la incomunicación. En estas coordenadas, no es extraño que la grabación no haya iniciado desde el primer instante del encuentro. En la decisión de Urondo de no reconstruir la pregunta, hay una decisión de colocar en escena que el instrumento tecnológico es garante de la verdad de lo ocurrido y al mismo tiempo evidencia el pacto subyacente de verdad con el lector, que confía que aquello que lee es la desgrabación fidedigna de la entrevista aunque no tenga los medios para comprobarlo.

En el modo en que Urondo se posiciona como entrevistador se hace visible una característica de presencia/ausencia.⁴ En la entrevista orienta las preguntas, establece un orden que es cronológico: el encuentro de diversas organizaciones en el penal, los inicios de la organización en base a un mismo objetivo que es la planificación de la fuga, la elaboración de vías de escape y sus posibilidades de éxito, la concreción de las mismas y sus fallas, la detención en la base de Rawson, el trato recibido por los militares con la connivencia de los jueces que les tomaban declaración, la masacre, la sobrevivencia de ellos, el tiempo posterior en hospitales, declaraciones ante la justicia y la evaluación del contexto político–social contemporáneo.

⁴ Esta construcción no es una estrategia de la que Urondo se valiera en esta entrevista en particular sino que, como ha señalado Osvaldo Aguirre, es una marca de su escritura que aparece muy tempranamente. Sus notas hacen oír la voz de los protagonistas: “prácticamente sin la voz del que firma, al margen de una introducción y de observaciones mínimas” (2013, p. 11) pero esto no quiere decir que el entrevistador no intervenga sino que pone de manifiesto “el trabajo que el periodista dedica a la forma de narrar, el modo que construye un orden con los elementos de una historia” (2013, p. 12).

Asimismo, interviene cuando considera que puede haber malos entendidos, así en el momento de la evaluación que se hace de la fuga:

F.U.: ¿Se puede hablar de una evaluación incorrecta teniendo en cuenta los elementos de juicio que había en ese momento?

A.M.C.: No, no. ¿Evaluación incorrecta al determinar que no se llegaba a las elecciones?

F.U.: Al determinar la operación de Rawson, la fuga.

A.M.C.: No, pienso que al realizar la fuga con la evaluación que se hacía, que no se llegaba a las elecciones, era correcta. Bueno, creo que pensarlo de otra manera era imposible. (p. 16)

Otras veces sus preguntas tienen como objetivo sumar elementos al análisis:

F.U.: ¿Te parece que era posible en ese momento haber previsto esa reversión del proceso?

R.R.H.: No sé si la reversión, pero pienso que hubiera sido posible, evaluar las condiciones o la evolución del proceso en otra forma. Esto, de haber tenido conocimiento más a fondo de las contradicciones internas del enemigo, de la conducción que estaba en condiciones de realizar el general Perón, incluso de la capacidad de conducción, del rol que jugaba el general Perón. (p. 17)

Mediante esta operación de borramiento de los rastros de subjetividad del entrevistador, se procura mantener incontaminadas las voces de los testigos-sobrevivientes.⁵ En esta dirección, la figura del testigo es clave en la entrevista. Los que atestiguan pueden hacerlo en su condición de militantes, víctimas pero sobre todo testigos sobrevivientes de la masacre. Y no solo pueden, sino que se sitúan en la obligación moral de hacerlo: han sobrevivido para poder contar y dar testimonio de lo ocurrido. Así lo enuncia Alberto Camps: “para nosotros relatar lo de Trelew es una obligación. Para con nuestro pueblo, por todos los compañeros que murieron allí, que aportaron con su muerte, con su lucha, a todo ese proceso” (p. 123). También Ricardo Haidar:

⁵ En esta dirección, Roberto Pittaluga en “La memoria según Trelew” sostiene: “para los sectores de izquierda la tarea es, entonces, disputar la coacción dictatorial a la palabra rompiendo el silencio y construyendo otra narración que se oponga y desarticule la ficción de la fuga a la vez que denuncie las características del crimen” (2006, p. 86).

(...) nosotros cuando hablamos estamos un poco contando la experiencia de todos, de los que murieron y de los que vivieron. Es una cosa totalmente impersonal. Si algo tenemos que hacer, si para algo sobrevivimos nosotros, es para transmitir todo eso que los otros, por haber muerto, no pueden hacerlo. (p. 124)

No obstante, las intervenciones de Urondo en un momento puntual de la entrevista dejan de tener como función despejar malentendidos, agregar elementos a una explicación para situarse en un intercambio con sus compañeros de militancia en el que dialogan sobre las causas que intervinieron en la decisión de la masacre por parte de los militares.⁶ Desde las páginas 79 a 89, los cuatro realizan conjeturas sobre la situación política, en este punto abandonan momentáneamente el relato de lo que vivieron para situarse no como testimoniante y entrevistador objetivo sino como militantes de organizaciones armadas. La pulsión de lo político lleva al entrevistador a ir más allá de lo que se ha fijado previamente y declara en “Ubicación”. En estos momentos discuten sobre los motivos políticos que fueron parte de la decisión del gobierno militar en llevar a cabo los fusilamientos, así como respecto de qué fuerzas estuvieron implicadas.

Asimismo, es evidente en el texto por la ausencia de muletillas, de reiteraciones de palabras y de hechos, por la limpieza de los enunciados, y del orden del relato, por la casi ausencia de marcas de la oralidad que hay en la transcripción de lo grabado, los procesos de edición, selección y montaje por parte del entrevistador. Sin embargo, estas operaciones son soslayadas a efectos de mostrar el relato como transcripción fidedigna de lo grabado y, de este modo, garantizar que accedemos al relato exactamente como fue pronunciado por los testigos sobrevivientes.

Desplazamientos en el testimonio. II.

A continuación de la entrevista, se reproduce fielmente la conferencia de prensa que los militantes, luego de tomar el aeropuerto de Trelew y como modo de dar a conocer las razones de la fuga y garantizar su seguridad, brindaron a los medios de prensa y que fue grabada por las cámaras de televisión. La inclusión de este texto funciona como prueba de los hechos que relataron los testimoniante en relación a

6 Rosana Nofal (2002, 2009a, 2009b) diferencia entre testimonio canónico –signado por la asimetría de posiciones, de un lado el informante iletrado y del otro el intelectual “solidario”– y el testimonio letrado en el que el que testimonia y el que lo escribe comparten lugares similares de enunciación. En *La patria fusilada*, Urondo es un par de aquellos a los que les toma testimonio, un compañero militante de organizaciones armadas.

cómo llegaron al aeropuerto, por qué lo tomaron y qué habían pactado para entregarse y luego los militares incumplieron.

El poema “Glorias” se abre con una estrofa que reescribe el vals conocido y popular de Héctor Pedro Blomberg, “La pulpera de Santa Lucía”. Juan Gelman escribió este poema en 1972, inmediatamente después de la masacre y fue musicalizado en ese mismo año por el cuarteto Cedrón e incluido en la obra “Del Gallo Cantor. Cantata”.

En la primera estrofa a partir nuevamente de preguntas retóricas como en “Condiciones”, se plantean preguntas sobre la veracidad o no de la letra de Blomberg; la historia de la pulpera se conecta con los hechos ocurridos en Trelew en tanto hay sobre estos, apenas sucedidos los hechos, también preguntas inútiles, inconducentes, que parecen poner en duda la palabra de los sobrevivientes:

¿Era rubia la pulpera de Santa Lucía? ¿tenía los
ojos celestes?
¿y cantaba como una calandria la pulpera?
¿reflejaban sus ojos la gloria del día?
¿era ella la gloria del día inmensa luz? (p. 141)

A diferencia de “Condiciones”, el poema inscribe explícitamente su referencia a lo sucedido en Trelew:

¿acaso no está corriendo la sangre de los 16
fusilados en Trelew?
por las calles de Trelew y demás calles del país
¿no está corriendo la sangre?
¿hay algún sitio del país donde esa sangre no está
corriendo ahora? (p. 142)

Los presenta como héroes y al mismo tiempo, si bien se trató de un hecho trágico el futuro es de victoria y de gloria, esos 16 son *astros* que brillan y sueltan *resplandores de ejército mudo* en la *noche del país*, la sangre derramada conducirá al triunfo, no se asocia al sentido de muerte sino que es dadora de vida:

como sangre para apagar la muerte y
como sangre para apagar la noche y
como sol como día (p. 143).

Aquí, los muertos en Trelew se hacen presentes a través de la memoria, estos han “vencido” en la medida en que logran perdurar en el recuerdo de los vivos; de allí que su caída no sea leída como derrota, sino como acción triunfal. En este sentido, los poemas refuerzan la perspectiva de victoria final del proyecto político que ya había sido construida en la entrevista por los testimoniados que, refiriéndose a hechos pasados, establecen líneas con el presente de 1973 que es de triunfo en tanto marca el pronto retorno de Perón a la Argentina con la elección de Cámpora como presidente.⁷

La patria fusilada es un testimonio concientizador, se plantea en esas coordenadas y en este sentido “Ubicación”, “Conferencia” y “Los caídos” tienen como función establecer parámetros de legitimación de “La entrevista” y de los hechos allí relatados. No obstante, se desplaza de los modos legitimados de testimoniar al incluir los poemas de Gelman como inicio y cierre del testimonio. Esta inscripción no tiene como objetivo subvertir o transgredir, sino ampliar los límites de los modos en que es posible testimoniar; en este sentido, muestra que la condición de verdad del testimonio puede entrelazarse con el discurso poético.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo** (2013). Introducción. Urondo escritor y periodista. En *Urondo, Francisco. Obra periodística*. Mansalva, 5–25.
- AA.VV.** (1995). *Casa de las Américas*, (200), 120–125.
- Barnet, Miguel** (1969). La novela testimonio: socio–literatura. *Unión*, (1), 99–122.
- Bonano, Mariana** (2005). La escritura testimonial y las memorias de Trelew en *La patria fusilada*, de Francisco Urondo, y *La pasión según Trelew*, de Tomás Eloy Martínez. *Te-*

7 En este sentido, Nofal sostiene que “el relato construye además el semblante de los héroes de una revolución que se presupone, en ese momento, triunfante. Narra los hechos de una acción victoriosa: la huida del penal de Rawson” (2009a, p. 270). En la misma línea sostiene Pittaluga sobre *La patria fusilada* y otros textos aparecidos en la época: “Las interpretaciones de Trelew parecen, así, derivarse de una perspectiva sobre el proceso político que antecede al acontecimiento, que se mantiene intocada por el mismo y que, en lugar de interrogarse a partir de ese nuevo hecho, lo elabora rápidamente como confirmatorio de caracterizaciones ya realizadas. Se trata, además, de una orientación de carácter optimista, que más allá de los sacrificios y dolores que el futuro próximo depare a los militantes y el pueblo, postula que la realidad política argentina sigue un curso ineluctable hacia la revolución social, o al menos hacia una sociedad mejor” (2006, p. 99).

- lar *Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (2–3), 75–92. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/245>
- Calveiro, Pilar** (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Norma.
- Forné, Anna** (2014). El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (19702007). *El taco en la brea*, (1), 216–232. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4213>
- (2015). Una suma de negaciones: apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (6), 251–267. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7077/7702>
- Fornet, Ambrosio** (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término. *Casa de las Américas*, (246), 3–16. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/246/flechas.pdf>
- García, Victoria** (2012). Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género. *Exlibris*, (1), 371–389. <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/5.pdf>
- (2013). Diez problemas para el testimonialista latinoamericano. Los años 60–70 y los géneros de una literatura “propia” del continente. *Castilla. Estudios de Literatura*, (4), 368–405. <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/24.pdf>
- (2014). Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años 60. *Acta Poética*, (1), 63–92. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.1.433>
- (2015). Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (6), 11–38. <https://doi.org/10.7203/kam.6.6837>
- Gilman, Claudia** (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Giunta, Andrea** (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós.
- González Canosa, Mora** (2012). *Las Fuerzas Armadas Revolucionarias: Orígenes y desarrollo de una particular conjunción entre marxismo, peronismo y lucha armada (1960–1973)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.808/te.808.pdf>
- Jelin, Elizabeth** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Nofal, Rossana** (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. UNT.

- (2009a). Partes de guerra: el Trelew de Paco Urondo. En Falchini, Adriana y Gerbaudo, Analía (Coords.). *Cantar junto al endurecido silencio*. Universidad Nacional del Litoral.
- (2009b). Literatura y testimonio. En Dalmaroni, Miguel (Dir.). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, Ricardo** (1994). Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política, reportaje a Rodolfo Walsh. *Rodolfo Walsh, vivo*. Rodolfo Baschetti (Comp.). Ediciones de La Flor, 61–74.
- Pittaluga, Roberto** (2006). La memoria según Trelew. *Sociohistórica*, (19–20), 81–111.
<https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn19-20a04/1720>
- Pollak, Michael** (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.
- Rama, Ángel** (1983). Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas. *Literatura y clase social*. Folios.
- Sarlo, Beatriz** (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- (1985). Intelectuales: ¿escisión o mimesis? *Punto de vista*, (25), 1–6.
- Urondo, Francisco** (1973). *La patria fusilada*. Crisis.
- Williams, Raymond** (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

Reflexividad y experiencia: la teoría de la lectura de los escritores del Nouveau Roman

BRUNO GROSSI

brunomilang@gmail.com

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Universidad Nacional del Litoral.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Resumen

Es relativamente consensuado que el *Nouveau Roman* implicó una profunda relectura de la historia de la literatura, las relaciones entre arte y sociedad, las categorías narratológicas o la concepción del lenguaje, sin embargo aun hoy el estudio crítico sobre las intervenciones de los escritores incluidos en el movimiento parece desestimar las reflexiones estéticas de estos, ya sea porque son subestimadas en tanto teorías autónomas o porque su contenido fue institucionalizado fijándose en una serie de consignas simplificadoras. Es por ello que se torna necesario una revisión general de los ensayos, discusiones en coloquios y entrevistas a sus autores (Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Claude Simon y Robert Pinget) a los fines de reconstruir la “teoría de la lectura” implícita en ellos y determinar sus implicancias teórico-estético-políticas, al margen de la versión canonizada del movimiento que ofreció Jean Ricardou.

Palabras clave: Nouveau Roman / Instante / Teoría de la lectura / Ensayo de escritor / Experiencia

Es relativamente consensuado que el *Nouveau Roman* implicó una profunda relectura de la historia de la literatura, las relaciones entre arte y sociedad, las categorías narratológicas o la concepción del lenguaje (Foucault, 1963, Heath, 1972, van Rossum–Guyon, 1972, Hutcheon, 1980, Saer, 2006). Sin embargo, aun hoy el estudio crítico sobre las intervenciones de los escritores incluidos en el movimiento parece desestimar las reflexiones estéticas de estos, ya sea porque son subestimadas en tanto teorías autónomas o porque su contenido fue institucionalizado fijándose en una serie de consignas simplificadoras. Es por ello que se torna necesaria una revisión general de los ensayos, discusiones en coloquios y entrevistas a sus principales autores (Sarraute, Butor, Robbe–Grillet, Ollier, Simon y Pinget), ya que esto nos permitirá resignificar muchos de los supuestos en torno al *Nouveau Roman* y atender a la particular noción de “experiencia estética” allí tematizada.

A propósito de las especulaciones emprendidas por los escritores, Cauquelin en *Teorías del arte* se pregunta, no sin reservas, cuál es el estatuto preciso de las teorías realizadas por los artistas (si se las compara con las teorías ambientales, conminativas y de acompañamiento de los filósofos y los críticos especializados): ¿son justificativas, explicativas, pedagógicas? ¿Tienen un interés más documental que teórico? ¿Son testimonios fiables o esconden lo que pretenden develar? (2016, p. 123). Si bien las intervenciones teóricas de estos tienen como primer objetivo iluminar una práctica material (explicitar los materiales utilizados, visibilizar los problemas enfrentados y prefigurar la práctica futura), en esas mismas reflexiones se deslizan, con menor o mayor explicitud, ideas heterodoxas que parecen desafiar el modo hegemónico e institucional de relacionarnos con las obras, en tanto la ausencia de pactos con los protocolos de enseñanza e investigación condiciona de otra manera el sentido y los alcances de las búsquedas argumentativas (Giordano 2015, p. 14). De allí que Adorno sostenga que el creciente proceso de autoconsciencia teórica de los artistas es una de las características propias de la modernidad y por lo tanto la indagación sobre lo estético resulta incompleta si no se considera la práctica reflexiva de estos, si no se piensa en su justa medida el abordaje “desde adentro” de la propia producción (2013, p. 79).

En este sentido, el *Nouveau Roman* fue desde sus orígenes un movimiento literario caracterizado entre otras cosas por su alta dosis de reflexividad, no sólo porque sus relatos incluían duplicaciones interiores (Morrissette, 1971) o formas especulares (Dallenbach, 1977) que reflejaban en miniatura los propios mecanismos de funcionamiento e interpretación de las obras, sino porque sus integrantes tenían una relación estrecha –aunque no exenta de conflictos y resistencias– con la práctica teórica. Pero si bien la tendencia a la teorización no es exclusiva de este grupo de

escritores, sus intervenciones ameritan la interrogación a causa de la singularidad y los efectos históricos de su recepción: *L'Ère du soupçon* (1956) de Sarraute, *Répertoire* (1960–1968) de Butor y *Pour un nouveau roman* (1963) de Robbe–Grillet no sólo fueron hitos para la modernización de la novela a nivel mundial, sino que a su vez tuvieron un rol clave –pero no siempre reconocido– en la constitución y expansión de las ciencias sociales a partir de la década del sesenta (Allemand, 1996, p. 4). No obstante, aun cuando las intervenciones críticas de estos ejercieron una influencia indudable sobre la teoría literaria, simultáneamente se dejaba entrever una divergencia fundamental en ciertos modos de leer inasimilables a las generalizaciones y abstracciones del naciente método estructural que aquellos aparentemente habían ayudado a consolidar.

Los coloquios colectivos *Nouveau roman* (1972), *Michel Butor* (1973), *Claude Simon* (1974) y *Alain Robbe–Grillet* (1976) realizados en Cerisy son por lo tanto un objeto privilegiado para abordar los intercambios teóricos de y sobre los distintos autores del movimiento, en tanto entendemos que se jugaban allí criterios de legibilidad, interpretación y valoración estética no del todo atendidos por la crítica especializada. De hecho, cada vez que estos espacios de discusión han sido abordados por la crítica fue meramente para analizar –en estricta clave bourdesiana– las dinámicas internas del campo teórico–literario y reconstruir las estrategias de formación, impugnación y legitimación utilizadas por los distintos agentes (profesores, teóricos, críticos, escritores) (Wolf, 1995, Yanoshevsky, 2006), desestimando como consecuencia los conceptos allí contenidos. En este sentido, la desconfianza de Robbe–Grillet acerca del análisis estructural como modo exclusivo de interpretación (en Ricardou, 1976, p. 56), la impugnación de Sarraute al *pan*–lingüístico de la crítica (en Ricardou; Van Rossum–Guyon, 1972b, p. 30), el señalamiento de Pinget sobre la inadecuación categorial de la crítica en relación a su objeto (en Ricardou; Van Rossum–Guyon 1972b, p. 312), el conflicto apuntado por Simon entre ciertos hábitos de lectura y el carácter maximalista de algunas premisas teóricas (en Oppenheim, 1986, p. 76) y el deseo de Ollier de construir un discurso acorde a las relaciones sensuales que tenemos con las obras (en Ricardou; Van Rossum–Guyon 1972b, p. 212) son algunos de los indicios sintomáticos que cuestionan la aparente unidad teórica del *Nouveau roman* y señalan las diferencias de los escritores con el modo en el que sus hermeneutas concibieron sus prácticas estéticas.¹

1 Tal diferencia no implica necesariamente otorgarle un privilegio *per se* al escritor sobre el crítico. Siguiendo a Dejean (1984) podríamos decir que el discurso de los escritores funciona de forma simultánea como una fortificación –esto es: una protección y un énfasis– que desvía la atención hacia ciertas zonas del texto, oscureciendo interesadamente otras. El trabajo crítico sobre las intervenciones de los escritores no puede soslayar ese momento.

Es en razón de estas polémicas que el coloquio dedicado a los treinta años del *Nouveau Roman* realizado en Nueva York en 1982 funciona como la necesaria revisión y autocrítica de los anteriores: alejados del medio francés y su relativo solipismo teórico, varios de sus miembros reflexionan retrospectiva y acremente sobre la deriva estrechamente formalista y prescriptiva de la crítica estructural. En este sentido, Jost sostiene que en los coloquios de Cerisy se daba una extraña paradoja: mientras el teórico Ricardou parecía querer limitar la práctica literaria, estableciendo pseudo-reglas para la escritura, por otro lado eran los escritores como Sarraute y Robbe-Grillet los que enseñaban a los propios críticos nuevos modos de leer (en Oppenheim, 1986, p. 45). Estos intercambios entre autores y sus críticos (que para algunos como Barthes no pasan de meros diálogos redundantes y una inflación innecesaria de la comunicación por sobre una práctica novelesca que precisamente debería contradecir aquella [1959, p. 142]) resultan productivos para delimitar temporal y conceptualmente las discusiones aquí planteadas: entre los treinta años que van de *L'Ère du soupçon* a la publicación del coloquio de Nueva York se cierra un ciclo en la historia del *Nouveau Roman*. Es decir, aun cuando sus autores mantuvieron desde los años cincuenta una relación de recelo ante su aparente relación de identidad, a partir de los ochenta las búsquedas idiosincráticas de estos parecieron terminar por imponerse a la construcción de una teoría homogeneizante (como estaba en la base del proyecto de Ricardou, a pesar de sus intentos de evitar “la ilusión de club” [1973, p. 26]). Precisamente a razón de estos debates es que podemos resignificar varios de los supuestos que acompañaron la recepción de sus autores y que permitieron hablar de un estilo “internacional” del movimiento (Morrisette, 1970), en tanto, como bien lo percibió Anzieu, el discurso de la crítica se edificó generalmente en función del “primer sentimiento experimentado [ante los textos de estos], el de la monotonía del relato, de la desinvestidura de la realidad, de la intrascendencia de los acontecimientos” (1981, p. 207), pasando por alto la emoción estética que se desprendía no sólo de sus ficciones sino del modo en el que era tematizada de forma explícita por estos en sus intervenciones.

De allí que puede observarse, a pesar de las diferencias entre los *nouveaux romanciers*, una serie de intereses teóricos recurrentes que vuelven por lo tanto pertinente hablar de una “teoría de la lectura” (Littau, 2006) latente y desperdigada en sus intervenciones críticas: una inclinación anti-hermenéutica que los lleva a enfatizar la primacía de una experiencia sensible que relativiza la respuesta cognitiva del lector y su intento de recuperación del significado de las obras.² A contramano

2 Esta puesta en suspenso de la interpretación por parte de los *nouveaux romanciers* podría emparentarlos –si seguimos el diagnóstico de Jameson (1981, p. 18)– menos con el estructuralismo (como suele

de una teoría como la de Ricardou que enfatiza los procedimientos que buscan disolver precisamente todo tipo de ilusión mimética y subjetiva del lector (1973, p. 42), el interés de esta hipótesis es por lo tanto restituir el aspecto afectivo, sensual y hedonista elogiado por sus autores. Por ello se vuelve necesario reconstruir los modos singulares de teorizar, los detalles sobre los que se detienen en sus análisis, el tipo de epistemología-fenomenología de la lectura que construyen, la experiencia estética que alientan (en los textos propios y ajenos), atendiendo no obstante a las diferencias particulares entre ellos.³

Si bien la crítica especializada ha reconocido la importancia de los textos teóricos de nuestros autores –ya sea porque desafían las ortodoxias de la época introduciendo provocativamente el disenso (Jefferson, 2000, p. 125) o porque buscan prolongar, mediante el acompañamiento conceptual, sus propias invenciones ficcionales (Lydon, 1980, p. 20)– generalmente estos textos continúan teniendo un rol secundario con respecto a los relatos: o se los emplea para iluminar aspectos puntuales de las novelas, sin que eso lleve a “discutir los méritos teóricos de sus ideas” (Morrissette, 1963, p. 19) o se busca profundizar en los conceptos pero siempre midiendo la coherencia y adecuación *a posteriori* con respecto a las ficciones (Bloch–Michel, 1963, Sábato, 1963, Weightman, 1968).

Los estudios de Britton y Yanoshevsky parecen, en este sentido, ir más allá de aquellas posiciones reductoras: ambas intentan reconstruir la importancia de las teorías de los autores estudiando sus distintas y variadas intervenciones críticas (ensayos, crónicas, *causeries*, discusiones en mesas redondas, coloquios, entrevistas), con el objetivo de analizar –en el caso de la primera– las maneras en las que literatura participa en la lucha política (1992, p. 5) y mostrar –en la segunda– cómo las teorías contribuyen al posicionamiento de los escritores y del propio movimiento literario en la esfera pública (2006, p. 16). No obstante, las decisiones metodológicas de ambas limitan el alcance de sus reflexiones: la perspectiva sociopolítica liga indefectiblemente las teorías a las discusiones coyunturales que las originaron y los efectos pragmáticos que ocasionaron, desentendiéndose de las innovaciones estéti-

afirmarse) que con los filósofos del post-estructuralismo. En este sentido, la noción de “recuperación” se volvió para Robbe–Grillet y otros autores el modo de designar la reducción o inmovilización conceptual de la obra a un significado foráneo al movimiento del propio texto (en Ricardou, Van Rossum–Guyon, 1972, p. 64).

3 No sólo porque existen entre, por ejemplo, Butor y Robbe-Grillet diferencias visibles en el modo de pensar algunos objetos (véase para ello sus interpretaciones antagónicas sobre Balzac), sino porque inclusive dentro del propio corpus de un autor las posiciones pueden variar de un ensayo a otro (por ejemplo Butor puede elogiar por un lado los “momentos” en Proust al margen de su sentido [1960, p. 242] y a la vez puede extraer un significado social de la música, negando que esta sea un mero juego de sonoridades [1964, p. 34]).

cas allí sugeridas. Aunque ambas muestran con razón que no pueden abstraerse analíticamente los conceptos del contexto polémico en el que aparecieron (de hecho Sarraute y Robb–Grillet asumen sin reparos que no son teóricos de la novela en *strictu sensu* y que sus ensayos tienen un carácter deliberadamente táctico-combativo),⁴ lo que nos interesa es precisar y caracterizar aquello inadvertido e inapropiable para la época, sobre todo porque este modo de teorizar es visto –para decirlo en los términos de Ricardou– como “terrorista” para la teoría estructural: un discurso pasional y misológico cuyo efecto sugestivo es directamente proporcional a su imprecisión y simplificación conceptual (1976, p. 16). En última instancia dicha idea toca un aspecto central a nuestros intereses: a la luz de las pretensiones científicas y formalistas de muchos de los teóricos de la época, el concepto de “experiencia” implicado en las búsquedas ensayísticas de los escritores fue leído como un resto pre-teórico, subjetivo y extemporáneo, sin embargo la revitalización contemporánea del concepto de “experiencia estética” (Bubner, 1973, Menke, 1991, Rebentisch, 2003, Schaeffer, 2004) nos permite interrogar y resignificar retrospectivamente lo que permanecía il-gible.

Es por ello que afirmamos como hipótesis general que, a pesar de sus diferencias teóricas, todos los *nouveaux romanciers* centran sus intervenciones en torno a la cuestión específica del “instante” como modalidad específica de experiencia estética. Esta noción no ha sido del todo ignorada por la crítica: Allemand en su trabajo monográfico señala este aspecto en las ficciones de los autores, afirmando (según la máxima enigmática de Sarraute sobre que hay que “abrir el momento” y explorar “la duración interior”) que la concomitancia se da en estos textos como el medio privilegiado de presentar una realidad que desafía la aparente coherencia lógico-temporal (1996, p. 61). Más cerca de nuestra perspectiva, Barilli, en una ponencia poco atendida (aunque no casualmente elogiada por Robbe–Grillet), afirma que puede entenderse el *Nouveau Roman* como la generalización de la “epifanía” (un modo preciso de nombrar el instante) que en Joyce, Proust o Kafka se daba solo en momentos excepcionalmente motivados del relato (en Ricardou; Van Rossum–Guyon, 1972, p. 111). Sin embargo, a pesar de lo pertinente de la historización del crítico italiano, su noción de epifanía aparece demasiado cargada de valores, reteniendo aún un sentido gnoseológico y trascendente que en los ensayos de estos aparece problematizado

4 A su vez, como bien señala Britton, la relación entre teoría y praxis es completamente distinta en cada uno de los escritores: si en Ricardou por ejemplo la ficción parece en algunos casos volverse un mero sucedáneo de la teoría, en el otro extremo para Sarraute la ficción se concibe con una cierta espontaneidad pre-teórica, mientras que para Robbe–Grillet o Butor se da una relación de complementariedad (perversa en uno, metódica-pedagógica en el otro) entre ambos discursos (1992, p. 3).

(y que es lo que *a posteriori* causaría las descalificaciones de esteticistas, apolíticos y anti-humanistas a sus autores). De este modo, el “tropismo” en Sarraute (1956), el “momento” en Butor (1960), el “instante” en Robbe-Grillet (1961), la “simultaneidad” en Simon (1972), las “pulsiones sensoriales” en Ollier (1972) y las “potencialidades” en Pinget (1986) son –para nombrar solo algunos de los motivos presentes en todos ellos y reconfigurados constantemente a lo largo de numerosos textos– experiencias irreductibles al discurso de la crítica estructural, en tanto su férrea concepción objetivista de la obra de arte impide la aprehensión de aquello singular que solo se manifiesta irremisiblemente en la *participación* activa con el texto. En este sentido lo que estos autores intentan volver legible con sus intervenciones es aquello que Bohrer denomina por su parte “repentinidad” [Plötzlichkeit]: un instante sin duración ni contenido que pone en tensión, por la fuerza con la que rompe la continuidad de la narración, todo imperativo heterónomo (conceptual, moral, psicológico o socio-político) con el que se busca aprehenderlo (1981). No obstante, la experiencia estética del instante no designa sólo un modo de percepción o efecto específico de estas obras particulares, sino que da cuenta de una estructura propia del lenguaje artístico (al punto que Bohrer afirma que este tipo de experiencia “ha llegado a ser un tema central de la literatura moderna” [2001, p. 113]) generalmente inadvertida o desfigurada por las teorías (ya sea de cuño semiótico o hermenéutico). Pero, como bien señala el filósofo alemán, este instante no es meramente una crítica a los modos de conocimiento convencionalmente postulados por la mayoría de las teorías de lo estético, sino que tiene –a razón de su carácter extático– una dimensión utópica, en tanto hace presente una discontinuidad (un salto imaginativo, epistemológico y político) en los criterios y determinaciones de la consciencia normativa del lector (1981, p. 203).

De allí que se torne necesario precisar los modos en que los *nouveaux romanciers* se refieren al “instante” en sus intervenciones, caracterizar los usos y modos de su aparición, a los fines de determinar la relación entre determinadas técnicas literarias y el tipo de epistemología específica que promueven en sus intervenciones críticas. Solo así podría medirse correctamente las posibles consecuencias ético-políticas que se desprenden de la práctica de cada uno de ellos. En suma: solo evitando las homogenizaciones de antaño y considerando inmanentemente las prácticas teóricas de sus autores podremos realizar una revisión fundamental no sólo de la modernidad del *Nouveau Roman*, sino también de la literatura de vanguardia en general.

Bibliografía

- Adorno, Theodor** (2013). *Estética 1958–59*. Las cuarenta.
- Allemand, Roger** (1996). *Le nouveau roman*. Ellipses.
- Anzieu, Didier** (1981). *El cuerpo de la obra*. Siglo XXI, 1993.
- Arce, Rafael** (2016). Nathalie Sarraute frente al nouveau roman. Una heterodoxa genealogía de la novela moderna. *Cedille, revista de estudios franceses*, (12), 29–58.
- Barilli, Renato** (1972). Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque? *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*. UGE.
- Barthes, Roland** (1959). Mesas redondas. *Variaciones sobre la literatura*. Paidós, 2003.
- Bloch-Michel, Jean** (1963). *La “nueva novela”*. Guadarrama, 1967.
- Bohrer, Karl-Heinz** (1981). *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*. Columbia University Press, 1994.
- (2001). Instants of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities. En Heidrun, Friese (ed). *The Moment. Time and Rupture in Modern Thought*. Liverpool University Press.
- Britton, Celia** (1992). *The Nouveau Roman: Fiction, Theory and Politics*. Palgrave Macmillan.
- Bubner, Rudiger** (1978). *Acción, historia y orden institucional*. FCE, 2010.
- Butor, Michel** (1960). *Sobre Literatura I*. Seix Barral, 1967.
- (1964). *Sobre Literatura II*. Seix Barral, 1967.
- (1964). *Essais sur le roman*. Gallimard.
- (1968). *Repertorio*. Seix Barral, 1970.
- Cauquelin, Anne** (2016). *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo.
- Dällenbach, Lucien** (1977). *El relato especular*. Visor, 1991.
- Dejean, Joan** (1984). *Literary Fortifications*. Princeton Legacy Library, 2016.
- Foucault Michel** (1963). Distancia, aspecto, origen. *Teoría de conjunto*. Seix Barral, 1968.
- Giordano, Alberto** (2015). Prólogo. *El discurso sobre el ensayo*. Santiago Arcos.
- Heath, Stephen** (1972). *The Nouveau Roman. A study in the practice of writing*. Temple.
- Hutcheon, Linda** (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurie Press.
- Jameson, Fredric** (1981). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, 1989.
- Jefferson, Ann** (2000). *Nathalie Sarraute, fiction and theory*. Cambridge Press.
- Littau, Karin** (2006). *Teorías de la lectura*. Manantial, 2008.
- Lydon, Mary** (1980). *Perpetuum mobile. A study of the novels and aesthetics of Michel Butor*. Alberta.

- Menke, Christoph** (1991). *La soberanía del arte*. Visor, 1997.
- Morrisette, Bruce** (1963). *The novels of Robbe-Grillet*. Cornell, 1971.
- (1970). International Aspects of the Nouveau Roman. *Contemporary Literature*, 11(2), 155-168.
- (1971). Un Héritage d'André Gide: La Duplication Intérieure. *Comparative Literature Studies*, 8(2), 125-142.
- Ollier, Claude** (1981). *Souvenir écran*. Gallimard, 1991.
- Oppenheim, Lois** (ed.) (1986). *Three decades of the French new novel*. Illionis Press.
- Raillard, Georges** (ed.) (1973). *Butor, Colloque du Cerisy*. UGE, 1972.
- Rebentisch, Juliane** (2003). *Estética de la instalación*. Caja Negra, 2018.
- Ricardou, Jean** (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Seuil.
- (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil.
- (1973). *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*. Seuil, 1990.
- (1978). *Nouveaux problèmes du roman*. Seuil.
- Ricardou, Jean** (ed.) (1986). Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy. *Les impressions nouvelles*.
- (1976). *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*. UGE.
- (1976). *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*. UGE.
- Ricardou, Jean; Van Rossum y Guyon, Françoise** (ed.) (1972). *Nouveau roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*. UGE.
- (1972). *Nouveau roman: hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*. UGE.
- Robbe-Grillet, Alain** (1963). *Pour un nouveau roman*. Gallimard, 1967.
- (2001). *Le voyageur*. Christian Bourgois.
- Sábato, Ernesto** (1963). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral, 2006.
- Saer, Juan José** (2006). *Trabajos*. Seix Barral,
- Sarraute, Nathalie** (1956). *L'Ère du soupçon*. Gallimard, 2016.
- (1986). *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant, suivi de Flaubert le précurseur*. Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie** (2004). *La experiencia estética*. La marca, 2018.
- Van RossumGuyon** (1972). Le Nouveau Roman comme critique du roman. *Nouveau roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*. UGE
- Yanoshevsky, Galia** (2006). *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*. Presses universitaires du Septentrion.
- Weightman, John** (1968). Alain Robbe-Grillet. En Cruickshank, J. *El novelista como filósofo*. Paidós.
- Wolf, Nelly** (1995). *Une littérature sans histoire. Essai sur el Nouveau Roman*. Droz.

Cuerpos con fecha de vencimiento

MARÍA DEL ROSARIO KEBA

mkeba@fhuc.unl.edu.ar

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Universidad Nacional del Litoral.

Resumen

La presente comunicación leerá algunas problemáticas que se derivan de la tesis doctoral defendida en abril de 2022 titulada “Autoficción e inestabilidad genérica en la novelesca de Rosa Montero (1993–2013)”.

Preguntas que orillan el problema de la vejez y se reconocen oblicuamente en la escritura de la autora madrileña nos permiten plantear lo siguiente: Aquella Bárbara enorme de *Bella y oscura* ¿se desanda en los caminos del recorte temporal de nuestra tesis? Su hiperbolización ¿se reposiciona en *La hija del Caníbal* desde el gesto paródico? ¿El cuerpo enfermo o marcado por los años se instala primero desde la dominancia pasiva de Bárbara? ¿Se transforma luego en las peripecias alocadas de Félix? ¿Se marca en la corporalidad herida de Dhuoda, en la marginalidad intelectual de Cerebro y su naufragio en el alcoholismo, en la enfermedad terminal de la mujer del taxista, en las memorias frágiles y los cuerpos con fecha de vencimiento: en la tecnohumana y en el cuerpo enfermo de ese Pablo que ya no volverá? ¿Se reconfigura en Soledad, la mujer que lee los años en sus arrugas frente al espejo, en *La carne*? Un corpus amplio y un problema que serpentea el cuerpo de la escritura monteriana y los cuerpos de sus personajes nos proporciona un espacio textual suficiente para pensar a la vejez como problema. Problemática abordada en el marco del actual proyecto Caid+D “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea: proyectos escriturales y otredad”.

Palabras clave: vejez / autoficción / proyecto narrativo / Rosa Montero

Introducción

La presente comunicación leerá algunas problemáticas que se derivan de la tesis doctoral defendida en abril de 2022 titulada “Autoficción e inestabilidad genérica en la novelística de Rosa Montero (1993–2013)”. Estas páginas recuperan la primera parte de esas conclusiones y desde ellas nos permitimos durante la defensa pensar cómo el territorio de la vejez asoma tanto en el corpus recortado como en aquellos otros textos no abordados pero que revisitan problemáticas constantes de la autora.

A continuación recuperamos esas dominancias de la escritura monteriana y que impactan directamente en los planteos iniciales sobre cómo aborda el problema de la vejez la autora.

Desarrollo

1.1 Las dominancias en la narrativa monteriana

Han sido muchas las preguntas que se generaron a lo largo de la tesis. Algunas de las primeras trazadas se plantearon en relación con *Bella y oscura* como novela que abre el período de análisis. Nos interpelamos ¿por qué esta se queda solo en el gesto de desdoblamiento del narrador y no termina de textualizar su nombre pleno? ¿Es este juego un ensayo de escritura que reaparecerá con fuerza en *La hija del caníbal*? ¿Cómo se escribe/esconde la vejez en ambos textos? ¿Qué es ser viejos para sus personajes y, en última instancia para la autora? Estas dos últimas inquietudes comenzaron a esbozarse justamente en el proceso de ampliación y de defensa de la tesis y sospechamos abren la puerta a un terreno productivo poco explorado de manera integral en la narrativa de Rosa Montero.¹

Frente a las cuestiones planteadas para *Bella y oscura*, la primera respuesta nos habilita a un rotundo sí. Es un ensayo, un primer juego escritural que plantea un giro significativo frente a sus producciones anteriores. Los personajes en esta novela rompen con la imposibilidad de pensar el pasado y esto en términos de inestabilización de sus identidades les plantea una crisis. Asediar el pasado es para ellos una manera de reconstruir la identidad desde la capacidad de interpelación.

En relación con este punto, la mayor innovación la notamos en *Bella y oscura*. Fundamentalmente las ficciones previas a 1993 presentaban personajes incapaces

1 Las entrevistas dadas entre 2016 y 2022 por la autora marcan la centralidad del problema para ella.

de cuestionar al pasado, estaban anclados en el presente y esto acotaba sus proyecciones futuras. *Bella y oscura* quiebra estas regularidades y asume el riesgo de discutir y preguntarse por el pasado. *La hija del caníbal* sigue en esa línea y la profundiza. En esta el nombre propio, Rosa Montero, ingresa al espacio ficcional y lo hace a partir de poner en discusión quién es la que cuenta, Lucía o una Rosa Montero procedente de Guinea. No se queda allí la voz narradora sino que apuesta a que sea Lucía o Rosa Montero la que relata que cuenta que escribe textos infantiles. Doble juego de desdoblamiento autofictivo el que se instala por la coincidencia personaje/autor/narrador pero por el que además ingresa el ejercicio de imaginar ser una escritora principiante que escribe cuentos. Rosa Montero escribe cuentos a modo de ejercicios narrativos. Ella misma una y otra vez expuso que sus comienzos como narradora fueron en la niñez inventando ficciones para niños. Recuerda estos comienzos en *La loca de la casa* y en *La ridícula idea de no volver a verte*. Nos cabe la siguiente reflexión, para estos personajes recordar que han vivido y tener conciencia que eso vuelve con fuerza arrolladora durante la vejez les provoca un sofoco del que quieren huir. Esos cuerpos que recuerdan son capaces de medir el peso del tiempo y en esa huida hacia adelante los gestos irónicos y/o paródicos marcan la incomodidad que provoca el saberse viejos. Sospechamos que la vejez es para autorra el territorio en el que cabe todo porque la experiencia la habilitó y ella no admite censuras.

Podemos adelantar que las dominancias en términos de ejercicios narrativos acerca de cómo escribir una vida han recorrido las páginas de todo nuestro corpus y se han complejizado en la medida que cada una de las novelas se reconoce deudora de alguna de las otras. Gesto que habilita el reconocimiento de operaciones intra e intertextuales. Esa biblioteca migrante que hemos descrito una y otra vez es la textualización de un predominio potente en términos de una construcción metatextual y autofictiva.

De esto se deriva que la novela posterior más próxima a *Bella y oscura* es la primera que nos permite leer el gesto de inclusión de su nombre, pero también es cierto que luego del análisis de los cuentos publicados en 1998 resulta claro que ambas comparten otro elemento común: devienen de ejercicios narrativos previos, de relatos escritos mucho tiempo antes y que han migrado a un paisaje más amplio, el que constituye la novela en palabras de la autora. Importa pero importa poco el escamoteo del nombre de autor en la ficción de 1993 si el lector puede reconocer que esta historia deviene de un cuento llamado “Paulo Pumilio”. Si el lector antes no lo conocía tampoco interesa, porque ese vacío nominativo, esa huida del nombre propio, se completa o se llena con la edición posterior de *Amantes y enemigos*. El

nombre Rosa Montero que firma el prólogo y coincide con el de la portada repone la ausencia y visibiliza el juego estratégico de una escritura migrante en la que el nombre propio queda pequeño dentro de su programa narrativo. Lo autofictivo para ella excede al nombre y lo piensa como un universo más amplio que necesita de un lector hábil en el armado de una escritura autofictiva que apuesta a los juegos circunvalantes. Es por estos juegos que la vejez abre sus puertas para que ingrese todo. La presencia del nombre o no importa o importa menos. La vejez podemos suponer es para Montero el territorio que ya se tiñó lo suficiente de experiencias y ahora tamizadas se vuelven instrumento de poder. Las pérdidas físicas que impone el cuerpo y que causan dolor se recuperan con el vigor que la sabiduría vivida habilita en el ejercicio de un poder que nunca es exhibido explícitamente.

Estamos en condiciones ya de ver cómo en términos de dominancias “Paulo Pumilio” y “Alma caníbal”, cuentos que integran la antología, operan germinalmente dentro de un programa de escritura que sostiene a la novela como el territorio, como un paisaje más ancho por el que se puede caminar mientras que el cuento es solo la ventana que permite la búsqueda. Pero esta apuesta no se agota en el juego ficcional sino que migra hacia otras textualidades y en las declaraciones públicas de la autora adquieren fuerza. Una u otra vez vuelve sobre esta imagen en las entrevistas y prólogos. Novela es para ella un territorio y sospechamos también lo es la vejez desde su perspectiva en la medida que esta expande las posibilidades narrativas.

Entonces, ¿será que así como, la protagonista de *Bella y oscura* recorre un camino de formación para definirse, la autora inicia con esta novela un camino de autoconocimiento como sujeto que escribe? ¿Será esa la razón por la que aquí no arriesga un nombre propio (su propio nombre) y sí lo hará cuatro años después? ¿Será que esta decisión de asumir desde las primeras líneas las riendas de la narración es un ensayo para otros comienzos similares? Nuevamente debemos afirmar que sí. *Bella y oscura* es una novela de aprendizaje, una novela en la que convergen distintos rasgos genéricos imposibilitando trazar con precisión a cuál pertenece. Esta porosidad que dificulta el reconocimiento de los límites es la que justifica lo que nosotros hemos dado en llamar inestabilidad genérica. En las múltiples absorciones de rasgos provenientes de distintas formas narrativas, ubica su zona de productividad ficcional. Una productividad marcada por la inestabilidad. La vejez tampoco escapa aquí: germinalmente se esconde en esa Bárbara enorme.

Destacamos que este primer reconocimiento funciona como una dominancia de capital operatividad dentro de nuestro corpus. Desde el primer gesto de inestabilidad genérico que reconocemos en la novela de 1993 hasta la del 2013 (*Bella y oscura* y *La ridícula idea de no volver a verte*) este se irá potenciando. Volverá sobre la

licuación genérica en cada una de las novelas y lo hará sostenida por los juegos autofictivos que van desde el desdoblamiento del *yo* y las múltiples metamorfosis que el mismo asume hasta los guiños oblicuos que demandan la participación cómplice del lector para reconocerlos. La novela *La carne* (2016) no escapa a estos planteos.

Por otro lado, mediante las intervenciones metatextuales nuestra autora explicita su conciencia de escritura y este transparentarla cohesiona la materia narrada. Desde la primera línea de *Bella y oscura* se nos dice: “De lo que voy a contar yo fui testigo (...). Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco” (5). Y en *La ridícula idea de no volver a verte* se refuerza: “Pero yo siempre he necesitado la indeterminación del cuento para poder expresar mis alegrías y mis penas” (193). Esto permite hipotetizar acerca de cómo la autora deja las huellas en la superficie ficcional de sus operaciones narrativas, sus reflexiones sobre qué y cómo escribe y qué es para ella la literatura y el arte.

Destacamos que en la primera novela (*Bella y oscura*) son destellos de un *yo*, en la segunda (*La hija del Caníbal*) se nombra mientras alguien escribe. En la tercera (*El corazón del Tártaro*), asistimos a la configuración de una editora de libros que lee y especula acerca de las formas de interpretación que las ficciones habilitan. En la cuarta (*La loca de la casa*), vuelve a nombrarse, se inventa un cómputo de amores mientras recorre tanto lo que ha escrito como lo que lee mientras escribe. En la quinta (*Historia del Rey Transparente*) inicialmente nos enfrentamos con una mujer que escribe y al final con otra que explica cuáles fueron las operaciones de escritura sostenidas y despliega las lecturas que la atraviesan. La que asoma al final deja leer cómo es la autora de las anteriores ficciones, no necesita del nombre propio, le alcanza la exhibición de operaciones insinuadas en las novelas previas. En la sexta (*Instrucciones para salvar al mundo*), las vidas duplicadas, las vidas que viven en paralelo otras y las interpretaciones de teorías científicas buscan ordenar el mundo mientras tangencialmente explican la particular estructura narrativa. Operación metatextual que hemos visto diseminar antes. En la séptima (*Lágrimas en la lluvia*) vale todo: un mundo futuro, un archivista y un escritor de memorias falsas. Un cóctel ficcional por el que se nos dice qué, cómo y por qué las falsifica, cómo la palabra es mentirosa y opaca. Artificios narrativos que recogen en los préstamos genéricos el sello de una identidad escritural. En el último libro (*La ridícula idea de no volver a verte*) el nombre propio se instala con comodidad, reinterpreta su vida y describe ficcionalmente los modos en que ha escrito tanto esta historia como las anteriores. Ficción de ficciones que reconfigura los escamoteos del nombre propio en algunas novelas de nuestro corpus y rearticula un programa de escri-

tura que desde lo autofictivo y a través de una biblioteca migrante instala la inestabilidad genérica. *La carne* (2016) se hace de buena parte de esos juegos de escritura e instala con mayor evidencia los dilemas que atormentan a su protagonista. ¿Qué es ser vieja? La vejez ¿es un lugar de llegada o es en realidad un punto de partida? Soledad Alegre nunca las formula directamente pero las hace asomar es cada juego irónico donde ese cuerpo que ha comenzado a vencer le sugiere.

Ahora sí podemos volver sobre el camino que abrieron nuestras preguntas iniciales y reconocer cómo en *La loca de la casa* la construcción de identidad siempre la define un *yo* que asume el rol de narrador y decide cuándo y dónde comienza su vida. Así leemos cómo en 1993 con *Bella y oscura*, en 2003 con *La loca de la casa* y en 2013 con *La ridícula idea de no volver a verte* se configuran hitos narrativos que fundan y rearticulan un programa narrativo que las precede y excede pero que condensa en el período que estos recortan la tensión autoficción–inestabilidad genérica. Sello indiscutible que excede a una política del nombre propio y que en Rosa Montero se arma en la medida que las caras del cubo de rubik se ordenan.

La novela es para nuestra autora un territorio, un paisaje amplio en el que cabe todo pero al que le reconocemos uno en particular que de manera insistente ingresa: el espacio de lo marginal. ¿Será el verse viejos una forma de marginalidad que incomoda? ¿Será que en la elección de suburbios como ámbitos de transgresión de normas se ubica un lugar ideal donde se sentirá cómoda para narrar vidas? ¿Por qué estos espacios aparecen en *Bella y oscura*, en *La hija del caníbal*, por qué en *El corazón del Tártaro*, en *Instrucciones para salvar el mundo*, en *Lágrimas en la lluvia*, en *La carne*? Creemos esta recurrencia va en línea con un planteo temático asociado a la necesidad de dar cuenta de personajes inestables desde lo identitario para desde allí salir al cruce con una agenda política que discuta el modo en que la literatura dice mucho del mundo en el que se inscribe.

El lugar de zozobra de estos espacios marginales, la idea de peligro y acecho que asola a los entes de ficción son los motores perfectos para esconder los juegos autofictivos en la licuación, hibridez e inestabilidad genérica. Lo que inquieta de esos espacios va en línea con aquellos sentimientos que moviliza en los personajes que se perciben viejos, que reconocen cuerpos con fecha de vencimiento.

De este modo vemos cómo la mixtura de matrices genéricas diversas (novelas de formación, novelas policiales, novelas de aventuras, etc.) urden contactos entre sí. Esta operación funciona como elemento constituye de los juegos de licuación de las fronteras de los tipos narrativos convocados. En reiteradas oportunidades la ironía o la parodia según sea el caso, se despliegan y dejan leer la mirada ácida que la autora propone para los temas que la atraviesan. Todos aprenden con y en Rosa

Montero, los personajes y esta Rosa Montero autofictiva para quien “los personajes de ficción son las marionetas del inconsciente” (2013, p.193) y no escapan a los rigores del paso del tiempo.

De esta forma, los aprendizajes funcionan en nuestra autora como gérmenes que vuelven reconfigurados en las distintas novelas que hemos estudiado. Inconformismo, rebeldía y formas autofictivas encuentran en su escritura un terreno fértil que se sostiene en la dinámica que impone un escribir borrando bordes. El siguiente apartado desanda estos gérmenes para entender de dónde viene y hacia dónde va el proyecto narrativo monteriano en el que la vejez acecha agazapada aún cuando le cueste erguirse como problema central.

Para asomarnos a ese territorio poco explorado esbozamos preguntas vitales a nuestro entender. Preguntas que orillan el problema de la vejez y se reconocen oblicuamente en la escritura de la autora madrileña y que nos permiten plantear lo siguiente: Aquella Bárbara enorme de *Bella y oscura* ¿se desanda en los caminos del recorte temporal de nuestra tesis y se expande por fuera de este? Su hiperbolización ¿se reposiciona en *La hija del Caníbal* desde el gesto paródico? ¿El cuerpo enfermo o marcado por los años se instala primero desde la dominancia pasiva de Bárbara? ¿Se transforma luego en las peripecias alocadas de Félix? ¿Se marca en la corporalidad herida de Dhuoda, en la marginalidad intelectual de Cerebro y su naufragio en el alcoholismo, en la enfermedad terminal de la mujer del taxista, en las memorias frágiles y los cuerpos con fecha de vencimiento: en la tecnohumana y en el cuerpo enfermo de ese Pablo que ya no volverá? ¿Se reconfigura en Soledad, la mujer que lee los años en sus arrugas frente al espejo, en *La carne*? Un corpus amplio y un problema que serpentea el cuerpo de la escritura monteriana y los cuerpos de sus personajes nos proporcionan un espacio textual suficiente para pensar a la vejez como problema. Problemática abordada en el marco del actual proyecto Caid+D “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea: proyectos escriturales y otredad”.

A modo de expansión de nuestra tesis nos centraremos en la novela *La carne* (2016). Intentamos ver cómo en los pliegues de esas arrugas de Soledad se esconden más preguntas para Rosa Montero.

1.2. *La carne*: pliegues en la piel y en la escritura

Un cúmulo de inquietudes constituyen el verdadero núcleo duro de problemáticas en esta novela: la memoria, la muerte junto a su socio el tiempo, el fracaso de la

vida, la identidad, el gesto irónico, la búsqueda de sí mismos de los personajes y el transparentar el propio proceso de la escritura como medio superador funcionan simbióticamente tanto en su obra como en esta novela y nos habilitan leer en ello parte de su proyecto narrativo.

La carne reúne estos temas enmascaradamente y encuentra en los planteos acerca de la soledad que su protagonista, quien estratégicamente también se llama Soledad, el procedimiento irónico para provocar la sonrisa amarga de su lector. Entraña el gesto de desasosiego que atraviesa a la gran mayoría de los personajes de Rosa Montero. Es un texto que aborda los conflictos de gente lastimada por el temor a la soledad y a no llegar a ser nunca amada. Si existe un texto que preanuncia esta cuestión es la antología de cuentos *Amantes y Enemigos* (1998). Soledad y vejez cabalgan juntas aunque el rostro preferido siempre expresado en primer término sea el primero.² La vejez, sin embargo, tiene algo de tentador para la autora. Sospechamos que ella anuda una tensión vital entre vejez y poder. Tensión que provocaría la deflación en términos de importancia de esos cuerpos marcados con fecha de vencimiento por cuanto la vejez esconde un capital simbólico que se expande a través de distintas caras. Siempre estas imponen miedo, distancia, respeto y una sabiduría teñida por las experiencias vitales de esos cuerpos con muchos calendarios transitados.

Llegados a este punto reconocemos que expectación y ansiedad son dos atributos claves para entender la dinámica de los personajes que pueden definirse como contradictorios. Esta novela plantea la búsqueda por articular literatura y vida en una mixtura textual particular. Esta tensión no es nueva en la autora sino que ya apareció con marcada nitidez en *La ridícula idea de no volver a verte*.

Al leer con atención *La carne* concordamos con los que sostiene J. Ernesto Ayala en 2016, el suspense funciona aquí como un señuelo que le permite a la narradora llevar al lector hacia él o los lugares que ella desea. Por nuestra parte, afirmamos que activa en un lector avezado en la narrativa de Montero un repertorio de lecturas previas.

Centrándonos en los alcances del término “expectación”, entendemos que este presenta al menos dos acepciones importantes. La primera señala “espera, generalmente curiosa o tensa, de un acontecimiento que interesa o importa” y la segunda “contemplación de lo que se expone o muestra al público.” Ambas funcionan tanto para la protagonista de la historia como para el lector. Intriga y suspense

² En este punto coincidimos con Premat (2014, 2016) y Julia Ruiz (2022) en que la vejez es un espacio desde donde podemos reinventar códigos, lenguajes, historias; un lugar donde hacer estallar nuevas significaciones, nuevas fábulas de escritura, nuevas funciones del relato.

emocional funcionan como articuladores de la historia que bucea en el planteamiento de ese puñado de temas previamente marcados y en el que la vejez tironea el accionar de su protagonista. Sus arrugas, el espejo y su edad la asedian y desestabilizan.

Antes de ahondar en el análisis reponemos parte de la anécdota para quienes no hayan leído el texto. Es una novela breve en la que la protagonista llamada Soledad Alegre, es una profesional del arte que próxima a cumplir los sesenta años ha llegado a ser comisaría de exposiciones y se encuentra preparando una muestra sobre escritores malditos. A las puertas de convertirse en sexagenaria, fue abandonada por un amante menor, de unos cuarenta años. Este abandono, causado por el embarazo de su joven esposa, abre en Soledad una sed de venganza irrefrenable. Decide contratar a un scort para vengarse. Este hombre joven, extranjero debe provocar los celos de su ex amante, debe dejarse ver con ella en la representación de Tristán e Isolda de Wagner. El primer encuentro y el incidente policial que irrumpe inesperadamente tuercen los planes de la protagonista y provocan en el lector la expectativa, saber qué y cómo Soledad Alegre resolverá las obsesiones que la aquejan. Mantendrá la expectación de allí en adelante y cada vez con más fuerza ya que aparecerá una joven quien de manera solapada actualizará en cierta medida a la protagonista de una novela de la primera etapa de Montero mientras que Alegre entrevistará a Rosa Montero. Ambas situaciones no hacen más que permitir leer a la novela en clave autofictiva, enmascarada la trama en la figura del suspense y la presenta como un territorio amplio en el que cabe todo y en el que el espacio de la vejez se textualiza sin rodeos.

Llegados a este punto, se vuelve necesario citar un pequeño fragmento que aparece en las primeras páginas de la historia y en él se presenta a la protagonista postulando que

La vida es un pequeño espacio de luz entre dos nostalgias: la de lo que aún no hemos vivido y la de lo que ya no vas a poder vivir. Y el momento justo de la acción es tan confuso tan resbaladizo y tan efímero que lo desperdicias mirando con aturdimiento alrededor. (2016, p. 13)

Reconocemos a Soledad allí, tironeada entre el pasado y el futuro. Sintiendo que ese presente es el fracaso, es la materialización de lo que no fue y de lo que ya no podrá ser. Esposa y madre no ha sido. Esto último no lo será jamás y lo primero es casi una certeza. Ella nació como su nombre lo expresa: para la soledad. Igualmente batalla en ese pequeño espacio de luz para sofocar los miedos que esas dos

condiciones de mujer incompleta, que a los ojos de la sociedad que describe le devuelven, cambien, aunque más no sea, en algo. Soledad, incompletad y arrugas las enfrentan a un territorio llamado vejez que no se atreve a nombrar pero del que sospecha ha empezado a formar parte.

De todo lo dicho se puede seguir pues que la novela plantea un juego entre lector, autor y personaje. En la medida que para dar completud a la historia narrada y no quedarse en la pura anécdota se lo involucra al lector y se lo mantiene en la expectación de saber qué sucederá entre Soledad y Adam, entre Soledad y Dolores –su gemela–, entre Soledad y Ana –su vecina escritora– y entre Soledad y Rosa Montero. Este interés siempre está puesto en una tensa espera. Si bien la lectura es ágil y la anécdota avanza con rapidez no es menos cierto que las extensas descripciones y cavilaciones de la protagonista dejan instalado al lector en la intriga. La historia, los avatares y las obsesiones de Soledad Alegre las vamos conociendo poco a poco. Además, presenta grandes espacios en blanco o silencios que van generando mayores especulaciones. El lector poco sabe de ella al momento de su primer encuentro con el scort. Sabe algo sobre su ex amante. Menos sabe del gigoló. De pronto, protagonista y gigoló se ven involucrados de manera accidental en un robo e intento de homicidio. Del destino de la pobre víctima y de ellos como testigos la historia poco dirá, quedará allí el lector esperando algo que a cuenta gotas podrá recuperar. Si en la novela asoma un investigador profesional, en la escena del crimen se diluye con facilidad y el lector permanecerá esperando aquello que jamás llegará. La comisión del delito y la presencia policial se introducen como señuelo o trampa para hacer girar el curso de la historia. Esta estrategia operó en *La hija del caníbal*. En esta novela la protagonista también es una mujer conflictuada por la edad –una cuarentona– casada pero sola y sin hijos. Escritora para niños y fracasada que se atreve a una relación con un joven a quien dobla en edad. Dicho todo esto, es una obviedad sostener que nada es casualidad. La autora vuelve sobre sus textos anteriores por distintos mecanismos y lo hace de ex profeso. Necesita mantenerlo al lector, ahí, expectante, preguntándose cómo lo hará esta vez. En esta oportunidad lo hará en los pliegues de las arrugas que esconden frustraciones para Soledad Alegre.

Estos juegos alusivos que permiten revisitar su producción narrativa de alguna forma son definidos y defendidos en un ensayo de Rosa Montero del año 2011 llamado “Garabatos de Arena”. Allí afirma

Yo creo que las novelas nacen del mismo estrato del inconsciente de donde nacen los sueños. Y si uno consigue profundizar lo suficiente llega a conectar con el inconsciente de su sociedad. Las novelas son los sueños de la Humanidad y un escritor que es fiel a

sí mismo es fiel a su época (...). Para mí, madurar como escritora es intentar ser cada día más un poco más libre cuando escribo. Dejarme atravesar por los fantasmas colectivos de mi mundo que es una sociedad urbana y occidental. Es un caótico, fragmentado, discontinuo, amenazado, híbrido. El siglo XX demolió todas las certidumbres, y ahora, a comienzos del XXI, ya no es fiable ni siquiera el yo. De ahí, me parece que tantos autores contemporáneos se incluyan a sí mismos como personajes de ficción. Supongo que es una de las características de la modernidad narrativa, y es un recurso que también empleamos en España –desde las pioneras Carmen Martín Gaité o Nuria Amat a Javier Marías, Javier Cercas, yo misma. (p. 8)

Tal y como lo afirma en el fragmento citado a lo largo de sus distintas novelas, la autora ha ido asomando de manera progresiva hasta instalarse en esta última como personaje, Rosa Montero –escritora consagrada– entrevistada por la protagonista de la novela. Esta comisaria de exposiciones próxima a inaugurar una exposición llamada Escritores Malditos la entrevista. Este encuentro entre ambas le imprime a la historia un mayor grado de complejidad. Aparece con total nitidez el desdoblamiento entre el personaje y su autor. Esto provoca en el lector la expectación, lo mantiene atrapado. Lee con atención de qué manera Soledad Alegre crítica a Rosa Montero con sutil ironía. Pero en esa crítica se enmascara también la admiración y la envidia del genio creador que detenta la entrevistada y que por cuestión de reenvío, a través del nombre, está creando a su entrevistadora. Este juego de desdoblamiento solo es posible en la medida que la última ya sabe que habita el territorio de la vejez y para escapar de sus rigores busca en la consagración la manera de exhibir poder licuando los pesares de las arrugas. Además, las dos se presentan tironeas por el recelo y cierto grado de antipatía. Esto queda claramente expresado en el pasaje

Acalorada, Rosa Montero se había subido las mangas del jersey, dejando a la vista un montón de pájaros tatuados en un brazo y una salamandra en el otro. ¡Y encima estaba tatuada! Soledad tuvo que reprimir un bufido burlón. Y, sin embargo esta mujer se atrevía a escribir novelas. Qué disparate.

Todo el capítulo en el que se enmarca la situación planteada textualiza claras referencias autofictivas: del fragmento citado los tatuajes representan un rasgo físico característico de Montero y cómo el tiempo los ha ido transformando. Estas marcas en el cuerpo o en la carne no le resultarán extrañas a sus lectores, la exposición pública que asume la afamada escritora permite el reconocimiento. En sintonía

con estos guiños, un par de líneas más adelante se cita al libro escrito *Historias de mujeres* (1995) por la autora y se alude también a la muerte de su marido, Pablo Lizcano. Muerte que ingresa en el texto *La ridícula idea de no volver a verte* de 2013. En este último texto soledad, vejez y muerte cosen un delicado equilibrio que desafía el presente de Rosa Montero. De igual modo la entrevista surgida bajo el pretexto de poder establecer mayores datos sobre Josefina Aznáres –una de las posibles escritoras malditas incluidas en la muestra–, y de quien la autora madrileña había escrito una biografía unos quince años atrás, debe ser leída como otro gesto autofictivo.

En *La carne* no necesita esconderse, tal y como lo manifestara en el ensayo de 2011 cada día es un poco más libre cuando escribe. Reafirma lo expresado: el “yo” ha dejado de ser fiable. Y su completa ficcionalización en tanto personaje activo dentro de la estructura novelar, le permiten confirmarse dentro de la huella que abriera una mujer por ella definida como pionera, Gaité. Este encuentro permite leer a personajes diametralmente opuestas como lo son Soledad y Rosa. Opuestas no sólo porque una es una escritora consagrada y la otra no logra atreverse a dar el paso y se reconoce como fracasada en el plano de la ficción, únicamente capaz de escribir un diario en el que redacta sus investigaciones y descubrimientos sobre su amante, el gigoló, sino y, principalmente, porque la primera ha conocido el amor sano y duradero. El amor que deja huellas pero que no lastima. Y también porque de ese amor y aún con el dolor por la pérdida del mismo esta mujer acalorada pudo ser capaz de encontrar una escritura que lo salvara del olvido. Aún cuando las dos sean mujeres mayores, solas y sin hijos, una está salvada por la ficción y la otra se vive como una escritora maldita a pesar de no haber llegado a escribir literatura. Entonces, el lector sigue atrapado. Sigue esperando con ansiedad que Soledad Alegre termine por definir con qué escritores y cómo diseñará la muestra. Definir qué escritores son para ella los malditos. También es su forma de definirse

Ser maldito es no coincidir con tu tiempo, con tu clase, con tu entorno, con tu lengua, con la cultura a la que se supone que perteneces. Ser maldito es desear ser como los demás pero no poder. Y querer que te quieran pero solo producir miedo o quizá risa. Ser maldito es no soportar la vida y sobre todo no soportarte a ti mismo. (p. 123)

No soportarse a sí misma en buena medida surge del reconocimiento de esas arrugas que batallan entre las dos nostalgias.

En este fragmento debe leerse el gesto con el que se marca la protagonista y con el que marca. Funciona como una proyección del estado interior de Soledad. Expli-

caría de alguna manera la pérdida de la seguridad que el pasado le otorgaba: juventud, un buen empleo y un amante más joven. En el presente cuenta solo con la certeza de las pérdidas y en el futuro, la incertidumbre. Analizar la relación que se plantea entre la protagonista y los escritores que desde su perspectiva llama “malditos” nos ayudaría a entender la lógica que estos le ofrecen a ella para llenar ese “pequeño espacio de luz entre las dos nostalgias” y suavizar los sinsabores del quien comienza a sentirse viejo. Los escritores que ella cita o al menos está dispuesta a incluir parecen tener un rasgo común. La mayoría encontró en y por la escritura una forma para mitigar el fracaso amoroso. A ella, una apasionada de la escritura, de la narración ni siquiera eso se le ha dado, y es justamente esto lo que le abre el lugar para incluirse para esquivar los avatares que el cuerpo empieza a marcarle.

Esta pasión no resuelta, no consumada en una ficción la enfrenta a esa otra, a Ana, su vecina a quien conocemos desde las primeras páginas y de las que el lector no tendrá más noticias hasta casi el final. Con la suerte de este personaje también el lector estará expectante. ¿Qué suerte habrá corrido, habrá encontrado un nuevo trabajo? ¿Soledad finalmente le habrá dejado el cheque que pensó, le habrán reconectado la luz, sus padres le habrán enviado algo de dinero? Esta Ana, joven periodista, desempleada que vive en una buhardilla con un hijo pequeño y que escribe novelas es la actualización de esa otra Ana, la de *Crónica del Desamor*, novela perteneciente a la primera etapa Montero. Ese origen, estrato del que provienen ambas novelas, está asociado a los sueños y estos son los que le permiten en *La carne* articular su maduración como escritora. En una misma novela se autoficcionaliza como personaje y metamorfosea su primer texto. Esta Ana se reencuentra casi al final para contarle que ha ganado el premio del certamen con la novela que estaba escribiendo cuando fue a pedirle para calentar una mamadera. Es una manera elegante de unir juventud y vejez. Es una forma de articular los extremos de un proyecto narrativo en el que los personajes que se sienten viejos o se perciben en ese proceso de envejecimiento encuentran armas poderosas en el filo de las palabras porque la ficción es un territorio en el que se pueden vivir las vidas que se deseen y se pueden maquillar las marcas del cuerpo de forma tal que dejen de tener importancia capital. La siguiente cita va en línea con lo expresado.

Pues no sé, le puse de forma provisional El libro de las Anas, porque son las historias de varias mujeres jóvenes y sus relaciones amorosas que son un desastre y ... Pero claro es un título horrible, tengo que encontrar otro ya (...)

Llámalo *Crónica del Desamor*. Seguro que le pega— dijo Soledad.

Y a su vecina le había gustado. Debía de ser una porquería el libro pero se alegraba por ella. (2016, p. 121)

Del fragmento transcrito se puede leer la sutil ironía con la que se juega la actualización. Por un lado, abre el espacio para que ese lector que estuvo expectante de la suerte de Ana repiense todo el texto y la obra narrativa de Rosa Montero en función de los temas que las unen. Temas universales como el amor, la muerte y la vejez que causan dolores y angustias muchas, que en buena parte se pueden zanjar haciendo pie en el espacio de la ficción. Por otro lado, esta Ana representa lo opuesta a Soledad, ella encarna la mujer completa, capaz de librarse de sus pesares en el acto de la escritura. La enfrenta de manera cercana aunque en un principio no supo ver su propia incapacidad. Mientras una pasa penurias, la otra malgasta su dinero. Mientras una escribe novelas porque le gusta pensarse como una loca, la otra escruta a su gigoló a la manera de un detective privado atreviéndose solamente a escribir un diario. Lo llama “una escritura privada” que opera como el espacio en el que se obturan las intranquilidades que las arrugas imponen. Lo interesante es que ese diario le resulta insuficiente y necesita lo que su entrevistada detenta, la capacidad de vivir una vida diferente mediante el poder de la imaginación. Un poder ya ampliamente problematizado en *La loca de la casa*. Si hay algo que le queda claro a Soledad es la certeza que tiene su entrevistada. Ella está siempre dispuesta a dejarse subyugar por el poder de la imaginación porque en él radica la enorme posibilidad de conducirte por varias vidas a la vez doblegando los problemas que el paso de los años acarrea al cuerpo. En un principio esto le provoca a Soledad un desasosiego, una envidia que le impide gozar con plenitud de su propia entrevista y sacar provecho de ella. Rosa Montero le da una lección. En primera instancia el lector percibe que Soledad no puede extraer aprendizaje alguno. Le está explicitando la trastienda de su propio taller de palabras

— Bueno, es que con mis biografías hago lo mismo que con los personajes de mis novelas te metes dentro. ¿sabes? Te vives dentro de esas vidas. Todos tenemos todas las posibilidades del ser dentro de nosotros, es lo que decía el romano Terencio, “nada del ser humano me es ajeno”. Entonces te imaginas dentro de esa otra existencia, te dejas llevar por ella, permites que el personaje te cuente su historia, que te envuelva en ella. (p. 134)

Queda claro que le está hablando con la certeza de lo simple y ese acto transparente de mostrar, finalmente le ofreció a la protagonista una salida para dejar de ser

una “maldita”. El amor ahora definitivamente sabe que se marchado como posibilidad, pero encuentra en paralelo la fuerza para al menos intentar escribir porque la vejez es ese territorio que se habita con la carga de las experiencias. Al sentir que ella también podía, reconoció la posibilidad de cambiar de nombre y así permitirse vivir otras vidas. Jugar con la extensión de su propio nombre: Soledad por Sol no sólo implica un acortamiento sino también un visible cambio semántico. Con Soledad se quedaba el sufrir por los amores truncos y ese regodeo en el malditismo que mantuvo expectante al lector. Con Sol se abría la posibilidad de encontrar ficción. Este jugar con el trastocamiento del nombre no le resultará extraño a un lector asiduo de Montero. No podrá dejar de pensar inevitablemente en esa Lucía de *La hija del caníbal*, escritora sin futuro que al final se atreve a dar el salto y decirse Rosa. En ambas estos saltos se dan cuando reconocen que caminan el espacio de la vejez.

Así pues, el problema de la forma se inscribe como la excusa, se trata de volver al lector partícipe de las experiencias de los personajes en tanto pueda ir reconociendo el universo temático que delinea un proyecto narrativo. Ya de alguna forma lo predijo en una entrevista de 1999.

Escribir es una especie de runrún de la palabra creativa que te acompaña todo el rato (...) Precisamente, la escritura te da un sentido y una visión de la vida y de tu propia vida, un sentido interior que es tu manera de vivir. De modo que escribo porque es mi manera de vivir y si pierdo eso siento que mi calidad de vida baja de una manera brutal. Me aterra pensar en que un día se me agote esa capacidad. (p. 4)

Bibliografía

De la autora

- Montero, Rosa** (1991). *El nido de los sueños*. Ediciones Siruela, 2006.
 --- (1993). *Bella y oscura*. Seix Barral.
 --- (1997). *La hija del caníbal*. Espasa e Narrativa.
 --- (1998). *Amantes y enemigos*. Punto de lectura.
 --- (2001). *El Corazón del Tártaro*. Espasa–Calpe.
 --- (2003). *La loca de la casa*. Seix Barral.
 --- (2005). *Historia del rey transparente*. Alfaguara.
 --- (2008). *Instrucciones para salvar el mundo*. Alfaguara.

- (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Seix Barral.
- (2012). Una autopsia en vivo. En *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. Peter Lang Publishing.
- (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Seix Barral.
- (2016). *La carne*. Seix Barral.

Entrevistas

- Montero, Rosa** (1999). *La pasión es frustración pero pobre el que no la conozca*. https://elpais.com/diario/1999/10/20/paisvasco/940448423_850215.html
- (2000). El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje. Entrevistada por Pedro Escribano. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>
 - (2008). Rosa Montero da “Instrucciones para salvar el mundo” en su nueva novela. <https://www.elconfidencial.com>
 - (2011). Creo en la reinención, yo lo estoy intentando. Entrevistada por Sanchez-Mellado Luz. https://elpais.com/diario/2011/03/13/eps/1300001213_850215.html
 - (2013). Rosa Montero: “Todos los libros te enseñan algo, te curan, gracias a ellos puedes vivir”. Entrevistada por Inés Martín Rodrigo. <https://www.abc.es/cultura/libros/20130316/abci-rosa-montero-201303141500.html>
 - (2015). Rosa Montero: Hay un “tremendo prejuicio” contra la ciencia ficción en España. <https://lavanguardia.com>
 - (2016). El paso del tiempo, esa gran obsesión de Rosa. <https://lanacion.com.ar>
 - (2020). “La ciencia ficción es una herramienta poderosísima para hablar del presente”. <https://www.infobae.com/grandes-libros/2020/07/26/rosa-montero-la-ciencia-ficcion-es-una-herramienta-poderosissima-para-hablar-del-presente/>
 - En estado de gracia. <http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaRosaMontero.html>

Bibliografía General

- Alberca, Manuel** (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Biblioteca Nueva.
- (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción Rapsoda. *Revista de Literatura*, (1), 1–24.

--- (2017). La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción. Pálido Fuego.

--- (2019). La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción. Pálido Fuego.

Arfuch, Leonor (2002). El Espacio Biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de Cultura Económica.

Premat, Julio (2014). Pasados, presentes, futuros de la infancia. Cuadernos líricos, (11), 1–16.

--- **O Donnell, Pancho** (2022). Falta ahora trabajar en la discriminación contra la vejez. Entrevistado por Santoro, Sonia. <https://www.pagina12.com.ar> <Diálogos <vejez.

Ruiz, María Julia (2021). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. Cuadernos de Aleph. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8236018>

La vejez como forma¹

GERMÁN GUILLERMO PRÓSPERI

germanprosperi@gmail.com

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Ihucso Litoral. Universidad Nacional del Litoral.

Universidad Nacional de Rosario.

Resumen

Los acercamientos al problema de la relación entre vejez y ficción encuentran una plataforma teórica en los desarrollos sobre las figuraciones de infancia, los cuales pueden tensarse y reconfigurarse a la hora de abordar los modos en que la vejez se hace presente en la literatura.

En este sentido, dos construcciones teóricas provenientes del campo de los estudios sobre la infancia, ficciones teóricas de infancia e irrupciones de infancia, nos permiten postular la presencia de las mismas pero en textos en los que la vejez se exhibe. Nuestra hipótesis es que esa operación se lleva a cabo a partir de una especial flexión de la lengua, la cual pone de manifiesto una serie de procedimientos que construyen ficciones teóricas de vejez.

En este trabajo analizamos algunos de esos procedimientos en la novela *No entres dócilmente en esta noche quieta* (2020), del escritor español Ricardo Menéndez Salmón.

La propuesta se enmarca en el proyecto de investigación CAI+D “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos escriturales y otredad”.

Palabras clave: vejez / irrupción / ficción teórica de vejez

1 Una versión ampliada de este trabajo fue leída como conferencia en el VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Mar del Plata, 16–20 de mayo de 2022) y se inscribe en el Proyecto de Investigación CAI+D 2020 “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos de escritura y otredad”. Elijo compartir nuevamente estas reflexiones en el espacio de este Coloquio porque acepto la generosa invitación a discutir las hipótesis y a construir un intercambio que sostenemos desde hace tanto tiempo. Agradezco al CEDINTEL esta oportunidad y especialmente al grupo de investigación de literatura española con quienes he pensado todas las ideas que hoy comparto. También con ellas (las Dras. María del Rosario Keba, Daniela Fumis, María Julia Ruiz, Gabriela Sierra y las Profs. María Belén Bernardi y Sofía Dolzani) decidimos, desde aquel primer coloquio de 2013, compartir nuestro trabajo en este lugar. Esa decisión, no exenta de diferencias, alejamientos y reposicionamientos, define, a pesar de todo, una manera de la permanencia.

I

Al intentar trazar un mapa o una cartografía de algunas categorías que se activan a la hora de trazar las relaciones entre ficción y vejez, se evidencia un horizonte teórico conocido, aquel construido previamente para analizar las figuraciones de la infancia. Si bien este contacto ya fue estudiado (Rosa, 2004; Premat, 2016), podemos ensayar una nueva torsión del problema, ya que se trata de iluminar nuevas figuraciones desde posiciones teóricas originalmente no pensadas para esas textualidades.

Un punto de partida posible para pensar las relaciones entre ficción y vejez sería el de trazar un marco metodológico posible en el cual la segunda parte del binomio no quedara reducida a una simple presencia o reconocimiento de protagonismos de vejez. Porque más allá de reconocer en muchas ficciones contemporáneas la presencia de sujetos de enunciación y enunciado posicionados en una franja etaria avanzada, es posible hipotetizar sobre otros modelos desde los cuales la vejez puede ser asediada.

¿Qué le hace la vejez a la ficción? ¿Cuándo esta aparece (y digo aparece antes de ensayar una precisión teórica que nos darían por ejemplo las categorías de figuración, modulación o irrupción), desde qué modalidades se realiza? ¿Por qué no es suficiente postular que la vejez forma corpus? ¿Qué resto queda fuera en esa formulación? En este sentido, puedo hipotetizar sobre tres modalidades posibles en las que la vejez puede estudiarse:

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

En otros espacios (Prósperi, 2022) hemos discutido la manera en que las categorías clásicas que han pensado las figuraciones de la infancia se reorganizan a la hora de pensar un corpus de vejez. Así, por ejemplo, la escena arcaica postulada por Rosa (2004) conecta o inscribe en una misma serie la infancia y la vejez y plantea que esta última es el tiempo de una escritura posible, pero nunca segura. Lo que la tesis de Rosa no dice es que en la vejez autobiográfica podría escribirse algo más que la infancia del sujeto o que solo se construye para recuperar esta escena desde

el pasado. En efecto, al abandonar la zona de las escrituras del yo y al ingresar en el terreno más amplio y por lo mismo más abierto e indeterminado de la ficción, las figuras de los viejos y viejas aparecen con una marcada voluntad por construir una poética particular que puede describirse. Del mismo modo, la construcción teórica poesía de senectud, acuñada por Francisco Díez de Revenga (1988) limita su emergencia y caracterización a ciertos tópicos (la edad, la muerte, las preocupaciones por la naturaleza, la lucha por los derechos humanos, entre otros) y a su presencia en lo que el autor llama “los libros finales” (p. 11) de los autores que lee, en este caso, poetas de la Generación española del 27. Más allá de la perspectiva evidentemente temática de Díez de Revenga, en tanto identificación de tópicos comunes de la poesía que lee, me interesa llamar la atención sobre la preocupación del crítico por responder a una pregunta implícita acerca de los modos de concluir una obra, lo cual se relaciona con las búsquedas sobre las figuraciones de la vejez. Porque no solo la producción de esas obras de senectud que cierran un recorrido textual se inscribe en esa etapa de la vida. Es allí donde el modelo temático muestra sus fallas.²

Una categoría cercana, pero no equiparable a la de obra de senectud, es la clásica de estilo tardío que Edward Said recupera de Adorno y que caracteriza las obras de algunos creadores producidas “cuando se acercaba el final de sus vidas” (p. 15). En ese momento se advierte que “su obra y pensamiento adquirieran un nuevo lenguaje” (p. 15), que Said denomina como estilo tardío. Si bien Said se refiere a creadores, es posible pensar que la matriz de su acercamiento a este estilo está en la presencia de un cambio, ese nuevo lenguaje que se pone de manifiesto en las obras particulares que lee. Existe una cercanía entre el estilo tardío y el estilo de la vejez. Así lo señala Nora Catelli (2020) en su lectura de la poeta Juana Bigozzi. Catelli (2021) recupera la perspectiva de Herman Broch, quien entre 1942 y 1948 desarrolla la idea que luego Adorno y Said popularizarían. Catelli sostiene que para Broch “en la vejez o en lo tardío hay un efecto de desapego creador con respecto a la servidumbre de la novedad; la serena impersonalidad de lo convencional retorna, despreocupándose de lo expresivo y de lo individual” (2021). Ese estado de la vejez (y no su edad) permite al creador “alcanzar la convención después de haber entrado en ella y haberla desbaratado a través de la originalidad.”

2 En el marco de nuestro proyecto, los trabajos de María Julia Ruiz (2021, 2022) han pensado estos desfasajes en la obra del cantautor Joaquín Sabina, el cual exhibe, según la tesis de Ruiz una “temporalidad desajustada” que permite identificar en períodos iniciales del autor planteos sobre las preocupaciones que la vejez aporta a la construcción de una obra.

Otra presencia teórica que permitiría iluminar la zona de lo que denomino ficciones de vejez es la tesis de Daniel Link (2014), otra vez inscrita en postulados sobre la infancia, a partir de la cual aquella siempre es una falta diferida que necesita de un regreso a la escritura para poder decirse. Recordemos que Link plantea una diferencia entre evocaciones de infancia, aquel conjunto de textos que presentan protagonismos infantiles y ficciones teóricas de infancia, aquellos “poemas o relatos” que al mismo tiempo que inscriben temas y sujetos infantiles, también postulan, siempre en la lengua, un quiebre o un horizonte desde donde se definen. De este modo podemos preguntarnos si existen ficciones teóricas de vejez en tanto textos que postulan una plataforma desde donde interrogar la potencia de esas voces otras. La presencia de ficciones teóricas de vejez nos permitiría dar un salto hacia una lengua de la vejez en tanto forma, más allá del tema o tópicos habituales con que la misma ha sido abordada e ir hacia otros cruces en que se reordenarían temporalidades, se cruzarían géneros (desde lo autobiográfico a lo puramente ficcional pasando por la mixtura autofictiva) y se construiría un decir sobre esa zona productiva de significados múltiples que no necesariamente se fijan en la edad avanzada de quien escribe.

Esto permitiría además pensar el hecho de que la vejez irrumpe, recuperando las clásicas tesis sobre irrupción de infancia. “Cuando la infancia irrumpe el discurso se sobresalta, porque retorna algo de su origen mudo, momento previo al que el hombre hace su entrada en el lenguaje” (2017, p. 58), sostiene Julia Muzzopappa acerca de algunas ficciones de Silvina Ocampo y recupera así las posiciones de Agamben sobre la experiencia, de Deleuze y Guattari sobre el devenir niño y los bloques de infancia y de Walter Benjamin sobre el modo en que las irrupciones de la infancia se relacionan con los momentos en que la narración da lugar a la infancia personal. En el contexto de los acercamientos a textos de la literatura española Daniela Fumis (2017, 2019, 2022) también ha recuperado estas posiciones teóricas para leer un corpus narrativo.

¿Cómo podríamos caracterizar las irrupciones de la vejez en las ficciones que leo? ¿De qué maneras y a través de qué figuraciones, modulaciones o flexiones se haría presente esa lengua de la vejez que, con palabras de Muzzopappa, sobresalta el discurso? Esta irrupción en la lengua permite construir una zona de cercanía teórica en la cual la vejez puede abordarse. Si Said había sostenido que en las obras del estilo tardío se evidencia la aparición de “un nuevo lenguaje” y si, junto con Link, podemos caracterizar las ficciones teóricas de vejez en las operaciones de la lengua, esa forma de la vejez que irrumpe en el discurso; es posible entonces caracterizar estos procedimientos. Si la infancia irrumpe desde el pasado, la vejez puede hacerlo

desde el presente o incluso desde el futuro como veremos en las dos ficciones que ofrezco como ejemplos.

II

Leo ficciones españolas en las cuales la vejez se figura e irrumpe. Leo ficciones en las que la vejez se presenta como horizonte de escritura o como espacio que hace temblar la lengua para desestabilizar un estilo y una temporalidad.

En 2020 y 2021, y no puedo obviar la referencia a los años pandémicos, se publicaron en España dos novelas que inscriben figuras de la vejez en sus tramas y que por lo mismo habilitan las preguntas sobre esa especial modulación. En 2020 Ricardo Menéndez Salmón publicó *No entres dócilmente en esa noche quieta*, la autoficción en la que narra la enfermedad y muerte de su padre. Lo que aparentemente sería una narración más de las muchas que han abordado este tema³, encuentra en el texto de Menéndez Salmón una nueva torsión ya que experimenta con las maneras en que un hijo se construye como sombra de un padre que enferma cuando el narrador tiene 9 años y que muere 33 años después. Es así como el hijo es “el auténtico protagonista de este ensayo, más que novela”, según la tesis de Pilar Martín (21/01/2020).

El texto, dedicado “A la memoria de mi padre 11-06-1943 / 12-06-2015” (p. 7) se abre con un epígrafe del poema de Dylan Thomas de cuyo uno de sus versos la novela toma su nombre: “Y tú, padre mío, allá en la amarga cima, / maldice, bendíceme ahora con tus fieras lágrimas, te suplico. / No entres dócilmente en esa noche quieta. / Rabia, rabia contra la agonía de la luz” (p. 9). Esa rabia que el texto convierte en confesión y testamento.

La novela se estructura a través de la sucesión de una serie de fragmentos que dan cuenta no solo del proceso de la enfermedad del padre sino del modo en que el hijo también muta hacia otras posiciones al mismo tiempo en que su padre joven devine un viejo de manera súbita:

Mi padre se convirtió en un enfermo profesional; mi madre se transformó en una cuidadora a tiempo completo; yo padecí los rigores de una casa donde se había instalado el miedo. Un miedo que se tradujo en una especie de renuncia a la vida, de temor ante actos antaño considerados vulgares y de pronto contemplados como excesos. (p. 23)

³ Anna Caballé (2020) traza una serie específicamente española en la cual el texto de Menéndez Salmón puede inscribirse y destaca especialmente a la novela *Tiempo de vida* de Marcos Giralte Torrente (2010).

Vemos así como esa renuncia a la vida es no solo el motor del relato, el cual se organiza para explicar esa posición, sino que es también una manera que el narrador despliega para devenir viejo en la ficción, proceso que se exhibe a partir de la selección de algunas operaciones. Por un lado el texto recurre a la cita de numerosas obras, desde Juan Marsé y Paul Valéry hasta Norman Mailer y Franz Kafka, como una manera de postular que la muerte de un padre solo puede contarse con una biblioteca que funcione como soporte de esa posición recientemente adquirida.

En segundo lugar, la opción por la matriz autofictiva habilita otras preguntas: ¿En qué momento de la trayectoria vital de un escritor puede escribirse una novela así? ¿Se puede contar la muerte de un padre desde otras opciones genéricas que no sean la autoficción? ¿Cómo se sale, en la ficción, de la posición del hijo? En tercer lugar la opción por un estilo que se aleja de cualquier intento de poetización o idealización de ese referente que actúa como matriz de verdad.

Quiero detenerme en esta tercera marca ya que permite retomar los desarrollos sobre el estilo tardío y el estilo de vejez, el cual, recordemos, recupera la “serena impersonalidad de lo convencional, despreocupándose de lo expresivo y de lo individual”. La autoficción de Menéndez Salmón no se aleja de las preocupaciones por expresar una intimidad doliente, esa “inmersión autobiográfica en torno a la figura de su padre” con la que Anna Caballé (21/02/2020) caracterizó este relato pero sí se acerca a esa serenidad verbal propia de ese estilo. ¿Cuándo se alcanza ese modo de decir, si es que podemos identificar ese pasaje en la obra de un escritor? Pilar Martín habla de la plena madurez vital del autor al momento de escribir el texto, lo que no alcanza para inscribirlo en el estilo tardío pero sí para reconocer las modalidades de la vejez (el fragmento, la cita, la digresión, la autofiguración) en su trama. La potencia de la novela de Salmón radica, según mi hipótesis, en la exposición del proceso a partir del cual la vejez no se reconoce como franja etaria sino como movimiento inestable entre posiciones diversas, de hijo a padre, de padre a hijo y de padre a escritor que también puede figurar la vejez, opción que no estaba habilitada antes de la muerte del padre, al menos desde la posición autofictiva. La novela comienza allí, en el reconocimiento de que luego de esa desaparición no cambia el sujeto, sino la escritura. No podemos obviar aquí las reflexiones de Roland Barthes sobre las posibilidades de una novela por venir luego de la muerte de la madre. En *La preparación de la novela*, el crítico francés se refiere a esta posibilidad en tanto umbral:

De golpe, entonces, se produce esta evidencia: por una parte, ya no tengo tiempo de ensayar varias vidas: tengo que elegir mi última vida, mi vida nueva, *Vita Nova* (Dante) o *Vita Nuova* (Michelet). Y por otra parte, debo salir de este estado tenebroso, adonde me conduce el desgaste de los trabajos repetidos y el duelo. Este encallamiento, este hundimiento inmóvil en arenas movedizas (¡qué no se mueven!), esta muerte lenta del in situ, esta fatalidad que haría que no se pudiera “entrar vivo a la muerte” puede ser diagnosticada [...]. (2005, pp. 37–38)

Ese entrar vivo a la muerte es lo que Barthes hace en los textos que giran en torno a la muerte de la madre, en *La cámara lúcida* (1980) desde una posición crítica y en *Diario de duelo* (2013) desde una posición diarística, hasta el proyecto de esa *Vita Nova* que es solo la suma de proyectos de fragmentos con que narrar esa entrada “al duelo transmutado en obra” (Fiel, 2018, p. 16). Podemos leer la novela de Salmón en esta misma serie en la cual la escritura del duelo es la matriz constructiva de la que se parte para arribar a zonas en las que la dificultad produce un quiebre. Ese quiebre se hace presente en la penúltima parte del texto, “La resistencia”, en la que efectivamente se narra la muerte del padre. Pero para poder acercarse a esa trama, el sujeto de la escritura ya no puede recurrir a una biblioteca de la que se seleccionan textos ajenos sino que apela ahora al propio archivo autoral. El capítulo se abre así con la referencia a la publicación de *La ofensa*, la novela de 2007, cuyo primer ejemplar llega a manos de Salmón el 27 de diciembre de 2006, el mismo día en que el “padre fue operado de nuevo en Oviedo, esta vez para extirparle un tumor maligno” (p. 119). La necesidad de fechar el duelo se cierra con la mención al 12 de junio de 2015, día en que la resistencia del padre “se quebró al fin” (p. 167). La modalización de este cierre no solo nos permite sugerir que ese desenlace era esperado o deseado sino que también nos hace reflexionar sobre los modos de decir un cierre o un final, ese espacio incómodo en que un cierto estilo, nuevo para el autor, se hace presente. La novela es así un ejemplo no solo de las figuraciones de la vejez sino también una ficción teórica que explica un estilo personal y lo ilumina con nuevas preguntas. El último capítulo, “Estrella y tumbas”, convierte el duelo en ficción de salida. Se recupera allí otra ficción, la película *Interstellar* dirigida por Christopher Nolan en 2014 en la que el personaje de Michael Caine recita en el momento de su muerte los versos de Dylan Thomas y que el narrador ve durante un viaje de regreso de China. El hecho de ser la última película que el narrador ve antes de la muerte de su padre la convierte en insumo para su propio texto. Si la película habla de la posibilidad de que los tiempos se crucen y un padre pueda, por efectos de la ciencia ficción que el film despliega, conservarse joven para asistir a la muerte

de sus seres queridos, el texto de Salmón no opta por esa posibilidad sino que reescribe la historia desde una nueva figuración de vejez, la cual se pregunta por los restos de una vida a partir de la pérdida devastadora. La novela recurre otra vez a los recursos de la forma y a través del empleo de un simple estribillo se pregunta por aquello que permanece. “Queda esto” (p. 177), “Y también queda esto” (p. 178), “Y por supuesto queda esto” (p. 179) son las maneras para conjurar una memoria que puede olvidarse.

Entre esos restos que la muerte del padre ha dejado, el narrador relata la visita a su tierra natal, momento en que percibe un animal que lo confunde y que, finalmente, identifica con un caballo, presencia que le permite cerrar metaficcionalmente la novela, si tenemos en cuenta el comienzo y la referencia a la anécdota del artista Han Gan, de la dinastía china Tang que abre la obra:

Después de que han Gan, artista de la dinastía Tang que vivió entre los años 706 y 783, pintara el retrato de un caballo de los establos imperiales, el animal empezó a cojear. Se descubrió entonces que Han Gan había olvidado pintar uno de los cascos.

Como en la anécdota, deberíamos escribir libros que fueran capaces de conjurar la realidad. (p. 13)

La presencia del caballo en el final sería la manera de conjurar esa realidad en la que falta un padre. Pero quiero detenerme en el modo en que se presenta el descubrimiento del enigma ya que se pone de manifiesto allí una operación de escritura peculiar: “Es un caballo. Luminoso y blanco y severo. Gijón, Junio de 2017–Mayo de 2019” (p. 184). La opción por el polisíndeton acelera el final de la novela pero no de la vida del padre, la cual sabemos terminada desde el inicio mismo del texto con las coordenadas temporales que enmarcan esa existencia. Por el contrario, el tiempo es ahora otro, aquel que permite encuadrar los derroteros de la memoria y los esfuerzos por convertirla en escritura.

La memoria perdida es el tópico que recorre *Llévame a casa*, la novela de Jesús Carrasco publicada en 2021 y que narra en tercera persona el acompañamiento que un hijo realiza a su madre enferma de Alzheimer. Alejada de las preocupaciones autofictivas, la pregunta por la vejez se instala en el texto como ese resto que hay que habilitar para pensar nuevas posiciones. Más allá de una lectura puntual del texto de Carrasco, me interesa poner en valor, en tanto ejemplo de las operaciones que estamos comentando, un gesto que se evidencia en la totalidad de la breve pero potente obra del autor, esto es la presencia de personajes viejos. Así, en *Intemperie* (2013), la celebrada primera novela del autor, se narra la relación entre un niño que

huye del horror familiar y un anciano que lo salva en medio de una geografía irreconocible que nos habla de la precariedad y la solidaridad en la que estos personajes se encuentran. En 2016 Carrasco publica *La tierra que pisamos*, alegoría distópica en la cual España es anexada a un inmenso imperio europeo a principios del siglo XX. Los protagonistas son ancianos, Eva Holman, esposa de un militar, ambos retirados en un pueblo de Extremadura y Leva, un extranjero mudo que atravesará la vida, ya precaria, de la anciana. A esta serie se suma la novela de 2021 lo que nos permite sugerir que estamos en presencia de una obra de vejez, no en el sentido de la senectud del autor sino de los interrogantes teóricos que esas figuras habilitan. ¿Qué hacen los viejos allí? ¿Qué le hacen los viejos a las ficciones de Carrasco y por qué esa insistencia que no se interrumpe?

Solo me detengo en el final de la novela, momento en que el narrador figura un cierre en tanto ficción de vejez: “Juan se vuelve hacia su madre y la ve alejarse en la tarde” (p. 312), enunciado que parece recuperar y contestar eufóricamente el estribillo con el que Menéndez Salmón cierra su autoficción, “queda esto”, y de este modo se funda una voz que desacomodada de su tiempo, esa juventud que el autor cree disfrutar, se atreve a viajar hacia el futuro para que la vejez la sorprenda en acto de escritura.

III

El recorrido por los posicionamientos teóricos reseñados y la lectura de las novelas seleccionadas, permiten plantear algunas conclusiones provisorias al problema de cómo la vejez se figura en la ficción:

- Los acercamientos al problema de la vejez en la ficción encuentran una plataforma teórica en los estudios sobre la infancia.
- Es posible tensar las categorías que han pensado la infancia para configurar un espacio de reflexión sobre las figuraciones de la vejez (Irrupciones de vejez, ficciones teóricas de vejez).
- Más allá de lo que estas categorías implican, sostenemos que la vejez se lee en las ficciones en tanto una marca sobre la lengua, matriz que tanto la irrupción, como el estilo o la ficción teórica poseen en sus formulaciones.
- Las ficciones de vejez se pueden caracterizar no solo como aquellas especies textuales con protagonistas envejecidas/os sino también como

ficciones de cierre, aquellas que exhiben desde el gesto escritural una figuración del final (de una vida o de un proyecto autorial).

- Las preguntas sobre las relaciones entre ficción y vejez resultarían ser una marca del presente si tenemos en cuenta los años de publicación de los textos españoles de nuestro corpus.

Bibliografía

- Barthes, Roland** (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978–1979 y 1979–1980*. Siglo XXI.
- (2009). *Diario de duelo*. Siglo XXI.
- (2018). *Vita Nova. Marginalia*.
- Caballé, Anna** (2020). *La enfermedad como nodriza*. *El País* (21/02/2020). https://elpais.com/cultura/2020/02/20/babelia/1582212004_526101.html
- Catelli, Nora** (2020). *Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina. Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina* (pp. 179-194). EDUNER.
- (2021). *Broch, omnipresente e invisible*. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2021-04-10/broch-omnipresente-e-invisible.html>
- Carrasco, Jesús** (2013). *Intemperie*. Seix Barral.
- (2016). *La tierra que pisamos*. Seix Barral.
- (2021). *Llévame a casa*. Seix Barral.
- Díez de Revenga, Francisco** (1988). *Poesía de senectud*. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales. Anthropos.
- Fumis, Daniela** (2017). *Formas de la novela, infancia y oscuridad en Una mala noche la tiene cualquiera de Eduardo Mendicutti*. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (19), 89–105.
- (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas* (Dir. Germán Prósperi), Tesis doctoral Doctorado en Humanidades, UNL.
- (2022). *Tiempo de—más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa*. *Olivar*, 22(35). <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/olie115/16103>
- Giralt Torrente, Marcos** (2010). *Tiempo de vida*. Anagrama.
- Link, Daniel** (2014). *La infancia como falta*. *Cuadernos LIRICO*, (11), 1–11. <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>

- Martín, Pilar** (2021). Ménéndez Salmón vacía su dolor en No entres dócilmente en esa noche quieta. *La Vanguardia* (21/01/2020). <https://www.lavanguardia.com/vida/20200121/473030666378/menendez-salmon-vacia-su-dolor-en-no-entres-docilmente-en-esa-noche-quieta.html>
- Menéndez Salmón, Ricardo** (2020). No entres dócilmente en esa noche quieta. Seix Barral.
- Muzzopappa, Julia** (2017). Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo. Corregidor.
- Premat, Julio** (2016). Érase esta vez. Relatos de comienzo. EDUNTREF.
- Prósperi, Germán** (2022): “Queda esto”: Ficciones de vejez en la literatura española contemporánea. Conferencia plenaria VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata.
- Rosa, Nicolás** (2004). El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres. Beatriz Viterbo.
- Ruiz, María Julia** (2021). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph*, (13), 82–112. <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>.
- (2022). Empezar haciendo Inventario. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Tropelías*, (37), 211–228. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>.
- Said, Edward** (2018). Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente. Debate.

Sobre el filo de la navaja: Enrique Pezzoni y la enseñanza de la traducción

CRISTIAN RAMÍREZ

Ramirez.cristiand@gmail.com

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Universidad Nacional del Litoral.

Resumen

Presentamos la idea germinal de un futuro proyecto que tiene como antecedente una investigación previa sobre las operaciones críticas, didácticas y de traducción de Enrique Pezzoni. Entre los materiales reunidos, sistematizados y analizados se encuentran tres programas de cátedra de 1981, 1982 y 1984 que cruzan enseñanza y traducción. Pertenecen a la asignatura anual “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” de la carrera de “Traductorado de inglés” de la Universidad Nacional de La Plata. En la investigación se analiza cómo las operaciones de traducción de Pezzoni se ven reflejadas en la organización y el recorte de los contenidos, la bibliografía y la evaluación, pero no se avanza en los vínculos que estos mismos establecen con su trabajo como editor. Esto sucede porque la edición no es una práctica que se privilegie para el análisis. Habida cuenta de esta vacancia proponemos para este nuevo proyecto una serie de preguntas tentativas para orientar su desarrollo: ¿con qué operaciones de editor interviene Pezzoni sus programas de cátedra sobre enseñanza de la traducción? ¿De qué manera las prácticas de traductor y de editor se vinculan con su práctica docente? ¿Cuál es el impacto que su trabajo como editor tiene en su práctica como un traductor que enseña a traducir? Algunos indicios encontramos en sus clases de “Teoría y análisis literario” cuando menciona los cuidados y precauciones que tiene y las decisiones que toma cuando se aboca a la práctica de traducción que, según sus palabras, lo hacen caminar “sobre el filo de la navaja” (Louis, 1999, p. 54). Planteamos como hipótesis provisoria que Pezzoni recurre a operaciones vinculadas a su faceta de editor que se ven en el tipo de “problemas del traductor” y en las “relaciones entre el traductor y el complejo editorial” que propone para su práctica de enseñanza. Asimismo, la puesta en práctica que formula para la teoría que enseña se devela en línea con intervenciones que apuntan a tareas propias de un editor.

Palabras clave: archivo/ traducción/ crítica/ docencia/ edición

El archivo, ese azar

En una entrevista, el crítico y profesor Jorge Panesi deslizó un dato que no habíamos podido reconstruir en otras entrevistas y consultas, ni en el epistolario entre Victoria Ocampo y Enrique Pezzoni. Dijo: “Pezzoni traducía por encargo y necesidad, pero fuera de eso, para él traducir era un placer. Sí me acuerdo que me contaba la dificultad que le presentaba enseñarle a otro a traducir, ahí en La Plata. Es decir, le daba gusto, pero le resultaba dificultoso” (2017, p. 4). Hasta el momento de aquella entrevista, los registros sobre la tarea de traducción de Pezzoni pasaban por la lista de textos traducidos que la revista *Filología* (Di Natale, 1989) incluyó en la edición homenaje que le realizaron, por las encuestas, artículos o entrevistas en las que el traductor Pezzoni habla de su práctica, por las clases de “Teoría y Análisis literario” en la UBA en las que menciona algunas formas de proceder con la traducción y por las menciones a la tarea que Pezzoni le hace a Victoria Ocampo en el epistolario. En ninguno de estos materiales aparece mencionada la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Lo cierto es que, a partir del dato brindado por Jorge Panesi, comenzó la búsqueda de material de archivo que pudiera estar vinculado al trabajo de Pezzoni en dicha universidad. Los primeros contactos, mediante consultas por email, daban cuenta de la posibilidad de que existiera algún registro en papel relacionado con su paso por la “Escuela de Traductores”¹ de la mencionada institución. Al principio, la búsqueda resultó infructuosa. No fue sino hasta finales del año 2019 que el sitio Memoria Académica de la UNLP digitalizó tres programas de cátedra firmados por Pezzoni y relacionados enteramente con su trabajo de traducción. En ese entonces, el dato que brindó Panesi cobró mayor importancia y, finalmente, se pudo materializar en dicho hallazgo.

A continuación, describiremos y analizaremos estos programas a la luz de las operaciones críticas, didácticas y, especialmente, de traducción de Enrique Pezzoni con un agregado: ensayaremos un acercamiento a sus intervenciones y operaciones como editor, aspecto no abordado en investigaciones previas. Planteamos como hipótesis provisoria que Pezzoni recurre a operaciones vinculadas a su faceta de editor que se ven en el tipo de “problemas del traductor” y en las “relaciones entre el traductor y el complejo editorial” que propone para su enseñanza. Asimismo, la puesta en práctica que formula para la teoría que enseña se devela en línea con intervenciones que apuntan a tareas propias de un editor.

1 Así lo recordaba Panesi en la entrevista aludida.

Traductor creador

La traducción como creación es la manera en que denominamos a la operación con la que definimos al traductor Enrique Pezzoni: traductor creador.² La traducción creativa supone algo nuevo o novedoso, un texto que posee *otras* características. Quien la practica con esta premisa traduce, a la vez que crea, gesta y da lugar al nacimiento de algo nuevo. La idea de la creatividad echa por tierra el servilismo de la lengua y con ella asesta el golpe final a la traducción literal, aquella que reproduce sonidos y significados de manera “servil” (Pezzoni, 1991, p. 8). Así entonces, *la traducción como creación* privilegia un modo específico de abordaje: la creación de un nuevo texto que, si bien parte de otro, comporta sus propias características, atribuibles en gran parte a la injerencia del traductor. Además, esta operación incluye otras dos: la *reinención* y *otras lecturas* que colaboran en delinear un modo de proceder vinculado con la identidad del traductor. Por un lado, la *reinención* fija un límite: no debe hacerle decir al original lo que no dice. El límite es para la operación, pero también para el traductor. Si se lo cruza, se ingresa a un terreno peligroso: el de la tergiversación y el desplazamiento. Esta operación se encuentra en el centro que crean los vértices creatividad y servilismo y lo excesivo de su práctica puede direccionarse hacia cualquiera de estos dos puntos. Así, dice Pezzoni que traducir “una expresión elaborada en lengua coloquial no es reinención” y tampoco lo es “creer ver un sentido metafórico en una expresión corriente” (p. 9). Por otro lado, la operación de *otras lecturas* supone un espíritu crítico que recoge otras lecturas del texto original y reposiciona al traductor como un avezado lector. Con esta cuestión, Pezzoni es insistente: “no olvides que toda traducción es una lectura de un texto, entonces cuando lees una traducción, estás leyendo la lectura del texto. Es una serie de decisiones de lectura. Por eso, encimar traducciones es leer lecturas de un texto” (1991, p. 27). El traductor es, primero y por sobre todas las cosas, un experimentado lector de

2 El mote se corresponde con una serie de operaciones que despliega cuando traduce y cuando reflexiona sobre la práctica a la que denomina “traducción creativa” (Pezzoni, 1991, p. 8). La elección de este adjetivo no es casual: instala toda una concepción acerca de la práctica de traducción. La misma implica un proceso de producción y creación que no remite necesariamente a la idea de pasaje, copia o imitación. Dicho proceso involucra, de igual manera y en posiciones similares, al traductor y al autor del *original* y, al mismo tiempo, dinamita la idea de la “traducción literal”. Se pregunta Pezzoni en la encuesta que publica la revista *Voces* en 1991: “¿a quién sirve, ante quién se humilla la traducción literal?” (p. 8). La interrogación apunta directamente al corazón de la traducción llamada “palabra por palabra” que primó en las discusiones sobre esta práctica durante siglos. Discusión que vuelve, también, a las páginas de la revista *Sur* en varias ocasiones y que encuentra en Victoria Ocampo una practicante afín.

sus propias lecturas, que se convierten cada vez que se lee en traducciones, y de las demás lecturas que otros traductores/lectores puedan generar.

Enseñar a traducir

Los tres programas a los que aludimos en este trabajo pertenecen a la asignatura anual denominada “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Uno es del año 1981, otro es de 1982 y otro de 1984. La asignatura en cuestión es parte de la carrera de “Traductorado de inglés” del Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNLP. En cada uno de estos programas, firmados por “Enrique Carlos Pezzoni”, se da cuenta de los objetivos, de los contenidos teóricos y prácticos, de la bibliografía y de los métodos de evaluación que se instrumentarán durante el cursado de la asignatura que pertenece al quinto año de la carrera. Vamos a analizarlos para dar cuenta del modo en que las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas* aparecen aquí articuladas con su profesión docente, crítica y, también, de editor.

Por la ausencia de programas, firmados por Pezzoni, anteriores a 1981,³ vamos a tomar este como el primero siguiendo el orden temporal que se impone en el conjunto. Pezzoni lo compone con un objetivo general que plantea “ofrecer al alumno una visión de determinados aspectos de la literatura inglesa y norteamericana contemporánea, y de los principales rasgos técnicos de las obras que las integran” (Pezzoni, 1981, p.1). Si bien no aclara cuáles son esos “aspectos”, se deduce de la confección del programa que refiere a corrientes literarias, tópicos, figuras, géneros y procedimientos comunes de aquellos textos “en lengua inglesa que ya están culturalmente afianzados como *clásicos modernos*”. Complementan a este objetivo general dos objetivos específicos que delinean, además, el camino de las futuras actividades que se llevarán a cabo para cumplimentarlos. Dice Pezzoni: “se procurará llevar a cabo la práctica de traducción de textos, con breves análisis de las obras de las cuales han sido tomados [...] además –dada la creciente demanda de traductores al inglés en el ámbito editorial– se incluirán fragmentos de obras seleccionadas entre las que el alumno puede ser llamado a traducir cuando inicie su actividad profesional” (p. 1). Es importante observar en este punto de qué manera Pezzoni articula su posición como profesor y crítico con la de editor. En relación con la primera, la

3 No se encuentran digitalizados los programas de estudio de esta asignatura anteriores a 1981. Sí aparecen los posteriores de 1986, 1987 y 1988 (no firmados por Pezzoni) a los que haremos mención a lo largo del análisis.

propuesta del breve análisis de la obra de la que se extraerá el fragmento vuelve sobre la insistencia de los conocimientos “extratextuales” que un traductor debe poner en juego cuando traduce. En otras palabras, se debe conocer la totalidad de la obra a la que pertenece el fragmento en cuestión y, también, se debe poder realizar un pequeño análisis crítico de la misma. No se puede obviar el eco de los postulados de George Steiner en *Después de Babel* (1975), quien sostiene que cuando se traduce entran en juego “léxicos, gramáticas históricas, glosarios de periodos, profesiones o medios sociales particulares, diccionarios de jergas y germanías, así como a manuales de terminología técnica” que el traductor usa como herramientas constituyendo una “compleja combinación de conocimientos, familiaridad e intuición recreativa” (p. 66). Hipotetizamos que su lugar como profesor y crítico juega aquí un papel fundamental y que no queda relegado sólo a la selección de las obras desde las que se harán las traducciones.⁴ Por otro lado, en relación con su profesión de editor, está claro en este objetivo que su conocimiento del mundo editorial entra en juego cuando afirma que existe una creciente demanda de traductores del inglés y cuando menciona conocer qué tipos de obras se traducen desde ese idioma. Observaremos que gran parte del programa va a girar en torno a esta premisa y que la práctica de traducción que propone tendrá un efecto inmediato en el mercado al que ingresarán los estudiantes del Traductorado.

Los contenidos de la “Parte teórica” del programa de 1981 se recortan alrededor de “nociones” en relación con la técnica de la traducción y, en varios puntos, coincidentes con diferentes tipos de “problemas” a los que se enfrentan los traductores. Se dividen en ocho ítems, muchos de los cuales traen los ecos de las operaciones de *reinención y otras lecturas* con las que Pezzoni opera cuando traduce. Para una mayor claridad expositiva, reponemos completa la parte del programa dedicada a los contenidos, dado que la transparencia con la que están expuestos dan cuenta de la forma de trabajo que propone Pezzoni a la manera de una hoja de ruta:⁵ parte de

4 Lamentablemente, no pudimos hallar en esta etapa de la investigación ningún registro de las clases que dictaba Pezzoni a partir de la propuesta que escribe en este programa. De tenerlas, seguramente podríamos verificar lo que aquí señalamos como hipótesis, sostenida en las insistencias que aparecen en sus clases en la UBA. Ahora bien, un dato del programa sí nos permite arriesgar que su faceta de crítico y de profesor se desplegaba en el análisis de las obras desde la que se extraían los fragmentos a traducir. Debajo de la bibliografía, en un paréntesis, Pezzoni dice: “acerca de los autores elegidos para la práctica de traducción se indicará una bibliografía fundamental de acuerdo con las necesidades del curso” (1981, p. 4).

5 Un gesto similar nota Analía Gerbaudo (2016) cuando analiza un programa de cátedra de “Teoría y análisis literario, cátedra C” de Pezzoni en la UBA del mismo año. Dice al respecto: “ofrece una panorámica del conjunto de problemas que se plantean. Es de destacar, por otro lado, la intuición didáctica que distingue, mediante el paréntesis, a los contenidos de los corpus utilizados para abordarlos. En definitiva, estamos ante el caso de un programa de cátedra pensado como desagregado plan de trabajo, como

una noción básica de traducción para complejizarla hasta llegar al complejo editorial, las decisiones de producción que este tiene y el mercado laboral en el que se inserta, todos aspectos que impactan también en el trabajo del traductor. Además, estos contenidos teóricos, de diferentes maneras, se retomarán también en los próximos programas a analizar:

1. La traducción como acto de comunicación en diferentes niveles y ámbitos, y con diferentes recursos:
 - a. Comunicación con nosotros mismos;
 - b. Comunicación con los otros;
 - c. Comunicación sincrónica (dentro de un mismo ámbito y en ámbitos diferentes);
 - d. Comunicación diacrónica (dentro de un mismo ámbito y en ámbitos diferentes);
 - e. Comunicación intersemiótica, intralingüística e interlingüística (reformulación, traducción propiamente dicha, transmutación).⁶
2. Noción de invariante en la traducción como versión de una a otra lengua;
3. La traducción como acto de comunicación lingüística. Noción de código, subcódigos (culturales, ideológicos, estados de lengua, etc.).
4. Diferentes tipos de mensajes: discursivo, informático, expresivo, literario, etc.
5. Niveles de lengua de acuerdo con el tipo de mensaje y las características del emisor, su entorno, etc.: lengua regional, lengua general, coloquial, etc. Noción de lo correcto.
6. Técnicas literarias y su relación con la traducción: A) tipo de narrador; B) actitud del narrador ante lo narrado; C) perspectiva o punto de vista; D) la corriente de la conciencia y sus diferentes técnicas.
7. Problemas concretos del traductor:
 - a. Conciencia y elección del nivel de lengua empleado. Dificultades del traductor al castellano en el caso de los niveles de lengua coloquiales o aun vulgares, por las divergencias entre la lengua general y las muchas variedades de lenguas regionales.
 - b. Correspondencias y equivalencias en los niveles fónico, morfosintáctico, léxico. La metáfora creativa frente a la figura desgastada.
 - c. La adaptación cultural.

detallada y ordenadísima hoja de ruta que permite imaginar los puntos nodales sobre los que gira esta propuesta" (p.234). Lo mismo podríamos afirmar respecto de este programa: punto por punto, de menor a mayor, desde una definición de traducción hasta las características del mercado editorial, el programa traza un plan de trabajo que se complementa con la "Parte práctica", las "Actividades de traducción" y la "Evaluación".

6 Mantenemos los subrayados de original.

8. Relaciones entre el traductor y el complejo de la editorial para la cual traduce: pautas indicadas por el director de publicaciones, por el director de colección; vinculación entre el traductor, el corrector de traducciones, el corrector de estilo (Pezzoni, 1981, p. 2).

El ítem número 1 está ligado al texto de Roman Jakobson “Los aspectos lingüísticos de la traducción” (1975). Es aquí donde se introducen las primeras nociones sobre traducción que luego se irán complejizando y profundizando en los puntos venideros. Pezzoni retoma la comunicación intersemiótica, intralingüística e interlingüística (reformulación, traducción propiamente dicha y transmutación) definidos por Jakobson como “tres maneras de interpretar un signo verbal: (i) traducirlo a otros signos de la misma lengua, (ii) a otra lengua, o (iii) a cualquier otro sistema no verbal de símbolos” (p. 69). Este punto permanecerá inalterable entre los contenidos de los dos programas restantes, como así también el texto en cuestión, perteneciente a *Ensayos de Lingüística General* (1975), y parte de la bibliografía del programa de 1981. Si observamos esta bibliografía con detenimiento, notamos dos cosas: por un lado, que sólo hay nueve textos teóricos obligatorios⁷ y que están divididos en dos grupos (los referidos a cuestiones técnicas o teóricas en torno a la traducción y los vinculados a la teoría crítica sobre la ficción, la narrativa y la novela moderna. Son cuatro y cinco, respectivamente); en segundo lugar, que estos nueve textos se corresponden, casi de manera directa, con los ocho ítems que componen la “Parte teórica”. Decimos que casi de manera directa porque ninguno de ellos refiere a los ítems 7 y 8, por lo que podemos arriesgar que esta zona del programa está sostenida y estructurada sobre la base de la experiencia de traducción del profesor, del crítico y del editor Pezzoni.

Volvamos a los ítems del programa: el número 2 retoma la noción de “invariante”, introducida por Jakobson y abordada en el apartado número 2 del capítulo “Topologías de la cultura” (p. 490) por George Steiner en *Después de Babel* (1975). Este texto también está incluido en la bibliografía de los tres programas. Para Pezzoni, este libro “formidable sobre la traducción” le parece “lo mejor escrito sobre el tema”.⁸ Al mismo tiempo, lo expuesto en el ítem 3 también es desarrollado por

7 No son señalados como “obligatorios”, pero son los únicos que aparecen y no se menciona la existencia de textos complementarios. La “Parte práctica” dobla en cantidad los textos de la bibliografía. Es evidente que el curso está mucho más abocado a la práctica constante de traducción.

8 Se lo dice a Victoria Ocampo en una carta fechada, a propósito de una idea de ella: “me parece muy buena idea la del seminario o congreso de traductores. Estoy pensando nombres e instituciones y gentes de aquí con quien se podría o debería hablar. Sería ideal que viniera George Steiner, gran crítico y autor de un libro formidable sobre la traducción, *After Babel*, que me parece lo mejor escrito sobre el tema” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 14 de diciembre –sin año–).

Steiner en este libro, aunque no es el único. Pezzoni envía a leer a *The art of translation* (1959) de Theodore Savory, otro de los textos que permanece en la bibliografía de los tres programas y un clásico en el mundo de la traductología. En este no sólo se desarrolla la traducción como comunicación lingüística, como pretende el punto en cuestión, sino que se establece la discusión sobre las maneras en la que puede ser entendida la traducción en términos de formas de abordaje de los textos originales. El libro de Savory se detiene en las llamadas “norma de reproducción” y “norma de artificio”, dos modos posibles de traducir un original: o se conservan estrictamente todos los medios estilísticos del modelo, o se sustituye el estilo extranjero por el correspondiente a la propia lengua. Para mostrar las divergencias entre estas dos posturas, se elabora una clasificación que se corresponde con estas dos maneras de traducir:

1. La traducción tiene que reproducir las palabras del original.
2. La traducción tiene que reproducir las ideas del original.
3. La traducción debe leerse como una obra original.
4. La traducción debe leerse como una traducción.
5. La traducción debe reflejar el estilo del original.
6. La traducción debe poseer el estilo del traductor.
7. La traducción debe leerse como una obra contemporánea al original.
8. La traducción debe leerse como una obra contemporánea al traductor.
9. La traducción puede añadir cosas al original o suprimir otras.
10. La traducción no puede nunca añadir cosas al original ni suprimir otras.
11. La traducción de versos debe ser en prosa.
12. La traducción de versos debe ser en verso (p. 33).

Como se observa, los puntos parecen negarse entre sí, justamente, para mostrar cómo estas dos formas de encarar una traducción pueden ser completamente disímiles según el punto de vista que decida adoptar el traductor. Las ideas de Pezzoni acerca de la tarea de traducir (acercar el lector al autor) lo colocan del lado de la “norma de artificio”. Este texto de Savory abre la discusión sobre estas dos visiones, que conllevan pautas diferentes para el traductor.

Los ítems 4 y 5 retoman también las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson. La centralidad está puesta en el “mensaje”. De hecho, en la parte práctica del programa, se dividen los textos a traducir en dos: por un lado, el “men-

saje literario”,⁹ que incluye fragmentos de cuentos y novelas clásicas y, por el otro, el “mensaje discursivo”,¹⁰ en el que se ordenan una serie de textos críticos con el mismo criterio que en la bibliografía: de un lado los referidos a la técnica y la teoría sobre la traducción y, del otro, los textos críticos vinculados con la literatura, la ficción y la novela moderna.

El ítem 6 del programa se aboca exclusivamente a las “técnicas literarias” y su relación con la traducción. Se destacan en la bibliografía los textos de Robert Humphrey,¹¹ F. Van Rosson Guyon,¹² Norman Friedman,¹³ Wayne Booth¹⁴ y Caroline Gordon y Allan Tate.¹⁵ Este punto se mantendrá igual en los tres programas, aunque con algunos cambios en la bibliografía de 1984: sólo permanecerán los textos de Van Rosson Guyon y Caroline Gordon y Allan Tate. Un texto crítico y uno ficcional respectivamente.

Como ya mencionamos, si bien en la bibliografía del programa de 1981 se consignan textos relacionados con la técnica y la teoría de la traducción, los ítems 7 y 8 parecen estar armados sobre la experiencia del traductor y del editor Pezzoni. Están abocados a la traducción en “castellano” y a las dificultades que pueden presentarse por la variedad regional que este idioma presenta. Además, se introducen los conocimientos en torno al mundo editorial, para el que la práctica parece estar destinada. El señalamiento no es menor, si tomamos en cuenta también la importancia que ha tenido el mundo editorial en tanto “aparato importador”¹⁶ (Willson, 2007) en la

9 Los textos de este apartado se consignan bajo la leyenda: “se elegirán fragmentos de los siguientes textos”. Los transcribimos como aparecen en el programa: Graham Green, “The destructors” (de *Twenty-one Stories*); Virginia Woolf, “The mark on the Wall” (de *A haunted house*); Katherine Mansfield, “Feuille d’album” (de *Bliss and other stories*); James Joyce, “Ivy day in the committee Room” (de *Dubliners*); Muriel Spark, “You should have seen the mess” (de *The go-away bird and other stories*); Kingsley Amis, “Interestin things” (de *My enemy’s enemy*); E. M. Forster, “The road from Colonus” (de *Collected short stories*); Truman Capote, “The headless hawk” (de *The tree of night*); James Baldwin, *If Beale Street could talk*; J. P. Donleavy, *A faire tale in New York*; Flaney O’Connor, “a god man is hard to find” (de *A god man is hard to find and other stories*); Gore Vidal, *Kalki*; Isak Dinesen, “The Young man whit the Carnation” (de *Winter’s tale*).

10 Al igual que en la nota anterior, transcribimos los textos como aparecen consignados en el programa: W. Syper, *Loss of the self in modern literature and art*; A. Toynbee, “Man’s concern whit life after death” (de *life after death*); Susan Sontag, *On photography y Illness as a metaphor*; P. Lubbock, *The craft of fiction*; G. Steiner, *After Babel*; T. Savory, *The art of translation*; J. R. Pierce, *symbols, signals and noise*; Ian Watt, *The rise of novel*; J. W. Beach, “Stream of consciousness” de *The twentieth Century Novel*; Edward Albee, *The theatre of the absurd*; U. K. Le Cuin, *The language of the night*.

11 (1994) *Stream of consciounsee in the modern novel*, University of California Press.

12 (1976) “Point de vue ou perspective narrative”, *Poétique*, n° 4.

13 (1965) “Point of vue in fiction”, *PMLA*, LXX, Diciembre.

14 (1961) *The rethoric of fiction*, University of Chicago Press.

15 (1960) *The house of fiction*, Charles Scribners’s Sons.

16 Amplía Willson esta definición: “prólogos de editor, reseñas –entre ellas, son particularmente perspicaces las de *Sur-*, colecciones *ad hoc*, antologías” (2007, p. 22).

práctica de la traducción en Argentina: “[...] conjunto de prácticas discursivas, políticas editoriales y mecanismos institucionales de consagración que acompañan la traducción como otros tantos dispositivos capaces de actuar sobre la legibilidad del texto extranjero” (p. 20) dice Willson para referirse a los procesos de introducción de literatura vernácula en nuestro país durante el siglo XX. La participación del grupo *Sur* (Victoria Ocampo, José Bianco, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Jaime Rest, Enrique Pezzoni, etc.) como traductores importadores, que además escribían sobre traducción, también debe haber asentado todo este conocimiento sobre la traducción y la edición en Pezzoni, uno de los destacados traductores de *Sur*. De ahí también que los ítems en cuestión del programa contemplen el complejo editorial y la injerencia que este puede tener en la circulación de las traducciones y en la creación de comunidades de lectores. Esta hipótesis sobre el impacto del conocimiento sobre el mundo de la edición cobra fuerza si observamos los programas posteriores no firmados por Pezzoni. En 1986,¹⁷ se hace cargo de la cátedra, y firma el programa, la profesora Norma C. Dufour de Ras. Si bien mantiene el objetivo general de la asignatura expresado por Pezzoni cinco años antes, la posibilidad de trabajar teniendo como horizonte el mundo editorial en el que se involucrarían los egresados, queda subsumido sólo a la selección de textos: “se tendrán en cuenta los tipos de textos que el egresado podrá tener oportunidad de traducir, a fin de tener en cuenta las posibles salidas laborales en el campo profesional” (p. 1). En los contenidos teóricos, ordenados por mes y por clases con un criterio diferente al de Pezzoni, el punto dedicado a las relaciones entre el traductor y el complejo editorial desaparece por completo. Lo mismo sucede en el programa de 1987, que es mucho más acotado que el del año anterior. En estos dos programas de la profesora Dufour se reescriben los ítems 1 a 5 del de Pezzoni y se traducen uno o varios textos por cada uno de ellos. Algunos de estos textos, como “The mark on the Wall” de Virginia Woolf, se conservan entre los propuestos por Pezzoni. A modo de ejemplo, citamos la primera entrada del programa de 1986:

Abril. 11. principios fundamentales de la traducción. Definiciones. Clases de traducción.

18. Tipos de traducción. “Luck”, M. Twain (narrativa)

25. Concepto de tono. “Jack”, M. Twain (p. 1).

Así, hasta noviembre, se dividen los contenidos por mes y por clases dándole el espacio a la práctica de traducción por cada una de ellas, pero no se incluyen conte-

17 No contamos con el programa de 1985.

nidos vinculados al mundo editorial. Lo mismo sucede en programas posteriores, en los albores de la década del noventa. En 1992, por ejemplo, la materia está a cargo del profesor Miguel Ángel Montezanti y el programa presenta varios cambios en relación con los de Dufour y Pezzoni: se incorporan más textos críticos y teóricos en la bibliografía y se reducen los contenidos a un párrafo:

El problema del relativismo lingüístico. La teoría de la indeterminación de la traducción radical. El problema de los equivalentes léxicos. Las relaciones de comunicación. Los textos: los géneros de discurso. Cohesión. Prominencia. Situación de comunicación. Carga de información. Verificación (p. 1).

Si bien algunas de las nociones presentadas por Pezzoni se mantienen, incluso planteadas como “problemas”, los cambios son evidentes en relación con el mundo editorial: ya ni siquiera aparece mencionado en los objetivos o como criterio para la selección de textos a traducir. Directamente este ítem también desaparece del programa en cuestión.

Cuando analizamos los ítems que componen este primer programa de Pezzoni ya se observa cómo las operaciones de *reinención* y *otras lecturas* están presentes en el diagramado de la parte teórica. Lo mismo sucede cuando se miran las actividades propuestas en la parte práctica: son el punto nodal del programa. La centralidad está puesta en la práctica de traducción, de la que se espera surjan los problemas que luego también se desarrollarán teóricamente. Sin práctica, no existe el programa. Como veremos, se privilegia el trabajo individual, en el que con las herramientas teóricas se espera que se produzca la *reinención*, y el colectivo, para el que las *otras lecturas* cobrarán una importancia fundamental en las puestas en común que se plantean como parte del ejercicio de traducción. En este programa de 1981, las actividades se dividen en cuatro puntos:

1. Traducción individual de textos, con revisión y comentario colectivo de las versiones propuestas.
2. Revisión y comentario de traducciones ya existentes y publicadas.
3. Traducciones de ensayos o pasajes de textos sobre crítica literaria, de contenido en relación con los temas tratados en la parte teórica del programa.
4. Traducción al inglés de un relato breve y de un ensayo monográfico de investigación sobre la lengua rioplatense (p.1).

Tanto el punto 1 como el 2 recuperan las operaciones mencionadas como parte de la actividad. En el caso del segundo, no podemos saber con cuáles traducciones ya existentes y publicadas ha trabajado Pezzoni, pero podemos suponer que podría tratarse de publicaciones contemporáneas y de diversas editoriales, dado el conocimiento que tiene como editor. Sabemos que utiliza en sus clases de la UBA las traducciones que considera defectuosas o problemáticas como insumo para la enseñanza (Louis, 1999). Quizás aquí sucede lo mismo y utiliza estas versiones para señalar los problemas que plantea en el apartado teórico de su programa. Ambos puntos se mantienen iguales en los dos programas restantes.

El punto 3, con algunas reformulaciones, permanece igual en los programas de 1982 y 1984. El mismo refiere al “Mensaje discursivo” en el que se incluyen los textos relacionados con la teoría y la técnica de la traducción. Por lo que se desprende del programa, la enseñanza de la traducción también implica la traducción de textos críticos referidos a la tarea. Con menos centralidad que en la propuesta de Pezzoni, tanto Dufour (1986, 1987) como Montezanti (1992) continuarán con esta práctica.

El punto 4 es el único que no permanece en el resto de los programas de Pezzoni. En este se propone la traducción de un texto ficcional y de un trabajo monográfico de investigación, coincidente con el “Mensaje literario” y el “Mensaje discursivo” que subdividen la parte práctica del mencionado programa. En el marco de los objetivos, afirma Pezzoni que “se incluyen textos de autores latinoamericanos para la práctica de traducción al inglés” (1985, p. 1) refiriéndose a este punto de las actividades. Bajo el título de “Versiones del castellano al inglés” incluye a *Sombras suele vestir* (1941) de otro traductor eximio como es José Bianco y el texto “El habla de los porteños” (1983) que él mismo escribió junto con María Luisa Freyre, compañera de trabajo en la UNLP y en la misma carrera del “Traductorado de inglés”.¹⁸

Para cuando realiza la propuesta de traducción del famoso relato de Bianco, este todavía no tiene traducción al inglés. Recién en 1983 se publicará una versión traducida de este relato y de *Las ratas* hecha por Daniel Balderston para la editorial Latin American Literary Review Press.¹⁹ La elección de este texto de Bianco no es, por supuesto, en absoluto fortuita o azarosa: la inscripción del mismo dentro del género fantástico plantea para la traducción un desafío en relación con la ambigüedad. La existencia del personaje de Jacinta Vélez, después de suicidarse, instala un enigma que debe resolverse por dos vías: la psicológica o la fantasmagórica.

18 En 1983 y 1984, María Luisa Freyre dictó la asignatura “Práctica de la interpretación en inglés” en dicha carrera.

19 Balderston las traducirá como *Shadow play* y *The rats* respectivamente.

ca. La diversidad de puntos de vista y el manejo de la información que tienen los personajes y el lector hacen que la traducción se enfrente a algunos de los dilemas que se plantean en la parte teórica del programa. Fundamentalmente, el del punto de vista, al que se le dedica el ítem 6 y que el relato trabaja desde, al menos, tres lugares distintos.

Ahora bien, en relación con el texto sobre el habla de los porteños podemos hipotetizar que se trata de una versión preliminar.²⁰ Afirmamos esto porque el programa es de 1981 y el texto aparece publicado recién en 1983 en el volumen dos de la compilación *Buenos Aires: historia de cuatro siglos* de los compiladores José Luis Romero y Luis Alberto Romero. Por las problemáticas que plantea y las discusiones que instala, podemos vincular este texto con el ítem 5 del programa de 1981, punto en el que las lenguas coloquiales y regionales cobran importancia. El texto supone un desafío a los futuros traductores porque deben poner en juego, en sus decisiones de traducción, todo lo discutido y aprendido acerca de los niveles de lengua coloquiales y la amplia variedad de lenguas regionales que tiene el castellano o el español rioplatense. De esta manera, el punto 4 de las actividades sintetiza el objetivo de traducir literatura y textos críticos por igual.

Finalmente, en la evaluación propuesta para el curso también se traman las operaciones de *reinención* y *otras lecturas* que estamos analizando. Dice Pezzoni: “dadas las características del curso, la evaluación de los alumnos será permanente, pues cada uno de ellos presentará en cada clase su traducción individual, que se comentará colectivamente” (p. 5). A la manera de un taller, la práctica de traducción es constante, ya sea de manera individual o colectiva. La evaluación se cierra con un trabajo sobre un texto literario:

Al fin de cada mes, cada alumno entregará al profesor una traducción individual, que a su vez el profesor valorará individualmente. El resultado del trabajo en clase y las traducciones entregadas individualmente se calificarán con una nota. A ella se sumará, para obtener el promedio final, la calificación asignada a un examen escrito, consistente en una versión de un fragmento de texto literario (1981, p. 5).

En los programas de 1982 y 1984, la evaluación del curso permanece igual, aunque con un agregado no menor en el último: se incluye una defensa oral de la

20 En una carta a Victoria Ocampo, Pezzoni le cuenta que está trabajando para este artículo: “estoy tomando notas –investigando, como dicen los profesores– para escribir un artículo sobre el habla de los porteños y a raíz de eso vuelvo a leer sus artículos. Una maravilla” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, sin fecha).

traducción del fragmento literario en el examen final. Dice Pezzoni que “el alumno justificará oralmente sus decisiones” (1984, p. 3). No es un dato menor, teniendo en cuenta que esta modalidad de examen comienza a instalarse con fuerza en la carrera de Filosofía y Letras a partir de la reincorporación del profesor Pezzoni. Una práctica que arrastra desde el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” donde era completamente habitual la defensa oral del trabajo monográfico final escrito para el último examen del año.

Revisiones y (re)ajustes de una práctica

Ya hemos dado cuenta, durante el análisis del programa de 1981, de cuáles son los puntos que permanecen, cuáles no y qué cambios se proponen en relación con ciertos aspectos del mismo en los otros dos programas. De todas maneras, mencionamos algunos datos más que se desprenden de la sola comparación entre ellos: en el programa de 1982, se producen algunos cambios mínimos, pero significativos en relación con la propuesta que hace Pezzoni. Los objetivos, el general y los específicos, se mantienen iguales aunque con una aclaración que cobra sentido en las actividades y en la evaluación final del curso. Se agrega: “aunque se traducirán pasajes determinados, el alumno deberá leer en su totalidad la obra seleccionada” (1982, p. 1). En el encabezado de la parte práctica se insiste en la misma cuestión: “como ya se ha indicado en la sección ‘objetivos’, se elegirán fragmentos de las obras mencionadas a continuación. Pero se *insistirá especialmente* en la lectura completa de la obra, a fin de que el alumno pueda tener una visión cabal de los recursos empleados por el autor y el tipo de mensaje creado” (p. 4). ¿A qué se debe este cambio y esta insistencia respecto del programa de 1981? Como no contamos con las clases, podemos hipotetizar que la variación se debe a la experiencia recogida durante el año anterior en relación con el dictado de la asignatura. Probablemente, la falta de la lectura total de las obras haya sido un problema y un obstáculo durante el trabajo con las traducciones. No es la primera vez que a Pezzoni le preocupa el nivel de lectura de sus estudiantes. En los pasillos de la UBA expresaba su preocupación acerca del desconocimiento de las obras literarias que dieron surgimiento a las teorías (Louis, 1999). Para Pezzoni, los “monstruos de la teoría” aparecían cuando se privilegiaba la lectura de esta por sobre la de las obras literarias. No podemos descartar que aquí no se haya producido algo similar, sobre todo si tenemos en cuenta el lugar que ocupa el análisis de la obra a traducir, más allá de la práctica misma. El análisis es considerado un insumo fundamental para el traductor.

En cuanto a las actividades, permanecen los puntos 1, 2 y 3 y, como ya mencionamos, ya no forma parte el punto 4 que proponía el análisis y posterior traducción de dos textos en español al inglés. La idea permanece, pero se reconfigura dentro de los objetivos específicos. En este sentido, en la parte práctica se proponen textos diferentes en español para su traducción. Se trata de *Emma Zunz* (1948) de Jorge Luis Borges, *Bienvenido Bob* (1944) de Juan Carlos Onetti y de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955) de Gabriel García Márquez. El cambio más significativo en este punto está dado por el viraje hacia la literatura o, como se llamaba en el programa anterior, hacia el “mensaje literario”. No se propone la traducción de un texto crítico o de un trabajo monográfico, sino que se privilegian textos ficcionales. De hecho, en la “Parte práctica”, Pezzoni modifica los títulos bajo los que coloca estos textos antes divididos bajo el mote de “mensaje”. Para los textos críticos y teóricos sobre la traducción elige el título “Ensayo” y para los textos literarios se aboca por “Ficción”.

Los contenidos teóricos, aunque reformulados, mantienen los 8 ítems del año anterior con pequeñas variaciones.²¹ Coincidente con estos cambios mínimos en la parte teórica, los textos de la bibliografía se mantienen, aunque se incrementan a once con dos agregados: primero, el texto de George Mounin titulado *Les problèmes techniques de la traduction* (1963), sobre el que Pezzoni aclara en un paréntesis que “hay traducción española” y, segundo, un texto en español de Elsa Taberning de Pucciarelli que se llama *¿Qué es la traducción?* (1970).

Si bien el programa de 1984 se mantiene en esencia igual a los anteriores, es necesario destacar que se produce un salto significativo en algunos aspectos relacionados con los objetivos, el método de trabajo (actividades), los contenidos y la bibliografía. Quizás la transición se produjo en el programa de 1983, pero no podemos verificarlo porque no existe (por el momento) copia de este. En los objetivos del programa, por primera vez, se introduce una suerte de declaración de principios que deja entrever la operación de *reinención* y la concepción de traducción como la entiende Pezzoni, independientemente de que enseñe las dos maneras de traducir a las que ya hemos aludido. Después de señalar el objetivo general y el trabajo sobre los textos que considera clásicos en lengua inglesa, afirma:

21 En el ítem 1 se elimina la noción de “recurso”, en el 3 se cambia “la traducción como acto de comunicación lingüística” directamente por “transmutación”, en el 5 se cambia “niveles de lengua” directamente por la noción de “registros” y, finalmente, en el ítem 7, inciso b, se agrega la noción de “figura idiomática” a la de “metáfora creativa” y “figura desgastada”.

En las versiones se insistirá en el sentido y alcance del concepto de “fidelidad” al original, subrayando los criterios que es preciso adoptar en cada caso para transmitir la imagen del mundo manifestada por los textos que se traducen y enfatizando los aspectos lingüísticos y extra verbales del texto (aspectos referenciales, peculiaridades culturales, relación entre los códigos literarios y otros códigos de determinadas comunidades, registro o registros de lengua empleados por el autor, distinción entre “imágenes creadas” e imágenes idiomáticas, versión-adaptación de expresiones y peculiaridades idiomáticas, etc.) (1984, p. 1)

Pezzoni vuelve sobre la insistencia acerca del conocimiento “extratextual” necesario para encarar una buena traducción, entendida aquí como “fiel” al original, en el sentido de que pueda transmitir la imagen del mundo que se plantea en el texto. Recordemos que, según sus pautas de traductor, se debe acercarse al lector hacia el autor cuando se traduce. Por lo tanto, ese mundo debe resguardar las características, o peculiaridades, como elige llamarlas, del original. La enumeración que hace entre paréntesis es una pequeña muestra de a lo que se refiere.

Resulta interesante que aparezca en la descripción de estos objetivos la idea de “imagen del mundo”, un tópico que se discute en muchos de los textos que se incluyen en la bibliografía, especialmente en el de George Mounin (1963) quien describe la imposibilidad que la sintaxis encuentra frente a *las visiones del mundo* o de la *organización de las experiencias*. Un desafío para el traductor que se encuentra ante la presencia indispensable de una situación no lingüística -para poder traducir- superando así las heterogeneidades de las sintaxis de dos mensajes: el mensaje en lengua fuente y el de lengua término.

Otro de los cambios en la propuesta de 1984 se da en las actividades, que aquí llevan por nombre “método de trabajo”. Se agrega un primer inciso, el 2.1, que afirma que la práctica de traducción abarcará la “lectura y comentario del texto por traducir” (p. 3). Esta actividad –previamente trabajada como un supuesto de base antes de encarar la traducción individual– ahora se incluye en el programa de manera expresa. ¿A qué se debe este agregado? No podemos no leerlo a la luz de lo dicho anteriormente: la falta de lectura de las obras completas debe haber sido un obstáculo para las clases y para la práctica misma, por lo que esta actividad se complementa con la insistencia que aparece en 1982, y que se reitera este año, acerca de la necesidad y la obligatoriedad para los estudiantes de leer las obras completas, independientemente de que se traduzcan fragmentos. Así entonces, es probable que ese agregado responda a una decisión didáctica para superar un problema real en el seno de las clases.

Sin dudas, el cambio más significativo está dado en los contenidos y tiene que ver con la incorporación de *S/Z* (1970) de Roland Barthes. El punteo de tópicos o problemas pasa de 8 a 9, es decir, se mantienen los de los otros programas, y sólo se agrega este punto, encabezando la lista: “el texto como trama de códigos culturales diversos (cf. Roland Barthes: la noción de código en *S/Z*). La lectura como actividad re-creativa. La traducción como forma extrema de lectura: elección de posibilidades de transmitir la lectura de un texto como interacción de códigos culturales del receptor y el [...]”²² (1984, p. 1). El envío a *S/Z*, especialmente a los códigos hermenéutico, semántico, simbólico, proairético y cultural que Barthes propone para la construcción del sentido en los textos, reposiciona todos los demás puntos que componen la parte teórica del programa. Fundamentalmente, por la manera en que propone repensar la traducción, es decir, como una nueva manera de leer. “Una forma extrema de lectura” dice. Ya habíamos observado, al comienzo, que Pezzoni sostiene esta idea de la traducción como una lectura más que se hace sobre un texto, aunque aquí arriesga que esa lectura es extrema en tanto transmite códigos culturales entre el receptor y el autor. Para Barthes, la lectura es un trabajo que implica encontrar sentidos y designarlos y, en esa designación, nombrarlos y renombrarlos: “así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación inalcanzable, un trabajo metonímico (1970, p. 20). En ese trabajo de lectura, en el que el *yo* que se aproxima al texto ya está codificado, lleno de códigos infinitos de orígenes perdidos, el desafío del traductor está puesto en la transmisión de códigos culturales capaces de recrear al menos uno de los tantos sentidos posibles. La idea de la lectura como actividad re-creativa, sin dudas está vinculada a la operación de *reinención*. En la bibliografía de este último programa, por supuesto, se incorpora *S/Z*, pero también el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972) de Ducrot y Todorov traducido por Pezzoni en 1974. Además, se incluye el texto *Teoría y práctica de la traducción* (1982) de Valentín García Yebra. Por último, en relación con los textos elegidos para la traducción, se mantienen Savory, Sypher, Lubbock, Faulkner, Mansfield, Watt y Sontag y se agregan trece autores nuevos.²³

En las clases de “Teoría y análisis literario” que dictaba Pezzoni en la UBA, observamos cómo el *error* en la traducción se convertía en un recurso didáctico. A juzgar por la importancia que se le da a la práctica a lo largo del curso anual de esta

22 En la copia del programa no aparece el resto del punto. Se corta drásticamente aquí.

23 Mantenemos el orden de aparición del programa: “Clay” de James Joyce; “A tree. A rock. A cloud” de Carson McCullers; “Victrola” de Wright Morris; “The city” de John Updike; “The night the ghost got in” de James Thurber; “Babylon revisited” de F. Scott Fitzgerald; “A message form the pig-man; “You werw perfectly fine” de Dorothy Parker; “Charmed lives” de Nadine Gordimer; “That tree” de Katherine Ann Porter; “Ten minutes to twelve” de Angus Wilson y “Champion” de Ring Lardner.

materia que dicta en el Traductorado, podemos hipotetizar que aquí el trabajo con el *error* también cobra una importancia central como insumo para la enseñanza. “Para un traductor es imposible no equivocarse” le señala Pezzoni a Jorge Panesi ante el desasosiego que le produce a este último la equivocación de los traductores. Dice Panesi: “se trata de una consigna, menos resignada que alegre (pues reconoce, como lo entrevió Freud, que si hay un fondo en el lenguaje, éste pertenece al dominio del chiste): el que traduce sabe que cuenta, como aliada y traidora, con la equivocación del equívoco” (1989, p. 4). La falta de agobio, la naturalidad de la traducción y la felicidad con que se encaran las traducciones dan cuenta de esta conciencia del *error*, pero la reflexión no se detiene sólo en este punto. Enrique Pezzoni potencia el *error* en la traducción convirtiéndolo en material para sus anécdotas, ese material del que Pezzoni se valía en todos los ámbitos, incluidas las clases (Cf. Ramírez, 2017b, 2021). Señala Panesi en este sentido:

Con la indecencia involuntaria de la traducción (esto es, la incompetencia lingüística o cultural del traductor), la decencia de Enrique Pezzoni tenía una doble vertiente: una, ser implacable con su trabajo denunciando pedagógicamente sus propios errores (que por cierto lo obsesionaban de forma retrospectiva, y reírse de sí mismo; y la otra, transformar el error risible de las traducciones ajenas en anécdotas, suavizando así la carcajada hiriente que pueden provocar los errores del prójimo. Si traducir es una cuestión de matices, Enrique encarnaba el matiz que va de la maldad a la malicia: la malicia señala el error con inteligencia, la maldad nunca deja de condenar estrepitosamente, porque en el fondo se regodea con su propia incompetencia arrojada hacia los otros. (1989, p. 7)

Marcar tanto el *error* propio como el del otro en el marco de las traducciones implica potenciarlo para reflexiones críticas o pedagógicas, según lo requiera el caso. Esta podría ser señalada como una nueva operación de parte de Pezzoni y en relación con el proceso de traducción. Se traduce conscientemente, a sabiendas de la posibilidad del equívoco, incluso cuando se trata de los derivados de las condiciones de producción de la traducción. El *error*, entonces, se vuelve productivo porque permite volver a revisar la lectura del texto fuente transformada en traducción. Al mismo tiempo, se puede detectar para corregir, pero también para mostrar que la traducción invisible o transparente (Wilson, 2004) muchas veces no lo es tanto. Algo de esto entrevió, por ejemplo, Daniel Link en la traducción de *Lolita* que realizó Pezzoni en 1959 bajo el seudónimo de Enrique Tejedor. Dice Link: “[...] la versión era tan buena que sus pocos deslices y omisiones no opacaban sus aciertos”

(2009, p. 217). Y señala algunos: “uno, célebre, hacía de Lolita una enana: ‘un metro treinta de estatura’” (p. 12). Otro error menor: la opción ‘psicópata’, donde corresponde ‘psicopatólogo’ o ‘psicoterapeuta’” (p. 217). Aunque, según Link, Pezzoni nunca mencionó a *Lolita* en sus seminarios y cursos, es probable que estos errores célebres en su traducción hayan sido comentados en más de una oportunidad, incluso como una anécdota vinculada a lo humorístico. Los errores también muestran lo falible que puede ser la tarea de traducción, más allá del trabajo y la dedicación que el traductor ponga en juego.²⁴

Volviendo a los programas, en la descripción y el análisis de estos, no podemos ignorar el impacto que sus otras prácticas y operaciones tienen. La docencia, la crítica y el trabajo de edición se configuran en el diseño de estos programas pensados para enseñar una práctica que tiene diversas aristas y que está profundamente conectada con las decisiones que cada traductor toma cuando resuelve encarar la actividad. Independientemente de que existan ciertas reglas generales y acuerdos comunes en el mundo de la traducción, las operaciones de *reinención* y *otras lecturas* que Pezzoni exhibe como propias están íntimamente vinculadas a una manera de vivir con y para la traducción, lo que vuelve a esta actividad una forma de vida (Cf. Ramírez, 2018).

Bibliografía

AA.VV. (1991). Editorial. *Voces*, (9), 1.

Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Siglo XXI Editores, 2015.

Di Natale, Juan (1989). Bibliografía. *Filología*, (1–2), 27–40.

Dufour de Ras, Norma Buenos (1986). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Memoria Académica, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de La Plata.

——— (1987). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Memoria Académica, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de La Plata.

24 En otra nota al pie, en tono humorístico, Link comenta una traducción posterior a la de Pezzoni que remedia algunos de los deslices de este último, pero que sigue sin estar a la altura: “El original dice: ‘who could the nymph sing in single tone, but probably preferred a lad’s perineum’ (p.19). La versión de Pezzoni dice ‘peritoneo’ en vez de ‘perineo’, pero es claramente una errata. La versión de Francesc Roca, y se entenderá por qué no conviene seguirla, traduce: ‘que, aunque les cantara a las nínfulas con voz armoniosa, probablemente, preferiría meterle mano en la entrepierna a un muchacho’ (p.27). Sea consciente el lector que de no haber existido la traducción de Pezzoni previamente, hoy estaríamos llamando ‘ninfetas’ a las ‘nínfulas’” (2009, p. 227).

- Gerbaudo, Analía** (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura: 1984–1986*. Ediciones UNL/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Jakobson, Roman** (1975). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, 67–77, 1981.
- Link, Daniel** (2009). *Fantasma: imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.
- Louis, Annick** (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984–1988*. Sudamericana.
- Montenzanti, Miguel A.** (1992). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. *Memoria Académica*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de La Plata.
- Panesi, Jorge** (1989). Enrique Pezzoni: profesor de literatura. *Críticas* (pp. 255–262). Norma, 2000.
- (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En Giordano, Alberto y Vázquez, Ma. Celia (comps). *Las operaciones de la crítica* (pp. 9–22). Beatriz Viterbo.
- (2017). Entrevista por Cristian Ramírez. Proyecto de Beca Doctoral CONICET. **Pez-zoni, Enrique** (1981). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. *Memoria Académica*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de La Plata.
- (1982). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. *Memoria Académica*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de La Plata.
- (1984). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. *Memoria Académica*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de La Plata.
- (1991). Sobre la traducción. *Voces*, (9), 8–9. 1975.
- Ramírez, Cristian** (2016). Apuntes sobre un proyecto: Enrique Pezzoni: crítico, profesor y traductor (1946–1984). *III Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (pp. 133–146). Universidad Nacional del Litoral.
- (2017a). Enrique Pezzoni en *Los Libros: hacia la consolidación de la firma*. *V Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (pp. 69–81). Universidad Nacional del Litoral.
- (2017b). La anécdota como disparador: Enrique Pezzoni, performance, oralidad y escritura. *Actas VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* (pp. 1766–1774). Mar del Plata, Buenos Aires: Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS).
- (2018). 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* (pp. 169–189). Universidad Nacional del Litoral.

—— (2021). Enrique Pezzoni como compositor: una apuesta por el “cuentito”. *I Workshop Internacional Políticas de exhumación, investigaciones en curso* desarrollado en el marco del Proyecto *Trans.arch. Archives in Transition: Collectives Memories and Subaltern Uses* y organizado por el CEDINTEL (Centro de Investigaciones Teórico-Literarias/FHUC/UNL) en el marco del *Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (RISE)* financiado por la Unión Europea/Programa Horizon 2020 (Grantagreement 872299). Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

Ramírez, Cristian y Santomero, Lucila (2020). Letras y enseñanza: notas sobre institucionalización y resistencias en la posdictadura argentina. *Badebec*, 9(18), 89–111. <https://doi.org/10.35305/b.v9i18.450>

Santomero, Lucila y Ramírez, Cristian (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.

Savory, Theodore (1959). *The art of translation*. Jonathan Cape.

Steiner, George (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica. Trad. Adolfo Castañón.

Willson, Patricia (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI.

—— (2007). Traductores en el siglo. Cuarto artículo de la serie “El juicio del siglo”. *Punto de vista*, (87), 19–25.

La literatura latinoamericana en las colecciones del Plan Nacional de Lectura para el nivel secundario (2005–2020)

MARÍA PAULA SCOTTA

mpscotta@gmail.com

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Universidad Nacional del Litoral.

Resumen

Para este IX Coloquio de Avances en Investigaciones del CEDINTEL sometemos a discusión las decisiones metodológicas de un proyecto doctoral en curso financiado por CONICET e iniciado recientemente.

Los materiales que conforman el corpus en la investigación serán indagados desde una metodología exploratoria y cuali–cuantitativa con los objetivos específicos de determinar qué posturas epistemológicas subyacen en los modos de leer literatura latinoamericana en las colecciones del Plan Nacional de Lectura de nivel secundario y evaluar los alcances que estos modos de leer implican, las afiliaciones que explicitan y por ende la definición de literatura latinoamericana que legitiman.

El texto que presentamos relata las decisiones metodológicas tomadas en esta etapa inicial de investigación.

Palabras clave: Modos de leer / Estado / Colecciones

Esta comunicación expone las revisiones de un proyecto presentado inicialmente en 2021 como plan de trabajo para el Doctorado en Humanidades de esta Casa de Estudios, con la dirección de Daniela Gauna y la codirección de Pamela Bórtoli. Fue modificado para la presentación a una beca CONICET bajo la dirección de las Dras. Daniela Gauna y María Victoria Daona, obtenida en el 2022.

El proyecto doctoral inicialmente titulado “Modos de leer la literatura latinoamericana. Las disputas por la legitimidad del objeto literario en documentos curriculares y paracurriculares en el ciclo orientado de la educación secundaria argentina (2006–2021)” procuraba, a través de la constitución de una muestra representativa, reconstruir el mapa de los modos de leer (Ludmer, 2015) literatura latinoamericana en dichos documentos durante un arco temporal que contemplaba un inicio en la sanción de la Ley de Educación Nacional (2006) y un cierre en 2020 durante el primer año del proceso de domiciliación de la escuela (Dussel, 2020). En él se buscaba analizar los rasgos residuales, emergentes y dominantes de los modos de leer literatura latinoamericana y evaluar el impacto de las discusiones del campo de la literatura latinoamericana en el de su enseñanza.

Sin embargo durante el primer año la investigación se ha visto modificada en pos de lograr un mejor análisis del objeto. Presentamos a continuación algunas variables de trabajo y los primeros ajustes que el avance de la misma ha requerido durante este período inicial.

Modos de leer literatura latinoamericana

En el campo crítico se observa un acuerdo en el estudio sobre estas ficciones en torno a lo “constitutivo” o “esencial” de la literatura latinoamericana (Rama, 1975; Cornejo Polar, 1983; Ludmer, 2012; Salto, 2012; Sancholuz, 2021; Nofal, 2021; Mosquera, 2012; Santucci, 2016; 2020). Daniel Link en “Cerca pero Lejos”, realiza una síntesis de este acuerdo explicando que en el caso de la literatura latinoamericana “no se trata de definir un aquí y un ahora que permanezca más o menos definido para siempre y para todos, que suponga una normativa ni nada de eso, sino más bien de un espacio que uno podría pensar que es un espacio intermitente” (2013, p. 3). A su vez, María Negroni, quien interviene preguntándose por la estereotipia del territorio, recupera la dicotomía de lo que esta literatura debería ser y lo que es, si es. La escritora afirma “Desespera que la literatura latinoamericana produzca un cierto tipo de estereotipo donde se podría hacer una especie de receta de cóctel donde va un poco de sexo, un poco de revolución, un poco de comida exótica,

un poco de paisaje, realismo mágico y ya tenemos la literatura latinoamericana” (2013, p. 6). Sin entrar en la discusión de qué es y qué no es lo latinoamericano o el conjunto de identidades y supuestos que lo constituyen con todas sus implicancias (Perilli, 2009; Pizarro, 1985) en este trabajo se asumen algunos posicionamientos críticos que destacamos.

Latinoamérica, pensada como territorio de ideas, no se niega, incluso hoy en día, cuando es también entendida como una invención realizada desde ojos imperiales (Pratt, 1997), es decir como una invención colonial con las estereotipias que la acompañan. Las reflexiones de Gerardo Mosquera (2012) sostienen que la autoconciencia de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada *América Latina* se sostiene hoy en día, pero problematizándola desde una posición productiva en un arte *desde América Latina*. Es decir, un *desde aquí* que asume su posición colonial, su heterogeneidad, en una intervención que conlleva

la introducción de diferencias anti-homogeneizantes en el cuadro “internacional” (la insistencia en las comillas destaca el sentido reducido dentro del cual es aún preciso usar este término), y su legitimación dentro de éste. Es decir, identifica la construcción de lo global desde la diferencia, subrayando la aparición de nuevos sujetos culturales en la arena internacional, hasta hace poco cerrada con llave. (Mosquera, 2012)

En este sentido, además del rasgo de heterogeneidad constitutiva que entendemos en las ficciones *desde aquí*, en esta investigación se suman a los aportes de Mosquera las preguntas de Josefina Ludmer (2012) quien entiende que ese *aquí* –esa posición que fabrica y da sentido– es una posición estratégica en cuanto establece un cuestionamiento al centro del debate por la pregunta ¿Qué es literatura?

En relación con esta observación de Josefina Ludmer, recuperamos la idea de posición estratégica para introducir sus reflexiones a propósito de las literaturas y los lugares desde dónde se las lee. Como entiende la autora, en la literatura existe una “pugna por el poder de leer e interpretar” (2015, p. 2) que habilita la pregunta por cómo –o *desde qué aquí*– se lee dicha literatura (latinoamericana), estas posiciones constituyen el sentido de la afirmación “en la sociedad se enfrentan *modos de leer*: formas de acción que siendo concretas e históricas suponen una lucha por la dominación de la interpretación” (p. 3). Un *modo de leer* entonces, remite al conjunto de ideas, principios, normas, pautas, rituales y hábitos que se sedimentan a lo largo del tiempo como modelos compartidos, incuestionables y que se asumen sin que medie ningún tipo de prescripción explícita o reflexión, crítica o cuestiona-

miento. Dichos *modos de leer*, al ser históricos, se enseñan y se aprenden mayormente en las instituciones a través de diversos dispositivos (Picallo, 2016).

En el discurso de la enseñanza literaria se registran “modos de leer más o menos homogéneos (...) dentro de este planteo, es evidente que el conocimiento, el saber sobre la literatura no es neutral sino que el conocimiento es polémico y estratégico” (Bombini, 2002 [en Cuesta, 2003:175]). Cada modo de leer se construye en función de las preguntas *qué se lee y desde dónde se lee*. Estos interrogantes suponen un posicionamiento crítico, teórico y epistemológico frente al concepto de literatura que remite directamente al lugar de la teoría literaria al decidir una propuesta de enseñanza. En estrecha relación con la observación de Ludmer, De Diego explica que recortar un objeto –el objeto a enseñar para el caso– implica decidir entre series y tomar determinaciones motivadas por diversos intereses (2014). Por esto, toda colección de textos ficcionales supone una selección de *un* qué literatura, qué de esa materialidad, desde dónde se lee lo que se lee (Ludmer, 1985).

Desde hace algunos años diversas investigaciones han decidido responder estas preguntas. En 1997 se registra una serie que explora el lugar que ocupa la literatura a través de diversos dispositivos: desde documentos curriculares y paracurriculares –Gerbaudo (2005; 2006); Nieto (2017)–, manuales –Bórtoli (2016); Picallo (2020)–, colecciones estatales –Cañón (2015); Bayerque (2020); Baigorri (2020)– y prácticas escolares (Cuesta, 2003). Sin embargo, dichos antecedentes no abordan el objeto específico seleccionado en esta investigación, por lo que esta se proyecta en una zona de vacancia (Dalmaroni, 2009) que contribuye a la discusión de la agenda nacional (Litwin, 1996).

Primera decisión: ajuste de corpus

Para abordar el problema, en principio, se pensaron como materiales de investigación los documentos curriculares y paracurriculares (Gerbaudo, 2006) producidos y puestos en circulación por el Estado Nacional desde 2006 hasta 2021. Sin embargo, la revisión de este corpus inicial, las lecturas metodológicas, y los objetivos del proyecto derivaron en primera instancia en el ajuste de dicho corpus.

Inicialmente¹ la investigación pretendía indagar cómo y desde dónde se lee la literatura latinoamericana a fin de determinar las posturas teórico–epistemológicas

1 En el primer plan de trabajo se presentaron como objetivos específicos: I) Reconstruir, a través de una muestra representativa el impacto de las discusiones en el campo de la literatura latinoamericana y en el de su enseñanza II) Evaluar las relaciones entre el conocimiento disciplinar del objeto y su enseñanza y

que subyacen en los modos de leer presentes documentos curriculares y paracurriculares (Gerbaudo, 2006) producidos y puestos en circulación durante el período; y evaluar en ellos el impacto de las discusiones del campo disciplinar.

En búsqueda de una mayor factibilidad, el último objetivo específico de la investigación fue precisado. En este momento se ajusta el primer objetivo específico y se establece en segundo lugar, evaluar los alcances que estos modos de leer implican, las afiliaciones que explicitan y por ende la definición de literatura latinoamericana que legitiman.

Para cumplimentar con este objetivo es necesario establecer un ajuste en el corpus. Como afirma De Diego, toda colección implica un recorte desde un lugar teórico-epistemológico (2015). En el caso particular de las colecciones con propósitos pedagógicos la selección de textos literarios, escritos y editados en otro contexto sufren operaciones de recontextualización que las presentan como el resultado de una labor determinante en la construcción de cierto canon. La colección se vuelve un corpus cerrado y de cierto modo autosuficiente, ya que despoja los textos que los componen de los vínculos que los entrelazaban con ciertas series o contextos para reingresarlos en una nueva serie (Hermida, 2015). En las Colecciones del Plan Nacional de Lectura –PNL de aquí en adelante– la asunción del Estado como editor supone que al “armar” sus propios materiales, este debe tomar muchas decisiones: qué seleccionar, cómo antologar o coleccionar, incorporar o no nuevos paratextos, cuestiones materiales de la edición, entre otras (Baigorri, 2020; Bayerque, 2020). Por otro lado, al ser agente editor y distribuidor de colecciones, el Estado realiza una “operación que es simultáneamente cultural, educativa, estética y política, ya que asegura el acceso, en principio, a un altísimo porcentaje de lectores” (Cañón, 2015, p. 38).

Si bien se comprende que todo texto destinado a la enseñanza transmite contenidos que corresponden a una manera determinada de percibir la realidad: una manera entre otras posibles (Wainerman y Heredia, 1999 en [Bórtoli, 2019])² cuando el Estado³ interviene en la elaboración de una colección literaria,⁴ asume un

las propuestas de los modos de leer literatura que presentan dichos documentos en el período construido para esta investigación.

2 Concebido así todo texto escolar constituye un fragmento de la formación discursiva- ideológica de la educación fundamental en la construcción de hegemonías (Williams, 1977). Es justamente por eso que su análisis es necesario para pensar no solo la enseñanza de la literatura, sino también para contribuir a desarticular los discursos aparentemente neutros ideológicamente y las lecturas aceptadas con fuerte consenso.

3 La categoría de “Estado”, lejos de ser pensada como una abstracción teórica homogénea, personalizada, y ahistórica, en este trabajo se piensa desde los aportes de los estudios del estado, específicamente según las propuestas de Ortiz Bergia, 2015; Oszlak, 2006.

rol activo *determinando qué se lee, cómo y por qué* (Cañón, 2015; Bayerque, 2021). El resultado de esta determinación funciona como verdadera categoría de pensamiento que delimita el universo de lo pensable e impone un conjunto de cuestiones que se constituyen en el modo de pensar la realidad (Bourdieu, 1989 [en Baigorri, 2020]). Dichos modos de leer/pensar “realidades posibles” (Bórtoli, 2016) materializados en las colecciones editadas por el Estado establecen una lectura oficial de gran alcance, aceptada con diversos grados de consenso (Baigorri, 2021).⁵ Atendiendo a esto, se decidió trabajar con materiales de primer nivel de elaboración curricular,⁶ es decir, aquellos contenidos propuestos por el Estado Nacional, que deben ser respetados en tanto pretenden dar unidad al sistema educativo y determinan la validez de los títulos que expiden las instituciones.

A su vez, considerando que el fortalecimiento de una perspectiva latinoamericana se configura como uno de los contenidos comunes a todas las jurisdicciones (Ley de Educación Nacional 2006 Art. 92), que el concepto de “ficción” y los atributos de “latinoamericana/os” se observan en los Núcleos de Aprendizaje Prioritarios del nivel secundario (NAP 2006) las colecciones editadas por el Estado en el Marco del PNL, se producen en línea con dichos documentos curriculares. En la presentación del programa se especifica que gran parte de los materiales distribuidos para este nivel fueron justamente “textos de ficción de autores argentinos y latinoamericanos” (PNL, 2008, p. 34).

Así el tratamiento de la literatura latinoamericana, el Estado como editor de colecciones en el marco del PNL y el nivel secundario como ámbito de circulación son los criterios que permitieron ajustar el siguiente corpus: *Mercosur Lee*. MEN. PNL. (2005); *Lecturas para estudiantes: Leer por leer* (MEN y Eudeba) (2007) *Pasión Por Leer. Copa América*. PNL (2011); *Entrama* (2015) Educ.ar y MEN. PNL; *Lec-*

4 Para entender las particularidades de una colección elaborada y puesta en circulación por el Estado Nacional en el marco del programa de provisión de libros a través del Plan Nacional de Lecturas seguimos los trabajos de Mila Cañón, 2012; 2014; 2015 y Carola Hermida, 2012; 2015; 2020.

5 Durante la presentación en el IX Coloquio de Avances de Investigaciones del Cedintel, se discutió la pertinencia de esta afirmación en relación con la categoría del “docente como autor del currículum” (Gerbaudo, 2006). En este sentido se aclara que al trabajar con materiales del primer nivel de elaboración curricular, esta investigación no contempla las prácticas de lectura llevadas a cabo en las aulas, esperando que esta problemática sea abordada en otra investigación.

6 Desde la sanción de la Ley Federal de Educación (1993), los contenidos curriculares se elaboran en tres niveles: el primero corresponde al Ministerio de Educación de la Nación que propone los contenidos; El segundo, El Ministerio de educación de la provincia reelabora y adecúa esos contenidos; y el Nivel institucional que los ajusta de acuerdo a la particularidad de cada institución educativa es el tercer nivel. Si bien estos contenidos son flexibles a las particularidades de cada contexto y región, buscan dar unidad al sistema educativo y deben ser respetados para la validación de los títulos expedidos por las instituciones (Diniece, 2012).

turas Grabadas. Educ.ar y MEN. (2015); “*Seguimos Educando*” para ciclo superior. MEN y PNL (2020).

Se aclara que si bien estos textos configuran el corpus inicial, el mismo puede verse modificado en función del desarrollo de la investigación.

Segunda decisión: Sobre el período a investigar

Se asume que en el trabajo con materialidades discursivas la demarcación temporal responde a interrelaciones identificadas en los materiales pertinentes para conformar un corpus (Aguilar y Grondona, 2014). El trabajo con colecciones publicadas previas al año 2006; los acuerdos entre diversas agencias (Oszlak, 2006) para su elaboración; las derivas propias de las políticas educativas públicas (Ortiz Bergia, 2015) y las interrelaciones discursivas relevadas en las colecciones que conforman el corpus⁷ determinaron un ajuste del arco temporal propuesto inicialmente. En este momento se prevé un período que, en lugar de iniciar en el 2006 inicia en el año 2005 con la estabilización del PNL y finaliza en 2020, año en el que no sólo sucede la domiciliación de la escuela sino que además, se retoma el funcionamiento del plan de lectura mencionado. Un funcionamiento que, en el contexto de producción particular, se ve motivado por la urgencia y se concibe bajo el objetivo de garantizar una continuidad pedagógica a través de formatos en papel y digitales.

Acorde a las recomendaciones metodológicas ya citadas, se establecieron dos subperíodos de análisis. Esta decisión se sostiene ya que el estudio del problema no sería factible sin la organización de recortes temporales que permitan revisar la relación –de cercanía, de distancia– de los datos relevados en los materiales con los acontecimientos sociohistóricos del período en el que surgen.

De este modo se configura un primer subperíodo de investigación que inicia en 2004 y finaliza en el año 2015. Contempla los años de desarrollo del Plan Nacional de Lectura y la primera colección editada para nivel secundario, la sanción de la Ley de Educación Nacional 26206 (2006) y las diversas colecciones del PNL para el nivel secundario surgidas en torno al bicentenario⁸. Continúa hasta el año 2015, en el que el PNL se interrumpe en el contexto de cambio de bandera política en el gobierno de la Nación.

7 A saber, operaciones de edición concretadas a través de paratextos (Panessi, 1998); contratos de lectura (Verón, 1985) que delinean un determinado tipo de lector modelo (Eco, 1986; Cuesta, 2006).

8 Colecciones cuya particularidad fue analizada por Facundo Nieto (2017) en términos de un emergente en la lectura literaria en la escuela secundaria

Durante su funcionamiento el PNL se destacó por ser un proyecto de larga duración pensado para abastecer de libros tanto a los diez millones de chicos y jóvenes que concurren a las escuelas argentinas, como a sus docentes. Nace en el marco de las discusiones que propiciaron la sanción de una Ley de Educación Nacional que posteriormente declaró como objetivo “fortalecer la centralidad de la lectura y la escritura como condiciones básicas para la educación a lo largo de toda la vida” (Ministerio de Educación, 2006, Art. 11: Inc. l). Asimismo, en su art. 91, se enfatiza la labor del Estado en cuanto a asegurar la creación y el adecuado funcionamiento de las bibliotecas escolares como a robustecer las existentes. El primer gran objetivo del Plan se propone “propiciar la construcción de un país de lectoras y lectores, que tengan en la lectura una base sólida de sustentación del crecimiento, y a la información como una herramienta para la inclusión social; la democratización, como aporte esencial al desarrollo humano y el fortalecimiento de su identidad” (Ministerio de Educación, 2008, p. 8). Para el año 2013, el PNL distribuyó 40.000.000 de ejemplares de cuentos y poemas y más de 15.000.000 de libros para todas las escuelas del país. Estas cifras permiten pensar la intervención del Estado en material libresco, tanto en su función de editor como distribuidor de lecturas. En cuanto a las colecciones del PNL editadas por el Estado, la bibliografía específica ha analizado ciertas particularidades respecto de la práctica de la lectura que los textos proponen. Según Bayerque (2021) la cultura escolar transmitió durante años que leer era importante, pero no tanto como la gramática, la sintaxis, el cálculo, etc. ya que todos esos otros contenidos son tratados como tales, mientras que la formación de lectores quedó por años acotada a destrezas, a la enseñanza de la técnica (imprescindible) de la lectura (alfabetización en torno al código lingüístico) en los primeros años y luego en prácticas esporádicas de lectura silenciosa, oral, expresiva, comprensiva, etc. pero sin pautar contenidos claros. En este sentido, ya Bombini (2002) nos había adelantado la presencia de ciertos contenidos que nucleaban históricamente a la enseñanza de la literatura, que responden a coyunturas sociohistóricas particulares y que fomentan una determinada concepción del objeto literario y su lectura.

Durante este subperíodo, el proceso de selección de los textos que se incluyen en cada colección se realizó a través de diversos sujetos del curriculum (De Alba, 1991) que operaron a través de agencias estatales y privadas (Di Liscia y Soperano, 2017) –Ministerio de Educación, Ministerio de Ciencia y Técnica, el Consejo Federal de Educación, Secretaría de formación curricular, Conicet, Universidades, Fundación Mempo Giardinelli, Observatorio de Argentinos por la educación, entre otros.

Con este vínculo se producen textos literarios “de calidad” (Perzcyk, 2013) que se hicieron eco de las discusiones del campo disciplinar y movilizaron el canon escolar (Cuesta, 2003) como construcción estable. (Bustamente, 2013; Fernández, 2017) Al respecto, Facundo Nieto (2017) explica que entre 2009 y 2015 a propósito de las celebraciones del bicentenario de la Revolución de Mayo mediante diferentes políticas públicas, fueron construidos programas de provisión de materiales educativos en torno a una revisión del corpus literario⁹. Con este gesto el Estado asume la posición de editor con la autoridad suficiente para promover un determinado tipo de lectura (Bayerque, 2020) y traduce algunas de las discusiones del campo en sus propuestas editoriales a través de la vinculación con ciertos agentes o agencias del campo específico.¹⁰

El segundo subperíodo que contempla los años 2016–2020 se ordena sobre la base de dos acontecimientos: el cierre del PNL en el marco del cambio de bandera política en el gobierno nacional y su reapertura en el año 2020 durante la domiciliación de la escuela secundaria (Dussel, 2020) en el contexto de emergencia sanitaria.

En el primer cuatrienio el cambio de bandera política¹¹ implicó un discurso diferente en torno a las relaciones entre Estado y ciudadanos. Se establece una revisión del modo en el que se concibe el Estado. Gabriel Vommaro (2017) interpreta el concepto de la Alianza “cambiamos” en términos de un cambio discursivo–cultural que requería transformar el modo en que los argentinos hacen las cosas, en especial en su actividad económica y en su vínculo con el Estado, hacia un *ethos* emprendedor y asociado al voluntariado. En cuanto a la construcción de una política pública,

9 Plan Provincial de Lectura en la Escuela, ciclo Desde el Sur. Doscientos años de literatura argentina, transmitido en 2010 por Canal Encuentro, emisora televisiva del Ministerio de Educación de la Nación y el libro de texto *Historias de una literatura. Antinomias*, elaborado en 2009 y publicado en 2015 por la Universidad Nacional de General Sarmiento.

10 En las colecciones que conforman dicho plan se observa la presencia de diversos agentes clave en la planificación, edición, selección, dirección o coordinación de los mismos. Por ejemplo, Gustavo Bombini, dirigió el PNL desde sus inicios hasta 2008 y posteriormente se desempeñó como Coordinador del área de Materiales Educativos participando en este rol en la conformación de la propuesta “Entrama” *Colección Secundaria para todos* (2013). La escritora Margarita Eggers Lan se desempeñó como coordinadora del programa *Mercosur Lee* en el año 2005. A su vez, María Rosa Lojo, escritora e investigadora del Conicet coordinó en 2013 la colección “Historia y Ficción”, un material en el que el Estado opera en el papel de editor. Guillermo Martínez y Paula Bombara, ambos escritores, editan y comentan “Ciencia y Ficción”, otra colección en la que el Estado también opera como editor y que se encuentra disponible en el repositorio Educ.ar. En el año 2015, Facundo Nieto dirigió *Antinomias: Historia de una Literatura*; material que el Ministerio de Educación encarga a la UNGS.

11 En 2015 finaliza su segundo mandato Cristina Fernández (Frente para la Victoria) y asume la gestión la Alianza “Cambiamos” con el candidato Mauricio Macri. El Gobierno de la Alianza Cambiamos finaliza en 2019 cuando pierde en las elecciones frente a Alberto Fernández y Cristina Fernández, del “Frente de todos”.

en términos generales, la bibliografía especializada señala la ausencia de una agenda propositiva en materia de políticas educativas (Di Piero, 2021) pero apunta al menos dos criterios guía para la acción: el recorte presupuestario y la meritocracia. En ese sentido, se trató de una etapa de “inercia ajustada y meritocratizada”. Para el año 2019, la inversión educativa alcanzó un 4,8 del PIB. En el marco de un discurso sobre el déficit fiscal y la necesidad de reducir el gasto público, cesan o se descentralizan muchos de los programas que se mantenían bajo la órbita del ministerio de educación y la Dirección Nacional de Políticas Públicas, entre ellos el PNL. (Rodríguez, 2017; Di Piero, 2021). En cuanto a la provisión de materiales educativos no se registra entrega de libros al comienzo del período.¹² En este sentido, la ausencia es considerada también un dato de la investigación.

El año 2020, tercer subperíodo, comienza con un nuevo cambio en la bandera política. El “Frente de todos” gana las elecciones de 2019 resultando Alberto Fernández y Cristina Fernández como presidente y vice, respectivamente. Los primeros años de gestión de esta nueva fórmula se ven afectados por la emergencia sanitaria y la domiciliación de la escuela. Frente a dicha emergencia, se producen políticas educativas bajo la meta de garantizar una continuidad educativo-pedagógica (Pogré, 2020; Sadovsky y Castorina, 2020; Narodowsky y Campetella, 2020) en los niveles obligatorios de escolaridad motivadas por la urgencia y concentradas en la alfabetización digital. En este contexto de aprendizaje “comandado por la escuela” (Terigi, 2020) la política más relevante a nivel nacional fue el programa “Seguimos Educando”, que desplegó una producción de documentos paracurriculares –TV, radio, internet, cuadernillos– en pos de lograr una continuidad pedagógica con el mayor alcance posible (Serra, 2020, p. 315). En el estudio de la Colección de Cuadernos “Seguimos Educando” elaborada por el Ministerio de Educación en conjunto con el PNL se detectan modos de leer literatura latinoamericana que, distanciados de los aportes del campo, presentan rasgos comunes a lo que Gerbaudo (2006) registra en el estudio de materiales paracurriculares producidos en la década de los 90 hasta el año 2000.¹³

12 Cfr. Curcio, J. y otros (2022). “¿Cómo evolucionó la distribución de libros a nivel nacional?”. Observatorio de Argentinos por la Educación.

13 A saber, concepción de la literatura como discurso determinado por el contexto o resultado de la intención del autor; uso de la literatura como pretexto para la didascalía u orientado a “completar actividades”; cuestionarios orientados a la detección de características de movimientos literarios en los textos; actividades dirigidas a las impresiones y sensaciones que generan en el lector; selección de textos que estabilizan el canon tradicional. Además, se presenta una homogeneización de objetos (TLO y TLT, Lengua y Lengua y Literatura), ausencia de bibliografía específica y detallada, ausencia de nombres de traductores/autores.

El último cuaderno de esta colección se denomina “Cuaderno 9” y fue distribuido desde el 27 de octubre del año 2020. El programa Seguimos Educando adquiere un formato completamente digital en 2021 pero la Colección de Cuadernos no continúa.

En el año 2020, en el prólogo a *Lecturas Mediadas...* Rosana Nofal ya había enunciado que las discusiones del campo disciplinar no siempre se traducen en el campo de la enseñanza. Sin embargo se observa que durante el primer subperíodo de la investigación se generan políticas que, a través de la reunión de diferentes agencias del campo (Bourdieu, 2006), establecieron un diálogo entre campo disciplinar–Estado–escuela capaz de producir materiales que contribuyeron a la revisión de los modos de leer institucionalizados y movilizaron el canon escolar como construcción estable (Cuesta, 2003; Nieto, 2017). Durante el primer cuatrienio del segundo subperíodo, no se presenta un tratamiento de la literatura latinoamericana en tanto hasta el momento no se han registrado políticas de entrega, edición o puesta en circulación de colecciones editadas por el Estado.

Finalmente, durante el contexto de emergencia sanitaria, el objeto literario es leído desde lugares historiográficos o hedonistas con una marcada tendencia aplicacionista. En cuanto al tratamiento de la literatura latinoamericana durante este subperíodo, se muestra una tendencia orientada hacia una tradición nacional que “se relaciona” –así lo expresan los cuadernos– con la escritura de autores latinoamericanos (Cuaderno 3, 2020, p. 27) o con problemáticas históricas del continente como la migración o la identidad (Cuaderno 6, 2020, p. 38).

A modo de conclusión

Conforme a los lineamientos de este *IX Coloquio de Avances en Investigaciones del CEDINTEL* se buscó someter a discusión algunas variables y decisiones de investigación que el desarrollo del proyecto ha presentado hasta el momento. En esta comunicación se debatieron el ajuste del corpus y la consecuente justificación del período de investigación.

Entendemos que las inquietudes aquí presentes son propias de la práctica investigativa y que, con seguridad, aparecerán nuevas a partir de la puesta en circulación de este documento y de la escritura de la tesis doctoral.

Finalmente, agradecemos la lectura, el espacio y el tiempo, abiertos al diálogo en este IX Coloquio del CEDINTEL y las devoluciones que atentamente realizó la Dra. Micaela Lorenzotti, en el marco de este coloquio y los aportes de las Dras. Cin-

tia Carrió y Griselda Parera realizados en el marco del seminario “Metodología de la Investigación en el Campo Específico” llevado a cabo en el segundo cuatrimestre de 2022.

Bibliografía

- Aguilar, Paula et al** (2014). ¿Qué es un corpus? *Entramados y perspectivas. Revista de la carrera de sociología*, 4(4), 35–64.
- Baigorri, Aldana** (2021). Colecciones Literarias. Una lectura identitaria. En Cañon, Mila et al. (comp.). *Lecturas mediadas.... UNMP*, 32–54.
- Bayerque, María Ayelén** (2021). Modos de leer Malvinas. En Cañon, Mila et al. (comp.). *Lecturas mediadas.... UNMP*, 55–86.
- Bombini, Gustavo** (2002). Sabemos poco acerca.... *Publicación del Instituto de Enseñanza Superior Juan Ramón Fernández*, 2(2).
- (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de... (1870–1960)*. UBA.
- Bourdieu, Pierre**. (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura*. Anagrama. Trad. Thomas Kauf.
- Bórtoli, Pamela** (2019). *Género y literatura en manuales en... (1984–2011)*. Tesis de Doctorado. UNR.
- Canal **BANREPCULTURAL** (24 de Agosto de 2012). Mosquera, G *Adiós a la antropofagia. Arte, internacionalización y...* [Archivo de Video] Youtube. <https://youtu.be/loXli9BNPyo?feature=shared>
- Canal **Fundación Barrié** (30 de enero de 2020). *Arte desde América Latina*. En: https://youtu.be/tF2NINaH_2w?si=f8YcAZ-gL37-DOV
- Cañón, Mila** (2012). Acerca de atajos y caminos largos: La literatura juvenil. *El Toldo de Astier*, 3(4), 65–7.
- (2015). Coleccionar para el lector del bicentenario. El estado como selector de literatura para niños. *Catalejos*, 1(1), 33–55.
- Cañón, Mila et al** (2014). Estado lector: Prácticas de lectura y construcción de subjetividades en el Operativo Nacional de Entrega de Libros (2011–2012). *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Argentina*.
- Cuesta, Carolina** (2003). *Los diversos modos de leer literatura en las escuelas: la lectura de textos literarios como práctica sociocultural*. [Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de La Plata.]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/2805>

- Curcio, Javier et al.** (2022). ¿Cómo evolucionó la distribución de libros a nivel nacional? *Observatorio de Argentinos por la Educación*. <https://argentinosporlaeducacion.org/wp-content/uploads/2022/05/Entrega-de-Libros.pdf>
- Cornejo Polar, Antonio y Díaz Caballero, Jesús** (1983). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2 ed.). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar –CELACP. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1c3sp36>, 2003.
- Dalmaroni, Miguel** (2011). La crítica universitaria y el sujeto secundario. *El todo de Astier*, 2(2), http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4644/pr.4644
- De Alba, Alicia** (1991). *CURRÍCULO crisis, mito y...* UNAM.
- De Diego, José Luis** (2015), *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Ampersand.
- DINIECE** (2012). Acerca de la enseñanza y el curriculum. En Pascual, Liliana (dir). *La Educación en Debate*. Ministerio de Educación de la Nación. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL006491.pdf>
- Di Liscia, María Silvia y Soprano, Germán** (eds.) (2017). *Burocracias estatales. Problemas, enfoques y estudios de caso en la Argentina (entre fines del siglo XIX y XX)*. Prohistoria Ediciones.
- Di Piero, Emilia** (2021). Políticas educativas, desigualdades y nivel secundario en la Argentina del siglo XXI (2003–2019). *Foro de Educación*, 19(2), 115–139. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/594430>
- Dussel, Inés** (2020). La clase en pantuflas. *Pensar la educación...* UNICEP. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200820015548/Pensar-la-educacion.pdf>
- Educ.ar y MEN** (2020). Cuadernos 1–9. Ciclo orientado. Nivel Secundario. *Colección Seguimos Educando*. MEN.
- Gerbaudo, Analía** (2005). La enseñanza de la lengua y la literatura... *Lenguaje y Sociedad*, 3(3), 125–152.
- (2006). *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum* UNL.
- Hermida, Carola** (2015). Lecturas de colección: A cien años de las dos primeras colecciones argentinas de clásicos nacionales. PRESENTACIÓN. *Catalejos*, 1(1), 5–20.
- Ley 26206**. Ley de Educación Nacional, 2006.
- Litwin, Edith** (1997). *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda...* Paidós.
- Link, Daniel** (2013). Cerca pero lejos: Inauguración de la segunda edición del Diálogo Latinoamericano. *39a Feria del Libro de Buenos Aires*. UNTREF.
- Ley de Educación Nacional N° 26206**. (14 de diciembre de 2006).
- Ludmer, Josefina** (1985). Prólogo. *Cien años de soledad: una interpretación*. CEAL.

- (2012). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de Teoría Literaria*. Paidós.
- Ministerio de Educación** (2008). *Plan Nacional de Lectura*. <http://repositorio.educacion.gov.ar/>
- Ministerio de educación y Consejo Federal de Educación**. (2011). Núcleos de aprendizaje prioritarios. <https://www.educ.ar/recursos/132581/nap-lengua-y-literatura-educacion-secundaria-ciclo-orientado>
- Narodowsky, Mariano y Campetella, Delfina** (2020). Educación y destrucción creativa... *Pensar la educación...* UNIPE. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200820015548/Pensar-la-educacion.pdf>
- Nieto, Facundo** (2017). La cuestión del corpus Literario. Notas sobre... *Traslaciones*, 4(4). 63–83.
- Nieto, Facundo y Cuesta, Carolina** (2021). Lengua y Literatura en pandemia: el trabajo de fabricar aulas virtuales de emergencia. *Umbral*. UNGS (1). <https://umbral.ungs.edu.ar/2020/12/11/lengua-y-literatura-en-pandemia-el-trabajo-de-fabricar-aulas-virtuales-de-emergencia/>
- Nofal, Rossana** (2015). Configuraciones metafóricas en... *Kamtchaka*, 2(6), 835–851.
- (2021). En la mesa redonda los libros hablan sin pedir permiso. En *Lecturas medidas...* UNMP, 7–17.
- Nofal, Rossana et al.** (2021). El campo de los estudios literarios. *XV Argentino de Literatura*. UNL. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Xc7oVyWR2oc>
- Oszlack, Oscar** (2006). Burocracia estatal: política y políticas públicas. *PostData. Revista de Reflexión y Análisis Político*, (11), 11–56.
- Ortíz Bergía, María José** (2015). El Estado en el interior nacional. Aproximaciones historiográficas a un objeto en constante revisión. *Estudios Sociales del Estado*, 1(1), 237–278.
- Perzyk, Jaime** (2013). Mejorar la experiencia educativa con libros... *Las Políticas Socio-educativas*, DENIECE. (6), 49–56.
- Perilli, Carmen** (2009). La literatura latinoamericana. *Agulha*. Revista de Cultura, 68. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/04/carmen-perilli-la-literatura.html>
- Picallo, Ximena** (2020). *Tram(p)as textuales: una lectura sobre los modos...* EDUPA.
- Pizarro, Ana** (Coord.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. CEAL.
- Plan Nacional de Lectura** (2005). *Mercosur Lee*. <https://www.educ.ar/>
- (2007). *Leer x Leer*. <https://www.educ.ar/>
- (2011). *Pasión Por Leer. Copa América*. <https://www.educ.ar/>
- (2015). *Entrama*. <https://www.educ.ar/>
- (2015). *Lecturas Grabadas*. <https://www.educ.ar/>

- (2021). *Seguimos Educando Cuadernos*. <https://www.educ.ar/>
- Pratt, Mary Louise** (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Pogré, Paula** (2021). ¿Y ahora qué? *Pensar la educación...* UNIPE.
- Rama, Ángel** (1975). Sistema Literario y sistema social... En *Literatura...* Trilce.
- Rodríguez, Laura** (2017). Cambiemos: la política educativa del macrismo. *Question*, 53(1), 89–108.
- Sadovsky, Patricia y Castorina, José Antonio** (2020). Enseñar en tiempos de excepción. *Pensar la educación...*, UNIPE.
- Salto, Graciela** (ed) (2012). *Ínsulas y poéticas. Figuras Literarias en el Caribe*. Biblios.
- Sancholuz, Carolina et al.** (2021). El campo de los estudios literarios. En *XV Argentino de Literatura*. UNL. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Xc7oVyWR2oc&t=718s>
- Serra, M. S.** (2020). Continuidad Pedagógica en modo pantalla. en *Pensar la educación...* Buenos Aires: UNIPE.
- Terigi, Flavia** (1999). *Curriculum. Itinerarios para aprehender un territorio*. Santillana.
- (2008). Los cambios en el formato de la escuela... *Propuesta Educativa*, (29), UNLP, 63–71.
- (2020). Aprendizaje en el hogar comandado por la escuela. *Pensar la...* UNIPE.
- Vommaro, Gabriel** (2017). *La larga marcha de Cambiemos. La construcción silenciosa de un proyecto de poder*. Siglo Veintiuno Ediciones.
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.

Formas alternativas de la infancia en la poética de Jaime Gil de Biedma

GABRIELA SIERRA

gsierra@fhuc.unl.edu.ar / profgabrielasierra@gmail.com

Centro de Investigaciones Teórico Literarias. Universidad Nacional del Litoral.

Resumen

En nuestra tesis doctoral indagamos en los *dibujos imaginativos de la infancia* en la obra de dos poetas españoles: Fernando Beltrán (1956) y Luis García Montero (1958). Como continuidad de dicho estudio, buscamos complejizar el análisis de la infancia en la poesía de Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929–1990), claro antecedente de los dos poetas ya estudiados.

En este primer acercamiento a su obra leemos cómo la crítica biedmana abordó la cuestión infantil. La sistematización de dicho abordaje nos permite desarrollar nuestras primeras hipótesis desde donde sostenemos que la infancia además de constituirse como tema de los poemas, puede visibilizarse desde otras formas alternativas. En este sentido, nos interesa leer algunas modulaciones de infancia en términos de “irrupción” (Fumis, 2016, 2019), como “una otredad significativa” (Premat, 2014, p. 2016), o como un “personaje espectral” (Ferraté, 1969) infantil. Consideramos que estas opciones nos ayudan a construir una reflexión sobre la infancia en la poética de Gil de Biedma excediendo su configuración como mero tópico.

Palabras clave: poesía / España / infancia / modulaciones / dibujos

En el presente trabajo leemos la poesía de Jaime Gil de Biedma (1929–1990) desde la observación y el análisis de las apariciones de la infancia. Nuestra intención es complejizar la investigación sobre este tema desde el cual hemos examinado la obra de Luis García Montero (1958, Granada) y de Fernando Beltrán (1956, Oviedo).

Como claro antecedente de los autores ya estudiados, Jaime Gil de Biedma fue un poeta *amateur* que, mediante el desarrollo de un coloquialismo expresivo, se convirtió en uno de los exponentes más significativos y en un referente de la generación del ‘50 o del medio siglo. Su estilo poético se define a partir de algunos procedimientos que se reiteran en su obra: los poemas se arraigan en lo biográfico y la voz que enuncia se focaliza en la experiencia. Generalmente, el motor de su escritura se expande con un tono confesional que se caracteriza por el uso de la ironía.

Al analizar su obra poética, los críticos se centran en una lectura atravesada por lo autobiográfico, porque nos remite a la disyuntiva de Gil de Biedma de ser, por un lado, un hombre perteneciente a una clase social acomodada que tuvo acceso a la alta cultura y por el otro, renegar de esa condición distinguiéndose por sus inquietudes políticas de izquierda, cuestión en la que haremos hincapié en este desarrollo porque la contradicción es observada en los poemas donde Gil de Biedma evoca o recuerda la infancia.

En trabajos previos (Sierra, 2021, 2022) hemos estudiado la infancia distinguiendo dos formas comunes que se alternan: una visible y una imaginaria, en otras palabras, leímos la poesía de García Montero y de Beltrán en un cruce entre poemas donde la niñez es visible, es decir, se conforma como tema de los poemas, junto a otros donde la infancia se presenta como imaginaria. La observación se extiende en que la infancia visible responde a pensarla como etapa de la vida, en un tiempo y espacio concreto; y en contrapunto, la infancia imaginaria aparece relacionada con un tiempo por fuera de lo histórico, ligada a la idea de acontecimiento e “irrupción” (Fumis, 2016), término al que volvemos en el devenir de este escrito.

Antecedentes sobre la infancia en la poesía de Jaime Gil de Biedma

Para comprender cómo se ha leído la infancia en la poética de Gil de Biedma, es necesario revisar los aportes críticos que se han centrado en su estudio. En este sentido, Chirinos (2002) plantea el análisis de dos poemas de Gil de Biedma desde donde vincula su poesía con la sensibilidad infantil, porque relaciona su lectura con

uno de los ensayos del poeta que justamente se titula “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” (1980). En dicho texto, Gil de Biedma sostiene que para ser artista y sobre todo poeta es necesario salvar la infancia, reencontrarse con ella porque esa re–vinculación se relaciona con la posibilidad de unificar esa sensibilidad que con la educación formal se ha fragmentado o perdido, y que en definitiva es una de las aspiraciones de la poesía.

De este modo, Chirinos no pierde de vista los postulados que Gil de Biedma sostiene en dicho ensayo, cuestión que le permite entender la infancia como una etapa cronológica de la vida o como denominamos, esta es leída como una infancia visible porque el autor considera que: “se inscribe necesariamente en una experiencia histórico-social cuyas coordenadas solo podrán ser comprendidas por la conciencia del sujeto adulto” (2002, p. 80).

En su propuesta, analiza dos poemas de Gil de Biedma, “Infancia y confesiones” (*Compañeros de viaje*, 1959) y “Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario en primavera” (*Moralidades*, 1966). La lectura de los mismos, gira en torno a cómo el poeta desde la adultez observa su infancia y su adolescencia alejándose de las formas familiares donde se crió, lo que le permite postular una crítica a su origen burgués. Chirinos retoma la construcción formal de los poemas para mostrar su carácter confesional desde donde Gil de Biedma sostiene un tono irónico y paródico. También hace hincapié en las relaciones intertextuales con poemas de Antonio Machado y de Rafael Alberti. La relación que establece entre Machado y Gil de Biedma se relaciona con el tratamiento o la preocupación por el tiempo, como uno de los tópicos desde donde este último, homenajea al primero. Desde ese eje, considera que Gil de Biedma desde su adultez, rescata fragmentos de su infancia para hacer más habitable su presente. “Dicho de otro modo, la mentalidad adulta recrea su infancia de acuerdo a las demandas de sus propios deseos.” (2002, p. 83). Su lectura concluye centrándose en el pensamiento de la adultez del poeta porque sostiene que Gil de Biedma consigue asumir su “mentalidad adulta” al establecer las coordenadas histórico–sociales y literarias en las que se hallaba inscripta su infancia y se sirve a conciencia de ellas para escenificar su propia realidad, su presente y la de sus “compañeros de viaje”.

Por otra parte, Chopenera Armendáriz (2009) también trabaja sobre la cuestión infantil. En su artículo analiza tres poemas de Gil De Biedma desde donde observa que lo novedoso en ellos es que la rememoración de la infancia no se vale solo de la recuperación de un pasado feliz, sino que se focaliza en que ese pasado —traumático para la historia española— fue vivido desde la ignorancia. En este sentido, para la autora la infancia produce una doble visión: “De un lado, la de etapa

feliz e idílica, llena de ensoñaciones; y de otro, la de engaño y falta de solidaridad con la realidad circundante. Este contraste hará que el empleo de la ironía, e incluso del sarcasmo, desempeñe un papel esencial en la mayor parte de sus escritos sobre la infancia” (2009).

Respecto al primer poema, “Infancia y confesiones” (*Compañeros de viaje*, 1959) Chopenera Armendáriz plantea la cercanía al tono confesional y su parodia, revisa cómo Gil de Biedma enuncia una crítica a la burguesía y cómo mediante la evocación postula un retrato de familia. Para la investigadora, este poema —del mismo modo en que lo proyecta Chirinos— dialoga con poetas de generaciones anteriores, como Antonio Machado y Rafael Alberti. En la comparación con Machado, retoma el poema de este último titulado “Retrato” (*Campos de Castilla*, 1912), poema que se piensa como autobiografía poética. Chopenera postula que, si bien en ambos se memora desde ciertos espacios reconocibles como el patio, el huerto, o una casa; la real distinción se patentiza en los usos que cada uno de ellos hace de los tiempos verbales. Así, distingue como diferencia significativa que mientras en el poema de Machado los recuerdos de infancia se producen en presente (mi infancia *son* recuerdos), en Gil de Biedma estos se escriben a partir del uso del tiempo pretérito imperfecto (mi infancia *eran* recuerdos), cuestión que en Gil De Biedma marca una distancia temporal mayor con los hechos memorados.

Por otra parte, los ecos que lo relacionan con Alberti refieren a los versos desde donde Gil de Biedma plantea: “Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis” (1998, p. 54) que se relacionan con el poema de Alberti “Carta abierta” (*Cal y canto*, 1929), donde se puede leer “Yo nací —irespetadme!— con el cine”. Para Chopenera la diferencia que se establece es que “frente al enfático y contundente “irespetadme!” de Alberti, Gil de Biedma adopta un talante de sumisión y recato, muy en consonancia con la parodia del género confesional que está elaborando” (2009).

En la misma línea, cuando Chopenera Armendáriz analiza el poema “Intento formular mi experiencia de la guerra” (*Moralidades*, 1966), destaca el tono confesional del poema desde donde observa que:

El ambiente natural e idílico, cercano a un *locus amoenus* (los páramos, el viento, los sembrados, los montes, la nieve...), es el principal protagonista. Sin embargo, la voz poética, que ha adoptado la perspectiva del yo adulto, pronto habrá de contrastar la idealización de la niñez con la realidad histórica circundante. (2009)

La autora propone que Gil de Biedma recupera la perspectiva adulta junto a la perspectiva infantil, desde donde unifica dos polos opuestos, en otras palabras, la

visión idílica de la infancia que contrasta con los muertos de la guerra civil. Se señala cómo la voz poética justifica el desfase que existe entre su vivencia personal de la guerra —inmerso en una infancia sin preocupaciones— y los hechos terribles y atroces que reconstruye muchos años después, desde su adultez. En esta misma línea lee el poema “Intento formular mi experiencia de la guerra” (Moralidades, 1966) porque desde allí se tensan las mismas preocupaciones, en un ir y venir entre una versión personal de la guerra vivida en su infancia y la consciencia adulta que puede elaborar una realidad distinta respecto a esa experiencia.

El último poema que Chopenera lee críticamente, es “Ribera de los alisos” (Moralidades, 1966) donde también encuentra una ficcionalización de la infancia del poeta durante la guerra civil. A modo de testimonio histórico, lo rememorado surge desde la observación del paraje segoviano y desde allí: “la voz poética denuncia a través de sus versos el engaño al que fue sometida, la hipocresía con la que su familia burguesa vivió confortablemente esta etapa de la historia aislada en un paraje ideal” (2009).

Para Chopenera Armendáriz, en síntesis, Gil de Biedma escribe un tipo de poesía social alejada de las formas acostumbradas y lo consigue a partir de la evocación poética de experiencias concretas. Desde la disposición de estrategias formales en los poemas, como la fragmentariedad y el juego de aparentar sinceridad, el poeta muestra el desfase entre lo que fue la guerra y cómo él la vivió. En esta línea la autora remarca que el testimonio del poeta no queda en lo anecdótico, sino que se extiende para representar a todo un sector de la sociedad, es decir, desde los poemas personales e íntimos logra retratar cómo vivía la burguesía en esa época.

Por otra parte, otro aporte respecto a esta problemática, es el de Leuci (2010) quien plantea que en la reflexión sobre las tensiones entre lo privado/ íntimo y lo público que se presentan en la poética biedmana, puede ser incluido el binomio *experiencia/ idea* desde donde lee otras formulaciones que se conectan con dicho binomio, como lo son *emoción/ conciencia, inmediatez/ reflexión, sensibilidad infantil/ mentalidad adulta*. Este último par, remite al título del ensayo al que también nos envía Chirinos (2002), texto que el autor decide incluir en *El pie de la Letra. Ensayos 1955–1979* (1980) porque como lo afirma, este influyó más que ningún otro en la concepción y realización de sus poemas; hecho que Leuci destaca como significativo para el desarrollo de sus inquisiciones.

De esta manera, relaciona dicho ensayo de Gil de Biedma con los postulados que propone Robert Langbaum en su libro *La poesía de la experiencia* (1957) porque el poeta lo cita allí por primera vez. Esto le permite a la autora relacionar el concepto de *experiencia* que propone Langbaum con la poética biedmana, desde

donde distingue que las experiencias infantiles pueden leerse como hechos posibles, en tanto historias privadas; y cuando el poeta alude a los hechos de la Guerra Civil se abre la contracara del binomio que refiere a la esfera pública. Desde esa tensión que lee en los poemas —similar a la que propone Chopenera Armendáriz— entre una formulación binaria de la experiencia y su racionalización problemática, analiza algunos poemas que le permiten sostener que la sensibilidad infantil se formula como experiencia privada, pero, cuando el poeta menciona la guerra, la experiencia se racionaliza. En este sentido, Leuci propone que en esa simultaneidad entre experiencia e idea y entre el mundo privado y la esfera pública, Gil de Biedma proyecta otra faceta de lo público desde el mundo íntimo y privado de la infancia.

Nora Letamendía (2013) al igual que Chopenera Armendáriz, se centra en el análisis de los poemas “Intento formular mi experiencia de la guerra”, “Ribera de los Alisos” e “Infancia y confesiones”, desde donde distingue que, en ellos, el poeta no justifica su pasado, sino que hace una valoración del mismo desde su perspectiva actual porque en los versos se entrelazan experiencias de la historia personal acompañados de hechos de la Historia recuperada por la memoria.

En el transcurso del análisis reconoce algunos de los procedimientos estructurantes como el énfasis, al cual están sujetos el ritmo, la extensión del verso y la sintaxis. Sostiene que el poeta se sirve del encabalgamiento, la circunlocución y la reiteración porque con su implementación consigue generar pausas en el desarrollo de los versos que acompañan el flujo del pensamiento. Observa que desde la fragmentación se atrae la atención sobre el tono narrativo del discurso y se acentúa el ritmo propio de la conversación. Para indicar el tono confesional de la evocación, también remite a las relaciones intertextuales que existe entre estos poemas y los de Machado y Alberti, poniendo especial atención en los *autobiografemas* (Barthes) que se presentan en los mismos. Para Letamendía, Gil de Biedma construye en sus poemas una memoria reinventada, que se materializa desde el juego. En este sentido, propone que:

Es la memoria entendida como función discursiva la que sustenta la labor de reelaboración poética. La exteriorización de esta invención de la memoria se traduce en una sensación de irrealidad, fruto de la memoria mediada por el olvido. El personaje poético que habita estos poemas se instala en esa cotidianeidad y desde allí contempla el paso del tiempo como si tendiera un diálogo diferido con su propia historia. (2013, p. 47)

Con este escenario crítico, damos cuenta que la infancia en la obra poética de Jaime Gil de Biedma es leída desde su contraste con las experiencias de la guerra que

el poeta elabora en su adultez. Es decir, la infancia siempre refiere a una experiencia histórica, o es la que vehiculiza la posibilidad de contar la experiencia de la guerra, así como también la infancia es tomada como autobiográfica. Todas estas formas o apariciones de la infancia responden a pensarla como una etapa cronológica de la vida, la infancia se materializa y es tema, o, en otras palabras, infancia visible.

Formas alternativas de la infancia

En este orden de ideas, el desafío que nos proponemos refiere a la posibilidad de observar en los poemas del catalán formas alternativas de la infancia, que se separen de lo meramente cronológico e histórico. Para ello, nos interesa considerar la propuesta de Daniela Fumis (2016, 2019) quien investiga la infancia en la narrativa española contemporánea. En un artículo del 2016, se interroga sobre los diversos modos en los que la infancia emerge en este género, discute su especificidad literaria y define una categoría para pensarla. Para su producción, retoma las ficciones teóricas de infancia (Link, 2014) y reflexiona: “¿puede la literatura que delinea figuras de niño responder desde un lugar de certeza a la pregunta qué es la infancia?” (Fumis, 2016, p. 182). Como respuesta a dicha pregunta, sostiene que “todo relato de infancia, por la naturaleza de la materia sobre la que trabaja, postula una definición de infancia y al mismo tiempo la interroga” (p. 182).

Fumis se detiene en el análisis de dos géneros, el *Childhood* o autobiografía de infancia y el *Bildungsroman* o la novela de formación o de aprendizaje. De su estudio, observa que la infancia se trabaja como tópico en ambos géneros, pero ninguno de los dos responde a la pregunta sobre qué es la infancia, sino que nos llevan a los problemas de la adultez y de la configuración del yo. De este modo, toma los aportes de Agamben (2011) para interrogarse “¿Cómo quitar la infancia de ese lugar de inefabilidad, en la medida en que leemos relatos en los que la literatura hace algo con/de la infancia?” (2016, p. 186). En búsqueda de respuestas, retoma aportes de Lacan (1949) y de Freud (1908) desde donde puede precisar que “[el] esbozo de literatura primitiva que representan las fabulaciones infantiles, es lo que en principio habilitaría pensar el pasaje del infante al niño, como dos instancias disímiles en su constitución literaria.” (p. 187) Y centrándose en que el niño descubre su figura de modo especular (siguiendo a Lacan, 1949) sostiene: “nos encontramos ante la posibilidad de delimitar una zona cercana a lo imaginario que podríamos denominar como «lo infantil» en términos de hipótesis” [...] Así, si la definición se muestra

elusiva, lo infantil constituirá el objeto de lo que, con relación a la infancia, la literatura puede decir” (p. 188).

En esta dirección, Fumis retoma la distinción sobre la voz que plantea Lyotard (1997) entre *lexis* y *phônè*, para destacar una voz que aparecería alojada en la voz articulada pero que no se constituiría como una voz referencial sino más bien como una señal afectual. Y pone esa significación con relación al concepto de voz narrativa de Maurice Blanchot (1969) porque para el autor “la voz narrativa, articulada con tanto arte y belleza, es adecuada para ahogar la voz afectual, la vieja *phônè*”. (1990, p. 147). En ese juego de la voz, Fumis observa que:

No hay inicio en lo infantil, sino que su emergencia es un hallazgo que resulta de lo que la literatura puede encontrar. Por esto mismo, la literatura se convertiría en el lugar donde lo infantil surge como espacio de exploración sobre lo propio de ella, desde una ajenidad constituyente. Por ende, no tendría lugar aquí la recuperación de aquellos rasgos estereotipados de la infancia entendida como etapa o período cronológico de la vida (la niñez), sino que lo infantil haría su irrupción de manera inesperada, como una inminencia que se resuelve en la medida en que logra ser oída. (Fumis, 2016, p. 190)

Fumis (2016) concluye que la infancia, en apariencia “indefinible”, funciona por las irrupciones de “lo infantil”, es decir, por los indicios de lo imaginario que surgen como una voz y aunque no se puedan capturar, pueden ser oídos. Dichos indicios o irrupciones son leídos por la investigadora como fulguraciones figurativas de la infancia, metáfora que nos reenvía a textos de Didi–Huberman (2012) y de Foucault (1994) y que le sirven para articular un modo de leer la infancia en la narrativa española.

El trabajo culmina abriendo muchos interrogantes que Fumis sortea, profundiza y amplía en su tesis doctoral (2019) en la que aborda específicamente ficciones de familia e infancia en tres narradores contemporáneos (Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas). Sus aportes (2016, 2019) funcionan como antecedentes ineludibles para pensar nuestro trabajo, porque si bien ella estudia la infancia en el género narrativo, desde nuestras indagaciones en la poesía, nos interesa pensar en cómo la infancia también puede hacer sus apariciones a modo de irrupción.

En este sentido, para leer la infancia en la obra poética de Luis García Montero y de Fernando Beltrán (Sierra, 2021, 2022), hemos tomado la idea de irrupción de infancia, aunándola con la etimología de *infans*, es decir, la infancia que remite a la “ausencia de habla” puede por momentos, hacer apariciones, filtrarse, en otras palabras, irrumpir. Para conceptualizar la categoría que llamamos *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de la infancia* utilizamos la analogía que refiere a que

cuando un niño dibuja trazos inconexos luego puede darles entidad, relacionarlos con su realidad. Desde allí la infancia se tensa entre los garabatos y las referencias que mediadas por la fantasía y la imaginación el niño elabora. Por ello, la irrupción que pensamos, en muchos casos se presenta en los poemas como ensoñaciones de infancia, siguiendo los planteos de Bachelard (1997) quien piensa que éstas se convierten en el germen de una obra poética y se relacionan con un tiempo elegíaco, un tiempo íntimo que perdura en el adulto.

Para la lectura de los poemas de Gil de Biedma, nos interesa tener en cuenta esta perspectiva, con la intención de alejarnos de las lecturas de infancia que sólo relacionan su aparición con los hechos históricos vividos por el poeta o que se legitiman desde lo cronológico, distinguiendo entre la perspectiva infantil y la perspectiva adulta. Este panorama, nos habilita a hacernos otros interrogantes: ¿leemos poemas de Gil de Biedma donde el tema no es la infancia, pero esta hace su irrupción? ¿puede el adulto *dibujar* su infancia? ¿de qué modos se manifiesta?

En una primera hipótesis consideramos que sí es posible, porque la irrupción de la que hablamos se relaciona con la aparición de una lengua que es sustraída de los deberes establecidos y que, al no estar cohesionada por la cultura y sus mandatos, puede alejarse de lo racional y presentarse como una lengua otra, que se construye desde lo imaginado o desde lo fantaseado.

Por otra parte, para construir esta perspectiva y observar formas alternativas de la infancia, nos valemos de las ideas de Premat (2014) quien explica que el niño pertenece a la naturaleza más que a la cultura, porque “la infancia es el lugar que precede el lenguaje y el conocimiento, instrumentalizando una mirada diferente sobre la realidad, es decir, otro conocimiento y, en consecuencia, otro lenguaje” (p. 3).

Su planteo se extiende a dialogar con las ideas de Agamben (2011), quien sostiene que la infancia sería el tiempo de la experiencia, la que se lleva a cabo antes de la constitución del sujeto por el lenguaje. El desarrollo de Premat se inclina a pensar que la infancia puede, en sus palabras: “exponer los mecanismos elementales de la ficción: la mentira, la imitación, la fabulación deseante, el ensueño, el juego, la lectura. La infancia sería, entonces, el equivalente de la literatura” (p. 4). Pero también por esto mismo, plantea el autor, se la puede pensar como “laboratorio de escritura” (p. 4), es decir, un laboratorio donde cabe la imaginación o la fabulación. Premat amplía estas mismas ideas dos años más tarde, cuando enuncia que por la infancia transitan múltiples redes donde se intersectan distintos valores, estereotipos, ideologías y presupuestos de una cultura; y por ello funciona como punto central de observación desde el cual puede explicarse el acontecer del ser humano. Porque “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)

En este sentido, la idea del niño como “reflejo alejado” o como una “otredad significativa” lo llevan 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” (p. 69). Así, 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” (p. 76) donde el cimientamiento 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 la 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” (p. 77).

Desde estos aportes, nos interesa problematizar la lectura de la obra poética de Jaime Gil de Biedma, con la intención de comprender cómo leemos las irrupciones de infancia, de qué modos se presentan o si sus apariciones dependen de la insistencia de ciertos procedimientos de la lengua poética, así como también observar si la infancia (así entendida) se presenta desde el desdoblamiento del sujeto enunciante. Las preguntas entonces son: ¿Puede el desdoblamiento habilitar una forma alternativa de la infancia? ¿Existen irrupciones de infancia en sus poemas que se presenten como *dibujos imaginativos*?

Otra idea que nos ayuda a encauzar nuestra propuesta se relaciona con una lectura que hace Ferraté (1980) quien, en el año 1969 al presentar una antología del catalán, afirma que “el único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma es su propio personaje espectral” (1980, p. 299). Para este autor, la voz que aparece en los poemas alude a los propios lugares familiares de Gil de Biedma, voz desde la que no distingue diferencias entre su experiencia de lector y su experiencia humana. En este sentido, sostiene que el tema de su poesía es “el complejo de la vida vivida y la consciencia de la vida, o, [...] la vida en tanto vida privada” (p. 298) Por ello, apela a que, si bien todo poema conlleva su propio personaje, en los de Gil de Biedma la máscara que adopta el poeta es frecuente y le permite una convergencia entre el personaje elegido por sus palabras y el personaje que remite al autor.

Para complejizar su postura, Bagué Quílez (2016) retoma la afirmación de Ferraté y se interroga:

¿Quién habla, entonces, en los versos de Jaime Gil de Biedma? ¿Un sujeto llamado Jaime o un áter ego espectral? A pesar de su inmediatez coloquial y de su tono de confianza, en la obra del escritor se advierte un doble distanciamiento. Por un lado, hay una distancia con los lectores que cabría vincular con esa expresión de vergüenza torera que algunos críticos han denominado “reserva sentimental” (Prieto de Paula, 1996, pp. 103–117). Por otro lado, existe una deliberada voluntad de alejarse de sí mismo mediante la confección de un personaje que, sin embargo, se ciñe como un guante a sus propias hechuras y constantes vitales. Estamos ante una suerte de ficción autobiográfica, una autoficción (Alberca) o una autografía (Scarano, 2014, pp. 62–65) que cristaliza en un yo verbal conflictivo. La diseminación de claves autobiográficas termina por ofrecer una imagen atomizada de las conexiones entre autor y protagonista. (pp. 36–37)

De este modo, Bagué Quílez vincula los desdoblamientos subjetivos y habla de una autobiografía ficcionalizada para concluir que esto le permite al poeta convertir su experiencia cotidiana en una memoria pública de la posguerra.

Para el crítico, los juegos de la identidad que propone Gil de Biedma generan un personaje escindido desde el que pueden proyectarse otras identidades especulares: un yo sublevado contra la clase social a la que pertenece, un yo disuelto en la colectividad gremial, un yo en conflicto consigo mismo, un yo póstumo, un yo moral e incluso un yo dramático. Estos, agrega Bagué Quílez al final, siguen vigentes hoy a través de la palabra de otros poetas españoles contemporáneos, como Luis García Montero o Carlos Marzal quienes renuevan su legado al implementar muchos de sus dispositivos retóricos.

En base a estos pensamientos que relacionan la propuesta de Ferraté con la Bagué Quílez, nos preguntamos: esas otras “identidades especulares” o ese “personaje espectral” ¿puede pensarse como un “personaje espectral infantil”?

Para intentar responder a los interrogantes, analizaremos uno de los poemas de Gil de Biedma más conocidos, me refiero a “Contra Jaime Gil de Biedma” de *Poemas póstumos* (1968). Desde el título nos encontramos con la creación de un personaje que se nomina igual que el autor, cuestión que abre diversas lecturas en torno a la ficción, a la autobiografía y a la autoficción.¹

Desde la estructura de un monólogo dramático, se asoma un *alter ego* y el poema se encarna entre la pugna de ambas identidades, que se tensionan entre el cómo se es y el cómo se debería ser. Desde la primera estrofa, que se abre con un

1 Laura Scarano propone un estudio y una antología que recoge los problemas de la autoficción, en su libro *Vidas en verso: autoficciones poéticas* (2014), Ediciones UNL.

interrogante aparece el conflicto entre ambos yoes que se refuerzan con la utilización de ciertos sustantivos y adjetivos que profundizan el contraste: cambiar el sótano negro por los blancos visillos. Y en la segunda estrofa leemos:

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco. (1998, p. 155)

La discusión entre ambos pareciera remitirnos a la distinción entre un yo joven y un yo adulto, pero en el juego que se establece, el artificio destaca el accionar del yo joven que aparece como un ser inmaduro, destacándose sus operaciones inocentes, desmedidas, que se alejan de lo que la sociedad esperarí de él: es quien si recibe el insulto puede reírse. De este modo, ese otro yo, funciona como un reflejo alejado de sí mismo, lugar radical, desde donde la infancia se *dibuja* o *irrumpe*. En la tercera estrofa el yo adulto increpa a su otro yo:

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo. (1998, pp. 155–156)

Aquí es interesante observar cómo el yo adulto describe a su otro yo, ese “huérfano”, ese niño sin padres, que queda reforzado con la actitud añorada que este último presenta, en otras palabras, un berrinche infantil. Luego, unos versos adelante, el yo adulto remarca su descontento, con la utilización de un polisíndeton: “De tus regresos guardo una impresión confusa / de pánico, de pena y descontento, / y la desesperanza / y la impaciencia y el resentimiento / de volver a sufrir, otra vez más, / la humillación imperdonable / de la excesiva intimidad” (p. 156). El poema culmina con la aceptación de ese otro yo, al que le dice: “a duras penas te llevaré a la cama” (p. 156), el desdoblamiento se termina con la autocompasión por el otro.

Como sistematizamos al comienzo, la crítica leyó mayoritariamente aquellos poemas de Jaime Gil de Biedma que fueron construidos desde una infancia visible. En ellos, se destaca que el recuerdo o la evocación permiten tensar las diferencias entre un pasado feliz y el horror provocado por la guerra del cual no había consciencia. Sin embargo, creemos que, en la poética de Jaime Gil de Biedma, la infancia puede presentarse desde formas alternativas, esas que nos remiten a una infancia imaginaria.

La lectura del poema “Contra Jaime Gil de Biedma” funciona como una primera muestra de esta hipótesis, porque el personaje que construye el poeta es un “personaje espectral infantil” o en otras palabras se presenta como una “identidad especular” que discute con su yo interior construido como un yo infantil. El espejo le muestra un yo joven, inmaduro, huérfano que se legitima con sus acciones añoradas: reírse en el espejo del yo adulto, llorar y hacer promesas que sabe que no puede cumplir. Pero también al final hay una aceptación en convivir con ese otro yo infantil, al cual puede elegir. Aquí la infancia también se presenta como *irrupción* con el uso del artificio consciente y llevado al extremo, juego desde donde construye esa lengua otra que habilita la infancia. Si como decía Premat (2016) el niño se piensa en contrapunto con el mundo adulto, en el poema de Gil de Biedma ese otro yo infantil con el que se discute es una *otredad significativa* que le permite al poeta pensar en su propio presente y delinear su subjetividad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2011). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.
- Bachelard, Gastón** (1997). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica, 1960.

- Bagué Quílez, Luis** (2016). La importancia de llamarse Jaime: identidad privada y memoria colectiva en la poesía de Gil de Biedma. *Celehis*, (31), 35–50. <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n31/n31a03.pdf>
- Chirinos, Eduardo** (2002). Confesiones inconfesables: la infancia recuperada endos 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. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/gilbiedm.html>
- Ferraté, Juan** (1980). A favor de Jaime Gil de Biedma. En Rico, Francisco (comp.). *Historia y Crítica de la Literatura Española*. T8. Crítica.
- Fumis, Daniela** (2016). Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes. *452°F*, (15), 178–194. https://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/15_452f_Fumis_orgnl.pdf
- (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. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86876?show=full>,
- Gil de Biedma, Jaime** (1998). *Las personas del verbo*. Editorial Lumen.
- (1980). Sensibilidad infantil, mentalidad adulta. *El pie de la letra. Ensayos 1955–1979*. Crítica.
- Letamendía, Nora** (2013). La reconstrucción del pasado en la poesía de Jaime Gil de Biedma. *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (25), 33–50.
- Leuci, Verónica** (2010). La encrucijada poética: tensiones íntimas en Jaime Gil de Biedma. En Scarano, Laura (comp.), *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española* (pp. 167–189), EUEDEM.
- Premat, Julio** (2014). Pasados, presentes y futuros de la infancia. *Cuadernos Líricos*, (11), 1–16. <https://lirico.revues.org/1736>.
- (2016). Érase esta vez. Relatos de comienzo. Eduntref.
- Scarano, Laura** (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Ediciones UNL.
- Sierra, Gabriela** (2021). Dibujos de infancia en prosas y poemas de Fernando Beltrán. *Actas del XII Congreso Argentino de Hispanistas (AAH)*. Mimeo.
- (2022). *Niños escritos. Figuraciones de la niñez en la poesía española contemporánea: Fernando Beltrán y Luis García Montero*. Tesis doctoral, Universidad Nacional del Litoral. <https://hdl.handle.net/11185/6497>

ISBN 978-987-692-363-7



UNL • FACULTAD
DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS