

QUINTO COLOQUIO DE AVANCES DE INVESTIGACIONES DEL CEDINTEL

GERMÁN PRÓSPERI
(COMPILADOR)

V Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL / María Belen Bernardi ... [et al.];
compilado por Germán Prósperi. - 1a ed. - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral.
Facultad de Humanidades y Ciencias, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-176-3

1. Teoría Literaria. 2. Crítica Literaria. 3. Investigación. I. Bernardi, María Belen II. Prósperi,
Germán, comp.

CDD 801.95

© Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias
<http://www.unl.edu.ar>
Publicación de acceso abierto


Centro de Investigaciones
CEDINTEL Teórico Literarias

Comentaristas

Rossana Nofal, Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Mónica Bernabé

Coordinadores de mesa

Fernanda Alle, Gabriela Sierra, Sergio Peralta, Ivana Tosti

Secretarios

Verónica Gómez, Sergio Peralta, Gabriela Sierra

Relatoría

Verónica Gómez, Cristian Ramírez

Coordinación general

Germán Prósperi, Isabel Molinas, Ivana Tosti

Autoridades UNL

Rector

Enrique Mammarella

Decana Facultad Humanidades y Ciencias

Laura Tarabella

Índice

- 1 · Modalidades de la escritura autopoética en tres narradores transatlánticos: Patricio Pron, Andrés Neuman y Vicente Luis Mora / *María Belén Bernardi*
- 13 · De libros como zapatos: la mercantilización pedagógica de los manuales de Lengua y Literatura publicados por Santillana (1994–2002) / *Pamela Virginia Bórtoli*
- 40 · Volver la mirada: *Las mujeres de sal* de Mario Bellatin, desastre y post-filología / *Leonel Cherri*
- 54 · La autoría en el texto como acto político. Escisión del sujeto en Paul Celan / *Hugo Echagüe*
- 69 · Enrique Pezzoni en *Los Libros*: hacia la consolidación de la *firma* / *Cristian Daniel Ramírez*
- 82 · Formaciones teóricas de la literatura latinoamericana en la universidad argentina / *Silvana Santucci*
- 94 · Apuntes en borrador. Sobre la recepción de la obra crítica de Ángel Rama en la Argentina: usos y apropiaciones en el campo crítico literario (1966–2003) / *María Paula Scotta*
- 103 · Una relación posible: niñez y compromiso en la poesía española de los años 80 / *Gabriela Sierra*
- 119 · *Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes del litoral* (1950–1953): aproximaciones a los inicios de Francisco Paco Urondo / *Ivana Tosti*



Modalidades de la escritura autopoética en tres narradores transatlánticos: Patricio Pron, Andrés Neuman y Vicente Luis Mora

MARÍA BELÉN BERNARDI

IHuCSO Litoral – CONICET / UNL – UNR

mariabelenbernardi@gmail.com

Resumen

En este trabajo consignamos y sometemos a discusión las primeras indagaciones correspondientes a nuestro plan de investigación, en el marco de una beca doctoral recientemente otorgada por Conicet y del Proyecto CAI+D UNL 2017 «Figuras de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencia de lo queer», dirigido por el Dr. Germán Prósperi. Dicho plan toma como punto de partida los aportes de Julio Ortega (2010, 2012) y de Ana Gallego Cuiñas (2012) en torno a la configuración de un hispanismo transatlántico, horizonte teórico desde el cual analizamos las producciones de Patricio Pron (1975), Andrés Neuman (1977) y Vicente Luis Mora (1970), para examinar el modo en que estos autores, aunque de maneras disímiles y a partir de distintas estrategias escriturarias, construyen autopoéticas (Casas, 2000) que dan cuenta de una condición transatlántica, cuyas modulaciones y condiciones de emergencia atraviesan el conjunto de sus obras, a la vez que iluminan zonas de abordaje e interpretación escasamente exploradas hasta el momento.

Palabras clave: autopoéticas / hispanismo transatlántico / Andrés Neuman / Patricio Pron / Vicente Luis Mora



El objetivo del presente proyecto consiste en estudiar las modalidades de la escritura autopoética en tres narradores contemporáneos, Patricio Pron (1975), Andrés Neuman (1977) y Vicente Luis Mora (1970), a partir de considerar que su condición transatlántica entabla un estrecho vínculo con aspectos determinantes de las poéticas de autor que construyen en sus obras.

Desde una perspectiva general, nos proponemos realizar aportes al conocimiento sobre escrituras autopoéticas en las narrativas argentina y española contemporáneas. De manera específica, nuestro propósito es caracterizar los modos de la escritura autopoética en los autores del corpus, describir los procesos de construcción de imágenes de escritor transatlántico en los textos seleccionados y, por último, evaluar los cruces entre las operaciones propuestas (escritura autopoética – escritura transatlántica) para la descripción de las poéticas particulares de cada autor.

La lectura conjunta de estos autores se debe a una convergencia en las problemáticas abordadas producto de su contemporaneidad (los tres nacieron en los años setenta del siglo XX y sus primeras publicaciones datan de finales de la década de los noventa) y la conformación de una figura de autor situada al margen de toda frontera geográfica y cultural específica como estrategia para inscribirse en el campo literario.

La inscripción transatlántica resulta evidente en el caso de Pron y Neuman, puesto que son argentinos residentes en España, donde han publicado la mayor parte de su obra. Respecto de Mora encontramos una trayectoria inversa: un español cuya búsqueda supera las fronteras de la península extendiendo su dominio al ámbito de las redes informáticas, espacio que condensa la diáspora de producción e intercambio intelectual, artístico y cultural en el presente. Este movimiento ha sido analizado por el mismo Mora (2016) en términos de las libertades estéticas totales de algunas literaturas nacionales, especialmente la argentina.

Una primera categoría de abordaje serán las poéticas de autor, entendidas como poéticas del emisor dentro de una teoría general de la comunicación literaria. Pilar 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. Al mismo tiempo, 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». Ésta permite considerar tres aspectos clave: cómo esas reflexiones, que surgen desde la producción misma, configuran una teoría de la literatura en contacto con la propia creación y no al margen de ella; en qué medida dichas

reflexiones coinciden o difieren de las propuestas que los teóricos puros 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 ahora, lo cual ampliaría el campo del conocimiento estético–literario. El conjunto de textos susceptibles de ser abordados bajo esta óptica son las cartas, las entrevistas, las conversaciones, las notas sobre la labor de creación, los diarios íntimos, entre otros.

Una segunda categoría de abordaje, que amplía la perspectiva de Rubio Montaner, es la de autopoéticas planteada por Arturo Casas (2000). Los textos autopoéticos definen una serie abierta de manifestaciones textuales que convergen en la declaración de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas. El teórico distingue autopoéticas explícitas (aquellas presentes en el ámbito de manifiestos, reflexiones teóricas, prólogos o epílogos a obras propias o ajenas, la producción teórico–crítica del autor, escritos memorialísticos o autobiográficos, cartas, entrevistas y conferencias) de autopoéticas implícitas (las reflexiones sobre la propia escritura inscriptas en la producción literaria del autor). En este sentido, integrarán nuestro corpus textos pertenecientes a ambos tipos de autopoéticas, con la aclaración de que se incluirán también dentro de las poéticas explícitas las intervenciones en blogs que llevan adelante los autores, así como también su labor periodística en distintos medios que den cuenta de una posición autopoética.

La inscripción de los autores propuestos en el marco de un hispanismo transatlántico se basa en la perspectiva teórica de Julio Ortega (2010, 2012), quien ha llamado la atención sobre aquellas escrituras que representan alteridades por su carácter híbrido, el cual se resiste a ser leído en función de los cánones académicos tradicionales. Ante la insuficiencia de los estudios culturales y poscoloniales como método de interpretación de las nuevas textualidades en la actualidad, Ortega propone una crítica transatlántica entendida como una teoría que describe numerosas operaciones de contacto: hipótesis de conjuntos; historia cultural del intercambio, procesamiento y preservación de bienes y valores; trazado de mapas de la hibridez textual; puesta en duda del capital simbólico de las autoridades discursivas del estado nacional y transnacional; estudio de las interpolaciones de la tecnología en la comunicación de nuestros idiomas; ética de los afectos; interdisciplinariedad; conceptualización dialógica del espacio público, entre otros acuerdos de abordaje. La imposibilidad de adscribir a un centro fijo las producciones literarias actuales (en las cuales se ubica nuestro corpus) deriva de diversas representaciones de las hibridaciones y migraciones características de los desplazamientos del pasado siglo que devienen en las llamadas «literaturas sin residencia fija», es decir, formas de escri-

tura «de entremundos», translingües, transculturales y transmediales (Ette:20) que representan un desafío en tanto requieren para su análisis de conceptos móviles y relacionales, trandisciplinarios y transareales más adecuados a las manifestaciones literarias contemporáneas, como alternativa a las categorías «nacionalistas de las filologías fundadas en el siglo XIX» (Ette:30).

La perspectiva transatlántica permite estudiar las prácticas del cruce de lecturas en una «geotextualidad virtual» (Ortega 2010) que se erige como un mapa levantado entre los textos y que configura un espacio inclusivo mayor y más libre para aquellas escrituras que emergen en la virtualidad de la orilla. La indeterminación de la orilla como horizonte teórico intensifica el intento por crear un lenguaje acorde para narrar el presente, el cual encuentra en las tecnologías de la comunicación una matriz privilegiada para su desarrollo (Montoya Juárez 2012). Ese espacio móvil, libre, plural, horizontal y dialógico que propugna Ortega para el nuevo hispanismo, es el que los tres escritores de nuestro corpus intentan construir, mediante diferentes modalidades y estrategias.

Otro antecedente clave se encuentra en los estudios de Ana Gallego Cuiñas (2012) quien retoma las líneas de investigación trazadas por Ortega y propone trabajar la literatura producida a ambos lados del Atlántico a partir de las apropiaciones y trasvases literarios, diversos y contradictorios, entre Argentina y España, que convergen en lo que denomina una encrucijada transocénica. La autora encuentra el fundamento de dicha perspectiva en la disolución de los nexos naturales entre la experiencia cultural y la localización territorial, y en sentido particular, en la mirada de culturas que integran la literatura en español, caracterizada por mezclas y desplazamientos (13). En este sentido, define el espacio transatlántico como «un sistema abierto que invita a producir nuevas líneas de lectura y formular otros interrogantes en relación a la identidad y al espacio literario en lengua española» (15).

Cabe aclarar que el panorama descrito no se limita al hispanismo transatlántico ya que encontramos otros posicionamientos teóricos fuera de este campo, tales como las clásicas nociones de extraterritorialidad (Steiner 2000) e hibridez (García Canclini 1995).

Los aportes de George Steiner (2000) acerca del concepto de «extraterritorialidad» resultan iluminadores ya que, aunque centrados en escritores provenientes de otras tradiciones como Beckett, Borges y Nabokov, resaltan el binomio arraigo – desarraigo de sujetos insertos en distintos sistemas culturales que se caracterizan precisamente por un pluralismo o nomadismo lingüístico, una duda dialéctica en relación con su lengua materna y una problemática pertenencia a una patria determinada.

De manera análoga, esta misma noción de territorio se encuentra presente en los trabajos de Néstor García Canclini (1995) que, desde un punto de vista antropológico y sociocultural, piensa las sociedades globalizadas contemporáneas en términos de formaciones posnacionales y multiculturales, en las que los ámbitos de creación, difusión y recepción de las diversas esferas artísticas se conciben y realizan de un modo «desterritorializado», al igual que las identidades, que ya no constituyen entidades homogéneas sino que aparecen como construcciones imaginarias, como relatos que conjugan y fusionan elementos disímiles de distintas culturas.

En este espacio de intercambios cabe preguntarse, como lo hiciera Gramuglio (2013), por el estatuto de la relación entre las literaturas argentina y española a partir del estudio de la convergencia «entre textos, entre tópicos, entre textos o poéticas y un determinado sistema receptor, entre sistemas literarios, entre formaciones y movimientos» (349), que permitan superar un mero comparatismo.

Otro antecedente central en nuestra perspectiva se halla en aquellos trabajos que han considerado el país de origen de los escritores en términos de conflicto. Entre ellos cabe citar los que han leído la identificación de una voluntad de no pertenencia a ninguna generación o cultura geográfica delimitada en Pron y Neuman (Wamba Gaviña 2011) y los que consideran la desterritorialización y ubicuidad transmedial como constituyente específico de la escritura de Mora (Vega Sánchez 2014) así como su filiación literaria hispanoamericana (Scarano, Riva 2015). Los trabajos de Mora (2015) acerca de la obra de Pron y Neuman dan cuenta de esta perspectiva al considerar el carácter «trasterrado» (2014) de los dos autores argentinos así como el rasgo «posespañol o transespañol» (2013) de algunos escritores peninsulares entre los que se incluye implícitamente. En efecto, es la categoría de transespañol explicada por Mora la que nos habilita a pensarlo como un escritor transatlántico.

Al mismo tiempo, su inclusión en nuestra serie nos permite superar en parte las voces críticas que acusan a los estudios transatlánticos de alimentar un nuevo hispanismo (Trigo 2012) que restablecería la hegemonía cultural de la península. Lejos de postular una primacía de España respecto de los demás países hispanohablantes y sus culturas y literaturas, Mora considera lo transatlántico como espacio de diálogo e intercambio sin centro metropolitano.

De esta manera, consideramos que el horizonte de análisis propuesto por los estudios transatlánticos representa una perspectiva teórica adecuada a las características de nuestro objeto de estudio, ya que da cuenta de la movilidad, indefinición y zona de intercambios múltiples que caracterizan las producciones literarias de estos autores.

El panorama delimitado incide además en la configuración de un sujeto escribiente que se define a partir de una «identidad expandida» (Mora 2012) producto de cambios subjetivos que modifican la experiencia de creación y recepción de los textos, la reflexión sobre sus límites y alcances, así como también la apuesta por el fragmento y la heterogeneidad. En este sentido, resulta fundamental la consideración de la imagen de escritor (Gramuglio 2013) que estos autores construyen en tanto búsqueda de un lugar en el espacio literario así como también la propuesta de Zonana (2007) acerca de las poéticas del creador literario como construcción de la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público. En esta perspectiva se potencian las ligazones entre literatura y mercado¹ que caracterizan al hispanismo transatlántico en el sistema de distribución de la industria editorial (Gallego Cuiñas 2012) y priorizan ciertos rasgos de las escrituras de estos autores: cosmopolitas, nómadas y actuales, producto del mestizaje, cuya herencia literaria es toda la literatura universal (Manrique Sabogal 2010).

A partir de estos planteamientos, cabe formularse distintos interrogantes, tales como: de qué manera cada autor construye una imagen de escritor acorde a ese lugar que intentan reclamar dentro del sistema literario, cuáles son las estrategias de representación de esa imagen, a partir de qué mecanismos ficcionales y no ficcionales dan cuenta del sustrato nacional de sus producciones, qué concepción de literatura subyace —a la vez que fundamenta— sus obras y, principalmente, si existe una relación determinante entre lo que hemos calificado como una condición transatlántica de escritura y la construcción de una autopoética.

Nuestra hipótesis es que esa imagen de escritor se encuentra ligada en estos autores a determinadas elecciones y apuestas estéticas y narrativas que permiten delinear y configurar la voz de un yo que se articula en todos los casos, aunque a partir de distintas modalidades, desde una posición de extranjería y de tensión entre espacialidades múltiples, que responden también a una especial relación con la idea de pasado, de historia y de tradición. En esta hipótesis general confluyen hipótesis subsidiarias: 1) En el caso de Pron se evidencia un distanciamiento radical que se pone de manifiesto en la abstracción² que realiza, salvo contadas excepciones, de

¹ Por citar sólo un ejemplo, tanto Neuman como Pron integraron la lista que en 2010 publicó la revista británica *Granta* incluyendo por primera vez a escritores en lengua no inglesa, todos ellos menores de 35 años, suscitando polémicas en relación con los criterios de selección. Asimismo, los tres autores han recibido numerosos premios literarios que condensan el debate articulado en torno al mencionado vínculo entre literatura y mercado editorial.

² En *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) los espacios geográficos aparecen alterados con marcas gráficas, como la transmutación de Rosario a *osario, con claras connotaciones semánticas. Se evidencia además una noción de patria configurada como «república de contornos imprecisos», coherente con la perplejidad que caracteriza al protagonista (Tala:125). Algo similar ocurre en

escenarios geográficos y sucesos históricos (Tala, 2012), junto con la construcción de un lugar de enunciación que parece valerse de la literatura universal como modo de validación de su propia escritura (Seifert 2012). La adscripción simultánea y no excluyente a distintas culturas es presentada como un mecanismo «natural», no problemático, de escritura. 2) En el caso de Neuman hallamos un distanciamiento bivalente puesto que procura elaborar un relato conciliador que explicaría el origen de su doble pertenencia, argentina y española, problematizada en buena parte de su obra³ (Pacheco 2011, Mora 2012, Darici 2014) y leída en muchos casos como estrategia metafictiva (Prósperi 2014). 3) Por último, en Mora se manifiesta un distanciamiento descentrado tanto desde el punto de vista geográfico⁴ (Vega Sánchez 2014), en la consideración de lo transespañol como condición para producir una literatura que resulte «interesante» (2013), así como también desde la perspectiva

Nosotros caminamos en sueños (2014), en el que el narrador parece no conocer la ubicación de las islas Malvinas y no tener ningún sitio o patria a la cual volver. En ambas obras se pone de manifiesto una reconstrucción particular del pasado. Un procedimiento de distinta índole se encuentra en *El comienzo de la primavera* (2008), donde la localización foránea en Alemania, como en otros textos del autor, se da en función de un anclaje a partir del protagonista, que es argentino y cuya condición de extranjería resulta estratégica dado que le permite evaluar de un modo más libre los hechos que presenta. Se trata de la «construcción del lugar de enunciación del extranjero como una ubicación privilegiada desde la que se puede decir más y mejor» (Seifert:1).

³ En relación con la lengua, Andrés Neuman reflexiona de la siguiente manera en *Una vez Argentina* (2003): «Tratándose de dos tierras que en teoría hablan el mismo idioma, podría suponerse que ese desplazamiento no propicia una crisis lingüística tan intensa como la emigración a un país de habla extranjera. Sin embargo, en tal caso el habla nativa puede convertirse en un reducto de certeza, en un bastión de identidad frente a lo extraño. Cuando la mudanza altera en cambio esa misma lengua que se creía propia, lo que se desestabiliza es la base del habla con uno mismo. Es decir, la propia condición de la escritura» (273). Con respecto al territorio, se lleva a cabo una indeterminación del espacio geográfico y una pregunta por las ciudades migrantes a partir, por ejemplo, de la descripción de Wandernburgo, la ciudad en la que transcurre la acción de *El viajero del siglo* (2009). Según Mora (2012), «*El viajero del siglo*, desde su título, es una novela sobre el viaje, el tránsito y el destierro, donde el autor exhuma o exorciza, según queramos verlo, su propia experiencia biográfica (...) Hans es, como Neuman, traductor, viajero e intelectual errante» (404). Se manifiesta además una reapropiación argentina de los lugares mencionados en *Hablar solos* (2012), así como también la idea de fabricación de recuerdos, de novela como «usina de pasado» (Prósperi 2014). Por otra parte, en *Cómo viajar sin ver* (2010), el viaje y los lugares de tránsito representan el espacio intermedio del «entre»: entre culturas, entre lenguas, entre formas distintas de ver la vida (Darici:64). A partir de lo expresado es posible pensar, tal como postula Pacheco (2) que Neuman plantea una literatura desterritorializada, itinerante, en continuo tránsito, desprovista de cartografías literarias o mejor aún, provista de todas las posibles, efecto de una asumida y consecuente vida literaria nómada.

⁴ Vicente Luis Mora, en *Circular 07. Las afueras* (2007b), eleva el espacio a la categoría de personaje. Si bien la ciudad es Madrid, la idea de «obra en marcha» permite adscribir a la idea de movilidad que todo espacio urbano actual representa en una dialéctica entre el centro y la periferia que configura un horizonte de universalidad a partir del carácter migrante de las escrituras y de su condición de continuo presente e instantaneidad. Del mismo modo, «aunque el contexto de *Alba Cromm* se sitúe en España, el entramado de la novela se desarrolla en el ciberespacio» (Vega Sánchez :72)

de un sujeto múltiple cuyo máximo exponente podría hallarse en la experiencia representada por *Quimera 322* (2010), que ha sido juzgado como «un verdadero trabajo de campo sobre la autoría y el discurso literario» (Morán Rodríguez:53).

A partir de estas tres hipótesis, es posible analizar cómo emerge una reflexión acerca de la propia producción escrituraria presente no sólo en las ficciones, desde una perspectiva metafictional (Gil González 2001) —tal es el caso de *Alba Cromm* (2010) y *Circular 07* (2007) de Mora, *Una vez Argentina* (2003, 2014) de Neuman y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Pron— sino también en otros espacios como artículos y colaboraciones en revistas y periódicos (españoles y argentinos), ensayos, entrevistas y en los blogs que llevan adelante los tres autores, en diálogo constante con su obra. De este modo la opción por la categoría de autopoéticas explícitas e implícitas permite ponderar las reflexiones autopoéticas de los autores y la consideración de los proyectos escriturarios de los tres autores en tanto espacios abiertos o proyectivos (Bonilla 2002, Mora 2005, Calvo 2010, Gil 2012, Pantel 2013, Kunz 2014) o como formas de postnovelas: géneros que exploran nuevos formatos y posibilidades de expresión desde una perspectiva intermedial y transnacional (Gil González 2012).

Consideramos que entre estos autores existe un conjunto de temáticas y preocupaciones vinculados a la condición transatlántica de sus escrituras y a un vínculo generacional que comparten y que incluye el problema de los desplazamientos, tránsitos, viajes, migraciones, globalización, hibridez, trasvases literarios entre Argentina y España, pero también una visión «glocal» —local y global a la vez— (Mora 2014:320), transcultural y universal de la literatura contemporánea sobre la que reflexionan en sus distintas escrituras autopoéticas.

Bibliografía

Corpus

- Mora, Vicente Luis** (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby.
- . (2007a). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice
- . (2007b). *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.
- . (2010). *Alba Cromm*. Madrid: Seix Barral.



- . (2012). *El lectoespectador. Deslizamiento entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2013) *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- . *Diario de lecturas* [en línea]. Disponible en www.vicenteluismora.blogspot.com.ar
- Neuman, Andrés** (1999). *Bariloche*. Barcelona: Anagrama.
- . (2002). *La vida en las ventanas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . (2003, 2014). *Una vez Argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2009). *El viajero del siglo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2010). *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito*. Madrid: Alfaguara.
- . (2012). *Hablar solos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . *Microrréplicas* [en línea]. Disponible en www.andresneuman.blogspot.com
- Pron, Patricio** (1998). *Formas de morir*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- . (2001). *Nadadores muertos*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- . (2008). *El comienzo de la primavera*. Buenos Aires: Random House.
- . (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Random House.
- . (2014). *Nosotros caminamos en sueños*. Buenos Aires: Random House.
- . (2016). *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Barcelona: Random House.
- . *Patricio Pron. Dossier de artículos* [en línea]. Disponible en www.patriciopron.blogspot.com.ar

Bibliografía general y específica

- Bonilla, Juan** (2006, 12 de febrero) «Construcción». *El mundo*, 61.
- Calvo, Javier** (2010). «La red siniestra». *Quimera* 318, 12-17.
- Casas, Arturo** (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor, 209-218.
- Darici, Katiuscia** (2014). «Andrés Neuman y la traducción como vehículo de pensamiento». *Mise en abyme I*, 60-69. Consultado el 10 de abril de 2016 en: http://www.academia.edu/8449031/_2014_Andr%C3%A9s_Neuman_y_la_traducci%C3%B3n_como_veh%C3%ADculo_de_pensamiento_journal_article_

- Ette, Ottmar** (2012). «*Mobile mappings* y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo», en Julio Ortega, editor. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 15-34.
- Gallego Cuiñas, Ana** (Ed.) (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- García Canclini, Néstor** (1995). «Narrar la multiculturalidad». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXI, n° 42, 9 -20.
- Gil, Alex** (2012, 26 de febrero). «Vicente Luis Mora, usted también es tecnología». *Go Magazine*, 81.
- Gil González, Antonio** (2001) *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . (2012) «Hacia una postnovela postnacional», en Julio Ortega, editor. *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 231–252.
- Gramuglio, María Teresa** (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal.
- Kunz, Marco** (2014). «Del plano callejero al rizoma textual: *Circular 07* de Vicente Luis Mora». *Versants. Revista suiza de literaturas románicas* 61, 103-114.
- Manrique Sabogal, Winston** (2010, 10 de octubre). «La generación Granta en español» [en línea]. *El país*. Consultado el 3 de mayo de 2016 en <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2010/10/la-generacion-granta-en-espanol.html>
- Montoya Juárez, Jesús** (2012). «Ciberliteratura argentina en papel: escritura y tecnología en *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman y *El púgil* de Mike Wilson», en Ana Gallego Cuiñas, editora. *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 197–225.
- Mora, Vicente Luis** (2005). *Construcción*. Valencia: Pre-textos.
- . (2012). «17 apuntes sobre *El viajero del siglo* de Andrés Neuman», en Ana Gallego Cuiñas, editora. *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 397-407.
- . (2014) «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la ‘novela global’». *Revista Pasavento, Vol. II, n° 2*, 319-343.
- . (2015). «Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España». *El taco en la brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias* [en línea]. Consultado el



- 27 de marzo de 2016 en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/4680/7127>
- . (2016). «Libertades estéticas totales» en Germán Prósperi, coordinador general. *Debates actuales del hispanismo: Balances y desafíos críticos*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Morán Rodríguez, Carmen** (2015). «Revistas literarias, revistas de literatura: en la(s) encrucijada(s)». *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 17 [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2016 en ogigia.es/index.php/ogigia/article/view/16
- Ortega, Julio** (Ed.) (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- . (Ed.) (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Pacheco, Lorena Edith** (2011). «Andrés Neuman: una literatura en tránsito». *Actas del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 2 de febrero de 2016 en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2778/ev.2778.pdf
- Pantel, Alice** (2013) «Cuando el escritor se convierte en un hacker». *Revista Letral* 11, 55- 69.
- Prósperi, Germán** (2014). «Infancia y nuevos hispanismos: *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora y *Hablar solos* de Andrés Neuman». *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 23, n° 28, 143–163. *Quimera*, 322. Consultado el 22 de marzo de 2017 en www.academia.edu/26691147/Quimera_322
- 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.
- Scarano, Laura y Sabrina Riva** (2015). «Singularidades de un escritor transatlántico: entrevista a Vicente Luis Mora». *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 24, n° 30, 116-127.
- Seifert, Marcos** (2012) «Los privilegios de la extranjería: *El comienzo de la primavera* de Patricio Pron». *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 8 de mayo de 2016 en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf



- Steiner, George** (1972). *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Tala, Pamela** (2012). «Migración, retorno y lenguaje en la narrativa latinoamericana de hoy: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron». *Literatura y lingüística* 26 [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017 en <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112012000200008>.
- Trigo, Abril** (2012). «Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neohispanismo». *Cuadernos de literatura* 31[en línea]. Consultado el 13 de abril de 2016 en revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/download/3968/2962.
- Vega Sánchez, Aparicio** (2014). «Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas». *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, n ° 1, 61-80.
- Wamba Gaviña, Graciela** (2011) «La remigración en algunos narradores jóvenes argentinos y su inserción en el campo literario hispano: El problema de la identidad cultural y del idioma». *Actas del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 13 de abril de 2016 en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2777/ev.2777.pdf
- Zonana, Víctor Gustavo** (2007). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor.

De libros como zapatos: la mercantilización pedagógica de los manuales de Lengua y Literatura publicados por Santillana (1994–2002)

PAMELA VIRGINIA BÓRTOLI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

pbortoli@conicet.gov.ar

Resumen

Esta presentación parte de una tesis doctoral en curso titulada «Género y Literatura en manuales para la escuela secundaria argentina (1984–2011)» financiada por CONICET. La investigación tiene como objetivo reconstruir el modo en que impactan en los manuales de lengua y literatura publicados para el nivel secundario argentino, algunas discusiones en torno al género (*gender*) durante ciertos momentos históricos de inflexión: 1984, 1994 y 2006.

Específicamente, la presente ponencia analiza los manuales publicados a partir de la sanción de la Ley Federal de Educación por la editorial Santillana, en el arco temporal que va desde 1994 a 2002. La reconstrucción es extensa, pues fue un momento signado por una hiperproducción editorial sin precedentes, y ocasionada principalmente por dos factores: por un lado, la breve mejoría de las cuentas fiscales que se dio en Argentina a partir de 1994 y que permitió que el país volviera a ser confiable económicamente. Por otro lado, las editoriales que intentaban responder a los contenidos que impulsaba la reciente Ley Federal de Educación.

Esa proliferación editorial permite atender a elementos dominantes, residuales y emergentes en relación a las perspectivas sexogenéricas que ingresan o se silencian en los manuales de lengua y literatura en nuestro país.

Palabras clave: mercantilización pedagógica / hiperproducción editorial / género / manuales de lengua y literatura / Santillana

La hiperproducción de manuales escolares como mercancía (1994–2002)

Los manuales escolares publicados durante el arco temporal que va desde 1994 a 2002 se caracterizan por lo que Carolina Tosi denominó «mercantilización pedagógica». Este concepto no significa que anteriormente las editoriales no se preocupaban por vender libros; sino que es en estos años cuando es posible asociar los manuales a una política editorial que considera al libro de texto haciendo hincapié en su faceta como mercancía sujeta a las reglas del mercado: determinada por factores comerciales y desligada de toda supervisión estatal. Aunque Tosi sostiene que esta etapa inicia con la recuperación de la democracia, en 1983, el verdadero auge de este modo de producción, comienza a partir de la sanción de la Ley Federal de Educación y mediante el neoliberalismo, a mediados de los años 90.

En lo concreto, una de las consecuencias de esta mercantilización pedagógica fue la hiperproducción de manuales escolares. Ésta se vio ocasionada principalmente por dos factores: en primer lugar, por la breve bonanza económica que caracterizó a los primeros años del gobierno menemista, es decir, la mejoría de las cuentas fiscales que se dio en Argentina y que permitió que el país volviera a ser confiable para los inversores globales; en momentos en que una masa de dólares circulaba por el mundo a la búsqueda de «mercados emergentes» más rendidores que los metropolitanos y por entonces retraídos. En este sentido, la concepción de mercantilización pedagógica responde a un tipo de política específica desarrollada por el Estado neoliberal. Al respecto, reconoce Tosi:

Desde tal perspectiva, entonces, la política que ejercieron las editoriales, desde el advenimiento de la democracia, dentro de un mercado editorial polarizado y monopolizado por empresas multinacionales, consistió en la ejecución de funciones en el área educativa que antes eran desarrolladas por el Estado. (3)

Como deja entrever Tosi, en segundo lugar, existía una oportunidad que el mercado podía aprovechar: los docentes se enfrentaban a los desafíos propiciados por la nueva Ley de Educación sin haber sido preparados para ello. Al respecto, reflexionaban Graciela Herrera de Bett, Nora Alterman y Gustavo Giménez:

La Reforma Educativa ha generado una demanda de capacitación y actualización de los conocimientos de los docentes en ejercicio, que ha alterado las formas tradicionales de acceso a nuevos contenidos disciplinares en el campo de la formación de docentes. La

responsabilidad casi excluyente de los organismos oficiales en el servicio de la capacitación docente, ha cedido lugar a instancias de mediación entre las necesidades genuinas de formación de profesores, las nuevas exigencias prescriptas para cualificar el trabajo docente y el campo de la cultura. El mercado editorial se presenta así, como un espacio complejo que media entre la producción del campo cultural y científico, las nuevas exigencias instituidas desde las políticas educativas, y el saber efectivo de los docentes.¹ (211)

Estas dos variables hicieron que, frente al objeto cuidado, con sello de autor o realizado en parejas pedagógicas, pensado por años como una serie por los mismos editores, surgieran ahora manuales signados por la aparición masiva, la autoría numerosa y la producción constante de novedades que disponían de un corto lapso de circulación, acorde con los parámetros de productividad y rentabilidad.

Así los manuales se convierten en un objeto de consumo que, por su naturaleza inherente, se renueva en forma constante y establece los márgenes entre lo aceptado y lo desaprobado. Tal como reflexiona Néstor García Canclini, es la globalización la que produce un descontento en los consumidores porque lo que tienen se vuelve a cada instante obsoleto:

mucho de lo que se hace ahora en las artes se produce y circula según las reglas de las innovaciones y la obsolescencia periódica (...) porque las manifestaciones culturales han sido sometidas a los valores que «dinamizan» el mercado: consumo incesantemente renovado, sorpresa, entretenimiento. (16–17)

Estos cambios impactaron en las editoriales seleccionadas como corpus de análisis de la presente investigación de muy diferente manera. Mientras Santillana adquiriría su mayor potencial, Kapelusz debió fundirse con otro grupo empresarial que

¹ Las transformaciones experimentadas por los docentes a partir de la ley Federal de Educación fueron estudiadas por Graciela Herrera de Bett, Nora Alterman y Gustavo Gimenez, que llevaron a cabo un proyecto de investigación denominado «Formación docente y reforma educativa, un análisis de caso en la jurisdicción de Córdoba». Uno de los principales resultados obtenidos por los investigadores está relacionado con el novedoso vínculo que comienza a tejerse entre el mercado editorial y la formación docente. En este sentido, sostienen que: «La formación, actualización y capacitación docentes, propuestas como imperativos a partir de la Reforma Educativa, han generado un extenso mercado de potenciales consumidores de material bibliográfico, que trae las expectativas de inversión y producción de las editoriales. (...) el mercado editorial, atento a la circulación y distribución de sus productos —textos, revistas y otros géneros— vinculados a los procesos de Reforma Educativa ingresa en esta instancia compitiendo en algunos casos y colaborando en otros con los órganos de difusión oficial» (75–76).

para garantizar su continuidad y, en último lugar, la Editorial Del Eclipse debió cesar de producir manuales porque no tenía posibilidades de competitividad frente a las grandes empresas multinacionales.

El caso Santillana

Santillana comenzó a tener mayor visibilidad en el mercado a principios de los años 90, cuando el neoliberalismo menemista posibilitó su verdadero auge. Como se ha explicitado, las políticas desarrolladas por aquellos años posibilitaron que se iniciaran los procesos de concentración de las industrias de contenidos y aparecieran los llamados consorcios mediáticos, es decir, conglomerados empresariales constituidos por varios medios de comunicación, que se diversifican en medios escritos (periódicos, revistas, manuales y otros productos editoriales), medios audiovisuales tradicionales (cadenas de televisión y radio, productoras cinematográficas) y las más recientes formas de telecomunicación (especialmente Internet).

Al respecto, Diego Di Vincenzo² sostuvo que este proceso:

Por un lado, implicó una crisis de liderazgo de las editoriales históricas argentinas, como Estrada, Kapelusz. Pero por el otro lado, implicó una enorme modernización en términos de producción editorial. Se empezó a entender a la editorial como negocio y a la figura del editor como profesional. Antes eso no existía, el editor era el *publisher* hasta la llegada de Santillana, es decir, el tipo que ponía la plata. No eran concretamente profesionales del libro... aunque había algunos, como Daniel Divinsky,³ gente muy importante pero que tenía su propia editorial y llamaban a autores y les decían: «-dale, tráeme el libro y te lo edito». En realidad, los gallegos lo que trajeron es esta figura del editor, ¿no? Que es, para hablar marketinera, el tipo que evalúa, que estima cuáles son los riesgos del libro, cuántos hay que tirar, cuánto tenemos de margen... (3)

² Diego Di Vincenzo es Profesor de Letras por la UBA. Escribió numerosos textos escolares para la editorial Santillana. Luego, se desempeñó como Director de contenidos y marketing de Kapelusz. Actualmente, es docente en los niveles secundario y universitario.

³ Daniel Divinsky creó la editorial *Ediciones de la Flor*. En pocos años la editorial comenzó a crecer y se afianzó como una de las editoriales clásicas del mercado argentino, reuniendo un gran número de humoristas gráficos como Fontanarrosa, Quino, Caloi, Sendra, Liniers, Maitena, entre otros. Divinsky recibió en 2004 una mención especial del Premio Konex por su aportación a la difusión de las letras.

Evidentemente, estos consorcios de medios aprovecharon la bonanza económica de los primeros años del segundo mandato del presidente Menem y, luego, supieron ver que la crisis económica imposibilitaría al Estado para proveer a los docentes con los materiales para su formación académica —que además se volvía urgente debido a los cambios introducidos por la nueva Ley de Educación—. Por ello, el acceso al conocimiento se hizo presente en los lugares de trabajo de los docentes, sin mediación oficial alguna, determinado solamente por la capacidad de oferta y promoción de las empresas.

En el caso de Santillana, la potencia económica con la que ingresaba al mercado resultaba vertiginosa. Denunciaba Istvan Schritter⁴ al respecto, en una de las entrevistas que le realizamos:

Santillana se postuló con todo un *merchandising* que acompañaba al libro de texto. Por ejemplo, te venía con un reloj para el aula, con material extra para trabajar con los alumnos, tazas para los docentes... todo con el sellito «Santillana», claro... era imposible competir con ese avasallamiento. Como si fuera poco, ellos tenían un cuerpo de promotores de libros que era una enormidad... ya la figura del promotor era nueva. Pero antes se tenían, no sé... por decirte, 10 promotores. En cambio, Santillana llega con un equipo monumental a cubrir las escuelas. (4)

En efecto, muchos de los libros de texto de esta etapa tienen en sus portadillas un sello con la leyenda «PROHIBIDA SU VENTA. MUESTRA SIN VALOR COMERCIAL». Pero, además, muchas de las publicaciones de manuales de esos años, venían acompañadas por un material para el docente. En los libros de textos, se aclaraba:

Cada libro presenta un texto para el docente, de distribución gratuita, en el que se ofrece el marco teórico que lo sustenta, mapas conceptuales de cada uno de los capítulos y cuadros de distribución de los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales que se pueden trabajar en el año. (Cuaderno de Programación:2)

«Antología literaria 8» incluye un apéndice de actividades sugeridas para aquellos docentes que deseen adoptarlas como una herramienta de trabajo en el aula. (Antología literaria 8:1)

⁴ Istvan Schritter es ilustrador, escritor, diseñador y editor. Por su participación actual en ediciones Del Eclipse recompono en las entrevistas que realizamos la figura de Rosario Charquero, quien fuera la empresaria fundadora del sello editorial argentino Del Eclipse.

Desde los grupos editoriales se pensaba principalmente en poder dar respuesta a esos docentes que, frente a los nuevos contenidos que impulsaba la reciente Ley Federal de Educación, habían quedado «apabullados» (Cortés). En la misma línea, en esos materiales elaborados para los profesores en ejercicio, es posible leer sentencias como las siguientes: «en las próximas páginas, usted encontrará la programación para su disciplina y para cada año del 3º ciclo de la EGB: confiamos en que le facilitará su tarea» (Cuaderno de Programación:36). Lo que se destaca es la posibilidad que la propuesta del manual tiene para «facilitar» la tarea docente.

Durante este periodo, Santillana publicó innumerables títulos para la enseñanza de la Lengua y la Literatura en la escuela secundaria argentina. Las series se ofrecían completas en el mismo momento: ya no se hacía un manual por año. De esta manera, la empresa Santillana aprovechaba su potencia económica para brindar a los docentes lo que necesitaban: una serie acabada que facilitase su tarea.

Años más adelante, esta editorial también participaría del fenómeno de transnacionalización editorial,⁵ pues en el año 2000 fue absorbida por el grupo Prisa,⁶ el primer consorcio de medios de comunicación en los mercados de habla española y portuguesa, al que aportó en 2012 el 28% de sus ingresos. Según lo informado por ellos mismos, Santillana en Argentina opera la radio Continental y Los 40 principales. El grupo Prisa es socio en Papel Prensa junto con el Grupo Clarín y La Nación lo que los hace dueños del 90% del papel para diarios y revistas de Argentina (PRISA, 2008).

Algunas de estas cuestiones fueron abordadas en el *I Encuentro de Editores Independientes de América Latina*, celebrado en Gijón durante el año 2000, en el que diferentes escritores y editores se reunieron para discutir experiencias que colaborasen en la construcción del sector de edición independiente. Uno de los participantes fue André Schiffrin, quien había sido editor de Random House USA, que dijo:

La transformación del mundo editorial iniciada en los últimos años del siglo pasado se ha acelerado a una velocidad vertiginosa. En la actualidad constatamos que ya no se

⁵ El proceso de extranjerización afectó al mercado editorial escolar: el Grupo Carvajal absorbió la clásica editorial argentina Kapelusz (1994), Larousse se fusionó con Aique Grupo Editor SA (1998), se conformó con el país el Grupo Macmillan con la integración de los sellos Puerto de Palos y Editorial Estrada (2006), entre otras fusiones similares (Bórtoli 2016).

⁶ El Grupo PRISA está configurado en cuatro grandes áreas de actividad: Educación-Editorial, Prensa, Radio y Audiovisual, con una unidad digital, Prisacom, que opera transversalmente para toda la organización. Adicionalmente, en el Grupo se incluyen otras actividades correspondientes a los negocios de Distribución, Publicidad (GDM), Inmobiliaria, Corporativo e Impresión (Dédalo).

trata de la simple adquisición de una compañía por otra a nivel nacional, sino de una operación compleja por la cual grandes grupos internacionales están adquiriendo el control de todos los medios de comunicación, superando así los antiguos esquemas de norteamericanización. En la actualidad estamos presenciando un control sin precedentes del mundo editorial y por lo tanto de la circulación de las ideas, por un puñado de grandes conglomerados, muchos de ellos de origen europeo. El mundo editorial se ha convertido en una pequeña parte de las actividades que manejan estos grupos que han logrado controlar todos los medios de comunicación, la industria cinematográfica, la televisión, la música, la prensa y ahora, cada vez más, también Internet. (en línea)

Es así que, desde el momento en el que Santillana se convirtió en un activo *premium* para Prisa, se afianzó como consorcio de medios. No en vano, la división de educación generó una facturación de 733,65 millones en 2012. El beneficio bruto de explotación alcanzó los 184,2 millones, un apreciable incremento del 8,2% en plena crisis económica europea por las ventas generadas en países como México, Perú y Argentina.

Esta evolución es la que explica que la editorial haya resistido siempre a la venta de Santillana a otras corporaciones, a pesar de que en los últimos años el grupo PRISA contrajo una deuda de alrededor de 3.100 millones de euros.

De libros como zapatos

La consecuencia de la mercantilización pedagógica ya mencionada anteriormente es la masiva producción de libros en serie, tal como sostuvo Julieta Pinasco,⁷ quien a modo ilustrativo sentenció durante la entrevista: «Te voy a decir algo. La editorial vende libros: podría vender zapatos» (3).

La frase impacta por su contundencia y a la vez visibiliza el modo en que los manuales forman parte de un mercado dominado por empresarios de la comunicación masiva, que aprovechan las necesidades de las instituciones de enseñanza y convierten a los educandos y a los educadores en consumidores. De este modo, las

⁷ Se ha conversado con Julieta Pinasco, por su participación en algunos manuales publicados por Santillana. Pinasco es Profesora de enseñanza media y superior en Letras modernas, por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Realizó un Postgrado en Lengua, literatura y comunicación en FLACSO. Es autora de libros de Lengua y Literatura y de guías didácticas en Argentina y América Latina; y también es escritora y editora de Santillana, Alfaguara y SM.



necesidades educacionales de los pueblos y de las nuevas generaciones quedan a merced de las ópticas privadas que pertenecen al mercado editorial. El problema más grave es que no es justamente el mercado quien equilibra la distribución justa de las riquezas, ni el que se inclina hacia los que menos tienen.

Específicamente, durante el arco temporal que va desde 1994 a 2002, Santillana fue una máquina incesante de producción de manuales escolares para el área de Lengua y Literatura. La siguiente tabla permite visibilizar el modo de producción:

Serie	Nombre del manual	Primera edición	Autores
La lengua y los textos	La lengua y los textos I	Septiembre 1995	Fernando Avendaño Susana Aime Gabriel Di Luca Paula Galdeano
	La lengua y los textos II	Noviembre 1995	Fernando Avendaño Susana Aime Gabriel Cetkovic Gabriel Di Luca Diego Di Vincenzo Paula Galdeano
	La lengua y los textos III	Febrero 1996	Fernando Avendaño Susana Aime Gabriel Cetkovic Gabriel Di Luca Diego Di Vincenzo Paula Galdeano
Serie Naranja «Santillana EGB 3º Ciclo»	Lengua 7 EGB	Septiembre 1997	Fernando Avendaño Gabriel Cetkovic Gabriel de Luca Diego Di Vincenzo Griselda Gandolfi
	Lengua 8 EGB	Septiembre 1997	Fernando Avendaño Gabriel Cetkovic Gabriel de Luca Diego Di Vincenzo Griselda Gandolfi
	Lengua 9 EGB	Diciembre 1997	Fernando Avendaño Gabriel Cetkovic Gabriel de Luca Diego Di Vincenzo
Serie Polimodal	Lengua. El texto, el contexto y los procedimientos.	Noviembre 1998	Fernando Avendaño Gabriel Cetkovich
	Literatura Argentina y Latinoamericana conectada con literatura universal	Noviembre 1998	Gabriel Di Luca Diego Di Vincenzo
	Literatura Española conectada con literatura universal	Enero 1999	Griselda R. Gandolfi Martina E. López Casanova
	Literatura universal. Conectada con literatura argentina, latinoamericana y española	Enero 1999	Gabriel Di Luca Diego Di Vincenzo Martina E. López Casanova
	Lengua y Literatura	Diciembre 2000	Daniel Altamirano Fernando Avendaño

			Gabriel Cetkovich Gabriel Di Luca Diego Di Vincenzo Griselda R. Gandolfi Martina E. López Casanova
Serie Claves	7 Lengua EGB	Agosto 2000	Gabriel Cetkovich Gabriel Di Luca
	8 Lengua EGB	Agosto 2000	Griselda Gandolfi Martina López Casanova
	9 Lengua EGB	Enero 2001	Fernando Avendaño Diego Di Vincenzo

Como es posible observar en la tabla, en este periodo de ocho años, Santillana publicó un total de catorce manuales para la enseñanza de la lengua y la literatura, agrupados en cinco series diferentes: es decir que aproximadamente cada dos años, se presentaba una propuesta editorial novedosa. A continuación, se seleccionará un manual de cada serie, a modo de caso (Stake) para analizar las características de la misma.

La primera serie, aparecida en 1995 y denominada «La lengua y los textos», está diseñada para el tramo correspondiente a la Escuela General Básica. Se compone por tres libros y cuenta con la coordinación y el asesoramiento lingüístico de María Elena Rodríguez, licenciada y profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, especializada en el campo de la Lingüística y reconocida en el campo fundamentalmente por dirigir la revista *Lectura y Vida*.⁸

Con respecto a los autores, si bien el primer manual sólo está escrito por Fernando Avendaño,⁹ Susana Aime, Paula Galdeano¹⁰ y Gabriel Di Luca;¹¹ se suman en

⁸ Sobre María Elena Rodríguez decía Di Vincenzo: «Esa vez hubo un coordinador que era María Elena Rodríguez, que fue la mina que hizo los contenidos de la ciudad de Buenos Aires, años después. Me entendés cómo las editoriales sentamos huella. Ella enseña lingüística hace mucho tiempo en la Universidad del Salvador. Y además no es de la UBA, es de La Pampa. Eso me copaba porque a mí me desesperaba que hiciéramos libros para todo el país, pero que los hiciéramos todos porteños. Y ahí me di cuenta que al interior le gusta eso (cuando hablamos del interior no hablamos de Santa Fe, ¿se entiende eso?). Pero en Salta, por ejemplo, en Tucumán se legitima el saber porteño... yo por ejemplo trabajé mucho con Avendaño que es el autor estrella de Santillana y que está en Rosario» (5).

⁹ Fernando Avendaño es profesor e investigador en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Comenzó su trabajo para Santillana en 1995 y aún lo continúa. La mayoría de los manuales elaborados desde ese año hasta la actualidad han contado con su participación.

¹⁰ Susana Aime y Paula Galdeano escribían conjuntamente, «a cuatro manos» (Galdeano:7). Su participación en este manual no era su primera experiencia, pues ya habían escrito juntas para editorial Estrada en la serie *Vos/z en onda* y *Vos/z en creación*. En 1995, ambas cursaban la maestría en Ciencias del Lenguaje del ISP Joaquín V. González que dirigía Elvira Arnoux (actualmente se ha convertido en una diplomatura) y el contacto con María Elena Rodríguez hizo que fueran convocadas como autoras.

¹¹ Gabriel Di Luca es Profesor de Literatura, como es posible observar en el cuadro, participó como autor en varios manuales de Lengua y Literatura de la editorial Santillana.

las próximas propuestas Gabriel Cetkovic¹² y Diego Di Vincenzo. Al respecto de su incorporación, este último decía:

Empecé a laborar en Santillana a los 23 años, en el año 1997. Fue a través de una profesora que era auxiliar pedagógica en una materia que yo cursé y ellos estaban haciendo con Paula Galeano un libro para Santillana, con Gabo de Luca. Y ellos necesitaban gente porque no les daban los tiempos y tuvieron que abrir los equipos. Y ahí me avisó Susana... sino yo no tenía la menor idea... preguntaba «¿che, pero y esto cómo se hace?». (6)

La extensión del equipo está vinculada con la inmediatez que la tarea requería: hacer una serie completa, que saliera al mercado el mismo año. Al respecto, Di Vincenzo explicó que pensaba que había sido convocado por las ventajas que le daba su edad:

Yo creo que ellos me llamaron porque era pendejo, porque era una época de fuerte renovación y esperaban que uno fuera piola en las actividades... por ejemplo a mí una vez me tocó trabajar la épica, el discurso épico. Y en vez de trabajar con el Cid, con Rolando, laburé con la guerra de las galaxias, la marcha de boca, la marcha de river, con cantitos de cancha... siempre todo eso con mucho tacto, matizando «esto no es la épica pero hay cuestiones de la épica tradicional que se activan en este tipo de producciones» ... ese tipo de cosas. (6-7)

Esa renovación será muy evidente en los libros que conforman la serie, pues la misma propone multiplicidad de textos como noticias, recetas, reglamentos, publicidades gráficas y televisivas, chistes, historietas, fotonovelas y canciones, entre otros. El avance de este tipo de textos conlleva como consecuencia la pérdida de protagonismo de los textos literarios en los manuales que se producen en toda la etapa. Esto se encuentra en estrecha consonancia con lo dispuesto por los CBC, como se ha expuesto anteriormente.

Los tres manuales que integran la serie comienzan con una carta de María Elena Rodríguez dirigida a los alumnos, lo que pone de manifiesto que, esta vez, el in-

¹² Gabriel Cetkovic es Profesor de Literatura. Cursó la Maestría en Análisis del Discurso (UBA). Dio clases en escuelas secundarias y dictó cursos de especialización y actualización para docentes de nivel medio. Es autor de textos escolares en las áreas de lengua, literatura y comunicación (Santillana). Colabora en la revista *Ñ* y en el suplemento Cultura del diario *Perfil*. Actualmente trabaja como Director de Estudios y profesor de Estilo Periodístico en TEA.

terlocutor más importante será el estudiante y ya no el docente. En dicha presentación, se especifica el modo de organización del manual y las partes que lo integran y, a la vez, se ofrece una explicación acerca del enfoque teórico–epistemológico del mismo, que se postula como «diferente y ameno». Dicho enfoque, también coincidente con lo planteado por los CBC, responde a una perspectiva funcional y comunicativa, alejada de lo que se venía haciendo anteriormente en el espacio. Dice Rodríguez a los estudiantes en la presentación:

Nada más distante de nuestras intenciones que hacerte memorizar definiciones o someterte al ejercicio tedioso de analizar estructuras lingüísticas o clasificar palabras sin una razón valedera que fundamente esta tarea. Los conocimientos gramaticales que te proponemos alcanzar están estrechamente vinculados a las necesidades concretas de la comunicación. (Avendaño 1995a:1)

En perspectiva, Di Vincenzo reflexiona sobre este giro que proponían los manuales y sostiene que:

Esa serie propuso organizar los contenidos asociando coherencia gramatical y textos. Entonces salían cosas como: si doy el cuento enseño los verbos, si enseño descripción enseño los adjetivos, si doy el instructivo enseño el imperativo. Esas boludeces, en ese momento eran fuertemente revolucionarias. Y lo que tuvo sí de vuelta de rosca Santillana, realmente en esos libros que yo estuve (que se llamaban «La lengua y los textos» y que fueron los primeros de la renovación de los 90) fue que María Elena metió un montón de género —porque los libros estaban organizados en género— no verbales. María Elena ponía foto, publicidad... imoda! Que la moda es un género... y la gente se copaba mucho, vendían un montón esos libros. De igual modo ese modelo también mostraba sus fisuras porque lo que ahí María Elena hacía era trabajar el género que el texto mandaba y luego funcionalizaba algunos temas gramaticales. Era cualquiera eso. Por ejemplo, estás viendo periodismo y das reformulación... y los pibes no cazan una. Vos creías que explicando dos boludeces los pibes iban a entender, pero los pibes no entendían nada. Entonces lo que habías planificado enseñar en 15 minutos, te llevaba 2 horas... y yo después de trabajar cinco años así me dije «No, evidentemente esto no va». (7)

En términos de géneros y sexualidades, esta primera serie publicada por Santillana, se vuelve también novedosa. A pesar de la ausencia sustancial de textos literarios, es posible leer una preocupación por desarticular ciertos estereotipos gené-

ricos vinculados con el modelo pedagógico heteronormativo, a partir de la selección de algunos cuentos y, sobre todo, de la diagramación de preguntas para problematizar la lectura. Se toma por caso el primer manual de la serie, sólo para evidenciar esta preocupación.

Uno de los primeros cuentos que aparece se titula *Una de terror* y fue escrito por Pablo de Santis. Aunque con el devenir de los años, los textos de este autor tendrán mucha presencia en los manuales de lengua y literatura, en aquel momento su inclusión resultaba novedosa. Específicamente, es interesante porque presenta construcciones de género alternativas a las propuestas anteriores: el personaje principal es un niño interesado por las historietas de terror, que intenta comunicarse con otras personas a quienes también atraigan las producciones gráficas de Aston Forbes, un misterioso dibujante creador de personajes como Dr. Tetric y Dr. Morris. Finalmente, alguien responde a su anuncio y firma como «L.M.». A partir de este primer contacto, coordinan para encontrarse y comienzan una aventura que consiste en recabar datos acerca del autor y sus historietas. Lo interesante es que «L.M.» es una niña, a quien no parecen interesarle las novelas rosas. Incluso el personaje principal se sorprende durante el encuentro cuando dice:

La carta que me mandó estaba firmada sólo con unas iniciales: L.M. Jamás hubiera imaginado que la «L» era de Lucía. Cuando entré en el bar vi que la única persona que tenía la revista «Doctor Tetric» sobre la mesa era una chica. Me presenté, combinando un desconcertado tartamudeo con algunos gestos con las manos, por completo incomprensibles. (En ese tiempo uno no esperaba que las chicas se dedicaran a las revistas de terror). (77)

La sorpresa del personaje frente a la novedad que implica que a una niña le resulten atractivas las historietas de terror está vinculada con las concepciones que sobre lo masculino y lo femenino circulaban en aquel momento. El paréntesis refuerza el extrañamiento y acentúa las modificaciones sucedidas en el tiempo en materia de géneros y sexualidades: «estos tiempos» son distintos de «ese tiempo».

Lo que se desprende de esto es la circulación de nuevas representaciones acerca del sujeto mujer, que serán reforzadas en el mismo cuento: el rasgo físico de Lucía que se destaca no es su belleza, ni su pelo dorado, ni su piel de durazno; sino su altura: «Lucía era terriblemente alta. Me llevaba una cabeza y media.» (77). De igual modo, los rasgos de personalidad que caracterizan a Lucía no son ya la docilidad y la entrega, sino la valentía y la astucia: es ella quien se atreve a indagar con más sagacidad sobre las historietas y quien resuelve los conflictos que ello ocasiona.

Pero además, existe otra novedad interesante por la ruptura con la doxa que significa, la posibilidad de concebir un noviazgo no perdurable:

Durante unos quince días dijimos que éramos novios y nos besamos en las plazas vacías, pero eran tiempos en que todo pasaba rápido y no sé muy bien cómo pero nos alejamos (ella se mudó a otro barrio, yo cambié de colegio, pero a lo mejor son cosas que no tuvieron nada que ver)». (79)

Ya no se encuentra aquí la concepción de la relación de pareja para toda la vida propia de los manuales anteriores, sino más bien la certeza de la futilidad y el rápido paso del tiempo.

En la misma línea, algunos capítulos más adelante, el manual aborda los conceptos de la carta y la solicitud. Se extrae para ello un fragmento de la novela *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig, específicamente, se recupera la carta que Leonor Saldivar de Etchepare le escribe a Nené contando el posible matrimonio entre su hija y el Dr. Marengo.¹³ Como todos los textos de Puig, el fragmento está plagado de estereotipos de géneros circulantes en aquellos años —la carta tiene fecha del 10 de septiembre de 1947:

¡Qué alegría recibir tu cartita tan cariñosa! Me alegro de saber que has perdonado mi demora en escribirte y te agradezco que me tengas tanta confianza para contarme tus problemas: yo también necesito alguien en quien confiarme, Nené, porque mi hija me tiene tan preocupada.

Resulta que ha venido el Dr. Marengo, un médico joven que era de Buenos Aires, y está acá trabajando en el sanatorio nuevo, un muchacho muy simpático y de mucho porvenir, y buen mozo que todas las chicas lo persiguen, bueno, y el otro día vino a pedirme la mano de Celina. Pero es un desconocido, y yo estoy tan preocupada, que le pedí unos meses, por lo menos los meses de luto, para decidirme a aceptarlo. Celina es muy obediente y aceptó mis condiciones. ¿Te parece que hice bien? Ojalá sea un buen muchacho, porque entonces Celina se casará con uno de los mejores partidos del pueblo. (123)

No obstante esta aparición, es a partir de las actividades que se ofrecen para abordar este texto, que se intenta deconstruir esos estereotipos y revisarlos:

¹³ A pesar de que no se retome en el manual, en «Boquitas Pintadas» el personaje que verdaderamente escribe la carta es Celina, haciéndose pasar por su madre, en un intento de provocar la envidia de Nené.

Reunidos en pequeños grupos imaginen: ¿cómo son estas dos amigas que se escriben? ¿en qué época les parece que transcurre el relato de esta carta? ¿Coinciden con el modo de pensar de Leonor? (125)

Aunque no esté explícitamente dicho, acordar o no con el modo de pensar de Leonor, implica problematizar los estereotipos de género vinculados a la necesidad de las mujeres de encontrar al «hombre ideal», el «mejor partido del pueblo». Late en esta propuesta didáctica un deseo de transformación social, una invitación a revisar estereotipos genéricos a la luz de los cambios culturales y sociales.

Ya casi finalizando el recorrido del manual, aparece una unidad dedicada a tratar el género fotonovela. A partir de la incorporación de un fragmento de *La que no supo olvidar*, retornan estereotipos genéricos vinculados a patrones heteronormativos: ella es una joven sumisa y trabajadora, de procedencia humilde y delicada belleza. Él es un empresario exitoso; atractivo y atormentado por la frivolidad que lo rodea. El argumento del fragmento que se recorta es el siguiente: Luisa es pobre y trabaja. Todas las tardes, al salir de la oficina, concurre al museo a observar un cuadro en el que encuentra la felicidad. Un día, el dueño de la galería de arte le informa que el cuadro no estará en exposición a partir de la jornada siguiente pues ha sido comprado por el Conde Pablo Sivieri. Justo en ese momento, el Conde la aborda saliendo del museo y la invita a un café de aire aristocrático que potencia la timidez de Luisa. A pesar de aceptar, Luisa permanece junto a Pablo poco tiempo. Más tarde, en el cuarto que comparte con una amiga, rememora ese encuentro con nostalgia y revela su miedo a enamorarse y sufrir desilusiones. Por su parte, el Conde pasa la noche en un refinado salón, en el que no puede dejar de advertir la falsedad que lo rodea mientras observa a sus elegantes amigas y piensa: «¿Cómo pasará los días Luisa? ¿Qué pensará una muchacha como ella?» (163).

Aquí, nuevamente se invita a los estudiantes a desmontar los estereotipos genéricos a partir de la resolución de actividades tendientes a problematizar la lectura:

* Observen a los personajes. A partir de lo que Luisa cuenta de sí misma y de lo que conocemos de Pablo, ¿cómo se los puede caracterizar?: grupo social al que pertenecen, rasgos de personalidad, forma de vida, etc. Comparen las características que hicieron y anoten los rasgos que se repitan.

* A partir de estos rasgos comunes, establezcan las características típicas de la protagonista femenina y el protagonista masculino en las fotonovelas. Anticipen el

final: ¿cómo seguirá esta historia? ¿qué obstáculos deberán enfrentar los protagonistas? ¿cómo terminará? (164)

Se incita a los alumnos a evidenciar la construcción de estereotipos masculinos y femeninos: el primer paso para iniciar un debate que ponga en discusión los roles asignados y el carácter sociocultural de los mismos. Todo esto se refuerza con la aparición de un fragmento teórico, en el que se recupera:

La fotonovela reduce sus contenidos a esquemas sentimentales donde cualquier tipo de conflicto se resuelve, al final de la historia, con lágrimas de arrepentimiento o con la muerte de alguno de los personajes. Normalmente, todos ellos tienen la voluntad de triunfar. La influencia del ambiente y la estructura social no se tienen en cuenta para la resolución de los conflictos: el amor lo resuelve todo. Si bien las diferencias de extracción social se presentan al inicio de la historia como un problema por resolver, no existen enfrentamientos entre las clases sociales. (164)

Pero además, y de modo mucho más evidente, la problematización de la doxa se realiza mediante la cita de un fragmento escrito por Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos*, titulado «La cuestión femenina». En dicha recuperación, se destaca que en las fotonovelas la mujer siempre está rodeada por las solicitudes del futuro amante y el personaje femenino es objeto de atenciones y cuidados. Sarlo deja entrever la trampa de los argumentos propios de la fotonovela:

Comparando con las situaciones reales de la vida de sus lectoras, el mundo de las narraciones se muestra más seductor. En él, las mujeres son mejor tratadas, sus sentimientos, aunque manipulados, son más importantes para los hombres, sus gustos e inclinaciones parecen más respetables. (...) Por otra parte, el relato representa a las mujeres casi siempre lejos de las repetidas tareas cotidianas que constituían la rutina de la madre de familia, la hija soltera, la empleada o de la costurera. Pasan como sombras por el mundo del trabajo, que no aparece tematizado, y se presentan libres de las tareas que encadenan su servidumbre real. (...) En síntesis, mujeres con largo tiempo (narrativo) para el amor, algo de lo que, quizás, no disponían del todo sus lectoras populares. (167)

El novedoso lugar que la teoría y la crítica literaria ocupan en este capítulo está puesto al servicio de la deconstrucción de los estereotipos de género; evidenciando que las conductas, actitudes y representaciones atribuidas tradicionalmente a lo

femenino y lo masculino son resultado de complejas operaciones discursivas, sociales e históricas. No obstante, Paula Galdeano, la autora del capítulo junto a Susana Aime, dijo acerca de esta incorporación:

Respecto puntualmente de la inclusión de la cita de Sarlo en un manual para primer año del secundario, hoy diría que la complejidad del análisis de esta autora no es adecuada para el nivel, sobre todo sin la inclusión de actividades que colaboren con la comprensión del texto y con un recorte que no incluye ejemplos que permitan al lector (adolescentes de 12 o 13 años) comprenderlo y utilizarlo como facilitador del análisis del género. (3)

Lo que se desprende de esta apreciación es también un cambio significativo en la elaboración de los manuales en relación con la intervención del docente. Mientras que en este texto de 1995 todavía es posible pensar en un profesor que facilite la comprensión del texto, que realice una lectura que problematice sus sentidos y lo interprete conjuntamente con los estudiantes; lo que los manuales venideros van a hacer es obviar esa función del docente como intelectual, bajando el nivel de exigencia de los manuales y pensando que el receptor de esos textos es el alumno, sin mediación.

En términos generales, la primera serie publicada por Santillana en el arco temporal que va desde 1994 a 2002 fue efectivamente innovador. Los motivos que tienen que ver con esta opción, están vinculados con la presencia femenina y la conciencia de género. Al respecto, en la entrevista con Galdeano es notorio que los capítulos que más reflexión sobre estas cuestiones tenían eran los que, efectivamente, estaban redactados por mujeres. Al respecto, decía:

No hay que olvidar que tanto los equipos de producción de textos escolares como el colectivo docente están conformados en su mayoría por mujeres profesionales que trabajan y viven en un mundo en el que deben lidiar constantemente con los efectos sobre su vida cotidiana generados por los estereotipos acerca de los roles tradicionales de hombres y mujeres. Desde ese lugar, la idea de generar conciencia acerca de estos estereotipos ha sido, en mi experiencia personal, un tema de preocupación constante. (2)

De hecho, este modo de mirar el objeto literario pierde fuerza en la segunda serie publicada por Santillana a partir de 1997 y denominada «Serie Santillana EGB 3º Ciclo». Respecto al equipo de trabajo, se observa que se mantiene casi estable en

relación con la serie anterior. El primero y el segundo de ellos, fue escrito por: Fernando Avendaño, Gabriel Cetkovich, Gabriel de Luca, Diego Di Vincenzo y Griselda Gandolfi.¹⁴ Por su parte, para la escritura de «Lengua 9 EGB» se cuenta con los mismos autores, con excepción de Griselda Gandolfi. Es decir que, el grupo de autores es muy similar al de «La lengua y los textos», salvo que se sumaba Griselda Gandolfi y dejaban el equipo tres mujeres: María Elena Rodríguez, Paula Galdeano y Susana Aime. La ausencia de estas tres mujeres es coincidente con la ausencia de problematizaciones de género. La diferencia de planteo en relación con las perspectivas sexogenéricas es muy diferente.

La coordinación lingüística, de estos manuales ya no estuvo a cargo María Elena Rodríguez, sino de Fernando Avendaño, un profesor e investigador en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, que comenzó su trabajo para este sello editorial en 1995 y aún lo continúa. Acerca del proceso de armado de los manuales de la serie declaró que:

Uno no sabe en manos de quién cae el manual, entonces tratar ciertas cuestiones restringe el uso y la circulación, y puede volverse ofensivo para otros. Por ejemplo, hay determinados grupos que no aceptan la cuestión del horóscopo o la magia negra. Entonces, nunca pondríamos este tipo de textos porque sabemos que son ofensivos para cierto sector. Y no lo ponemos por eso, no por una cuestión de censura: sino por una cuestión de respeto a las diferentes creencias ideológicas y además para que el libro circule porque sino sería un libro que no tenga su hacer en el mercado. (4)

Acerca de si las cuestiones relativas a los géneros y las sexualidades eran tenidas en cuenta a la hora de pensar en el armado de los manuales de lengua y literatura, Avendaño resaltó:

En general, sí. La estupidez de poner «todos y todas» no está en el manual. Eso es una soberana estupidez, de entrada te lo digo así. Porque uno tiene que tender a la economía del lenguaje, y si el lenguaje diga «todos», no quiere decir que sea sexista. Porque si vos decís «todos y todas», cuando decís «están cansados» tenés que decir «y cansadas» ... y así no terminás nunca de hablar. Así que eso del «todas y todos» es una

¹⁴ Griselda Gandolfi es profesora y licenciada en Letras egresada de la UBA, especializada en Didáctica de la Lengua y la Literatura y postulada en TIC y Educación. Participó en eventos de capacitación como formadora de formadores en la Argentina, Perú, Brasil y Ecuador. Es autora, editora y coordinadora de libros para la educación primaria, secundaria y la formación docente en el área. Actualmente se desempeña como profesora de los niveles secundario y superior en escuelas normales del ámbito oficial.

estupidez y además revela una ignorancia supina con respecto a lo que es el lenguaje.

(3)

En contraposición a lo que se infiere de la lectura de la primera serie lo que preocupa, otra vez, es hacer libros «limpios», «no ofensivos», al mejor estilo de Alfredo Veiravé:¹⁵ diseños neutrales, sin incitación al debate, ni invitación al disenso. De lo que se trata es siempre de tener «cuidado» de interpelar. Decía Avendaño en la entrevista:

Lo que sí se trata es de no poner palabras que marquen una determinada ideología, se trata de no poner palabras que sean discriminadoras de género... eso sí: uno tiene en cuenta esas cuestiones. También cierto tipo de palabras o de sexos que no sean ofensivos ni para determinados grupos sociales, ni para determinadas creencias religiosas, ni para determinadas creencias políticas. Estas cuestiones uno las tiene en cuenta, sin duda. Uno tiene que ser muy cuidadoso en eso. (4)

En relación a estas últimas afirmaciones, interesa observar lo que sucede en el interior de cada una de las propuestas que integran esta serie. Específicamente, el segundo manual titulado «Lengua 8» permite revisar algunas cuestiones significativas que es necesario mencionar.

En primer lugar, es posible notar cómo —al igual que en la serie coordinada por María Elena Rodríguez— se reduce significativamente la presencia de textos literarios, en relación a la etapa estudiada en el capítulo anterior, conforme a lo dispuesto por los CBC. En todo el manual, es posible encontrar solo cuatro cuentos: «Ventajas y desventajas de la autopista informática» de Gabriel Leriega, «De lo que sucedió a los cuervos con los búhos» de Don Juan Manuel, «El gesto de la muerte» de Jean Cocteau, y, por último, «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar. En los primeros tres no aparecen personajes mujeres y los varones refuerzan los este-

¹⁵ Alfredo Veiravé fue un poeta, crítico literario y ensayista que pensaba en intervenciones docentes desde la periférica ciudad de Resistencia, en Chaco. Los libros por él diseñados se proponen como una simple «selección de textos», pero tienen un alcance mayor: cuentan con breves apartados teóricos, recuperan informaciones contextuales y datos biográficos, y hasta esbozan «actividades programáticas». El foco está puesto en los textos, pero los mismos están anclados a la teoría y la praxis pedagógica. Es un autor que integraba la empresa desde antes de la dictadura, que continuó escribiendo apenas comenzó la democracia pero que no lo hizo durante mucho tiempo más: en 1987, Veiravé deja de escribir manuales para Kapelusz. Sus diseños se caracterizan por la neutralidad. No hay temas de debate, no hay cuestionamiento de la doxa, no hay invitación al disenso. Son libros «prolijos» en términos de mercado, que siguen la estela dejada por la dictadura militar.

reotipos tradicionalmente asignados al par masculino: exitosos socios empresariales, príncipes bondadosos, jardineros sabios. En el reconocido texto del autor argentino, aparece una mujer recelosa, objeto de disputa entre el lector y el amante.

No obstante, en la carpeta de actividades del libro, se inserta un relato popular japonés del siglo XI, titulado «El oficial que arrancó una flor del cerezo»: un joven oficial se enamora de una mujer bellísima que ve pasar por un camino, «día y noche piensa en la imagen de la hermosa muchacha», hasta que se entera que ella se casaría, al día siguiente, con el emperador. Ayudado por una de las doncellas de la joven y creyendo burlar la vigilancia de una tía vieja, la secuestra delicadamente y la sube a un carruaje. Es allí donde advierte que se había llevado a la tía vieja.

La cosificación de la mujer, como un objeto disputable que puede tomarse e incluso robarse, es propia de la doxa de un relato escrito en el siglo XI. Ahora bien, al estar integrado el texto con una serie de actividades tendientes a problematizarlo a fines del siglo XX, se espera que se intente que los alumnos reflexionen acerca de la trama argumental del relato con una mirada que problematice los estereotipos genéricos. Por el contrario, las actividades que se pide a los estudiantes que resuelvan son las siguientes:

1. ¿Qué tipo de cuento es?
2. ¿Cuál es el marco de esta historia?
3. Describan el punto de vista adoptado por el narrador.
4. Marquen los núcleos narrativos del relato.
5. Copien en sus carpetas y analicen sintácticamente las siguientes oraciones:
El enamorado se inclina sobre la cama y alza la delicada figura de la mujer.
La imagen de la hermosa muchacha le roba los sueños.
La dama es vigilada por una tía vieja.
6. Transcriban las dos últimas oraciones del ejercicio anterior a la voz contraria. (87)

Las consignas aquí transcriptas evidencian el propósito de neutralidad con respecto a las perspectivas genéricas que comenzará a caracterizar las propuestas de Santillana, coordinadas por Avedaño.

Dos series más impulsaría esta editorial en esta etapa. Por un lado, desde fines de 1998 y hasta el 2000 se armó la denominada «Serie Polimodal», conformada por cinco manuales diferentes que no corresponden a un nivel específico, sino que simplemente se muestran como posibles de ser usados en el nivel polimodal. El primero de ellos, titulado *Lengua. El texto, el contexto y los procedimientos* fue escrito por Fernando Avedaño y Gabriel Cetkovich, y aborda principalmente cuestiones

relativas a la enseñanza de la lengua. Luego, se presentan tres manuales más que trabajan con propuestas para la enseñanza de la literatura por zonas geográficas. Así, salen al mercado *Literatura Argentina y Latinoamericana conectada con literatura universal* (1998) escrito por Gabriel Di Luca y Diego Di Vincenzo, *Literatura Española conectada con literatura universal* (1998) a cargo de Griselda R. Gandolfi y Martina E. López Casanova y, por último, *Literatura universal conectada con literatura argentina, latinoamericana y española* escrito por Gabriel Di Luca, Diego Di Vincenzo y Martina E. López Casanova. Completa la serie un manual firmado por todos los anteriormente nombrados y titulado, *Lengua y Literatura*. En relación a este último libro, explicaba Di Vincenzo que ese manual es «un recorte y pegue de otros. Y ahí no escribí nada. Se me pone como autor por un tema de derecho». (Bórtoli, 2014b: 1). En efecto, este último manual es el resultado de la conjunción de capítulos de los otros manuales de la serie, aunque eso no se explicita en ningún lugar.

Como se explicó antes, los libros de la serie no se proponen para ningún año en especial. Acerca de esta particularidad, los autores revelaron que:

Esas son todas ediciones con las que uno se hace el boludo. Primero por el tema de que son libros que tienen que funcionar a nivel federal. En algunas jurisdicciones existía el Polimodal, en otras no. Entonces, era un delirio... se optó por poner 'Polimodal' y que el docente se fije. Pero los contenidos eran tan difusos, tan abiertos que vos podías hacer como quisieras. (8).

Para la caracterización de esta serie, se toma el caso del manual titulado *Literatura universal conectada con literatura argentina, latinoamericana y española*. Al respecto, uno de sus autores decía que:

ese fue un libro que me fascinó hacer porque fue muy fundacional. Ese fue un libro que había que tener muchas bolas para hacer, ese es un libro de fines de los 90. De hecho, fue un libro más testimonial que otra cosa, no fue un libro que haya vendido mucho... pero sí sabemos por investigaciones que fue un libro de mucha consulta y de guía para los docentes... (Di Vincenzo: 1)

En efecto, este manual fue publicado en 1999 y escrito por Gabriel Di Luca, Diego Di Vincenzo y Martina E. López Casanova.¹⁶ Constituye un caso interesante pues reaparecen en esta propuesta varias lecturas vinculadas a la problemática de los géneros y las sexualidades. Por ejemplo, para abordar los mitos, se selecciona una poesía de Muriel Rukeyser que hace foco en el tema de la mujer en la sociedad. El mismo se titula «Mito», retoma el complejo de Edipo pero propiciando una mirada que reflexione sobre el silenciamiento de las mujeres en la literatura universal. Dice el escrito:

Mucho tiempo después, Edipo, viejo y ciego, recorrió los caminos. Sintió un olor familiar. Era la Esfinge. Edipo dijo, «Quiero hacer una pregunta. ¿Por qué no reconocí a mi madre?». «Diste la respuesta equivocada», dijo la Esfinge. «Era la única respuesta acertada», respondió Edipo. «No», dijo ella. «Cuando pregunté, qué camina en cuatro patas a la mañana, dos al mediodía y tres al ocaso, contestaste: el Hombre. No dijiste nada sobre la mujer». «Cuando dices Hombre», replicó Edipo, «incluyes a las mujeres también. Todos lo saben.» Ella dijo, «Eso es lo que tú crees». (32)

La problematización se refuerza con la inclusión de la siguiente actividad:

* Lean el siguiente poema de la escritora contemporánea estadounidense Muriel Rukeyser y observen la recreación que realiza del mito de Edipo. ¿Cuál es la representación del mito que se construye? Interpreten la afirmación «Todos lo saben» a partir del planteo que se hace en la tragedia. (35)

¹⁶ Martina E. López Casanova Es profesora de Castellano, Literatura y Latín (INSP J. V. González, 1981) y Magister en Ciencias del Lenguaje (ISP J. V. González, 2004). Además, es Investigadora Docente C (Adjunta) del IDH, donde enseña Literatura I y Literatura II en la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos. Sus áreas de investigación son las referidas a estudios literarios y enseñanza de la literatura.

La consigna invita a discutir acerca de la temática del androcentrismo lingüístico y sus implicancias: el silencio, la omisión o la invisibilización de las mujeres mediante el uso del lenguaje masculino que se impone como universal. Esta es una temática completamente vinculada con la enseñanza de la lengua que, hasta entonces, no había aparecido; una temática que implícitamente acarrea la interesante pregunta: la inclusión de la problemática de género... ¿es demagogia lingüística o un modo efectivo de subvertir desigualdades?

Aparecen, además, otra serie de menciones interesantes. Ya es sabido que Julio Cortázar comienza a formar parte del nuevo canon de lecturas literarias que propicia la Ley Federal de Educación; no obstante, el recorte que se realiza de su obra en este manual es sugerente en relación a las cuestiones de géneros y sexualidades. El texto que se selecciona es el titulado «Las ménades», un cuento con un alto contenido sexual, que retoma el mito del mundo clásico, recreándolo. Así, el relato transcurre en una pequeña ciudad aburguesada en cuyo principal teatro —del que premonitoriamente se dice que «tiene caprichos de mujer histérica»— va a tener lugar un excepcional concierto, dirigido por un maestro, que cumple sus bodas de plata con la música. El entusiasmo que despierta la interpretación de las piezas va *in crescendo*, hasta que, al final, se produce una invasión del escenario por parte del público, una adoración excesiva por el Maestro y los músicos. Una orgía en la que el público se entrega a un desenfreno de acercamiento al objeto de su adoración.

El cuento tematiza lo sexual, incluso, animalizado. Esta es una novedad en el campo de la manualística, que será reforzada por otras lecturas que también forman parte de este libro de texto. Por ejemplo, aparece también una serie de sonetos de Petrarca, acompañados por consignas que incitan una reflexión acerca de los modos de pensar las relaciones amorosas. Así, se pide a los estudiantes:

Observen las características de otras relaciones amorosas ficcionales: entre Cenicienta y el Príncipe, entre Marge y Homero Simpson. ¿Cómo se presentan esas relaciones? ¿Qué modos de ser mujer y varón implican? Propongan ustedes otro tipo de relación que les resulte más interesante. (78)

Como es posible notar, no sólo se anima a los lectores a desmontar los modos de ser pareja tradicionales, sino que se da un paso más: se invita a imaginar, a proponer otra forma de relación «más interesante». Lo que sale a la luz es que tanto las identidades genéricas como los roles asignados a las mismas responden a una jerarquización sociocultural, que los mandatos para varones y mujeres obedecen a una ideología dominante que no es estática, ni permanente, ni homogénea.

Este tipo de actividades aparece en varios fragmentos del manual, incluso, cuando se realizan cruces entre literatura y cine. Así, frente a la recomendación de ver la película *Thelma y Louise*, de Riddley Scott se pide a los estudiantes que:

* Respondan a partir del debate: ¿Cómo aparece el camino para las protagonistas? Resuman y generalicen: ¿qué tipo de obstáculos encuentran en él? ¿desde qué punto de vista —masculino o femenino— es mostrado y recorrido ese camino? ¿qué efectos de sentido crea que se elija ese camino? (80)

Incluso más adelante, en relación a la inclusión del texto «Cuento del doctor en medicina» de Geoffrey Chaucer, se proponen consignas similares. El mencionado cuento, tiene como personajes principales a un caballero rico en honorabilidad y riquezas, llamado Virgilio y a su hija, una muchacha de catorce años, que se describe como virtuosa, bella, sensata, casta de cuerpo y alma, discreta, entre otros atributos similares. Un día, la adolescente va con su madre al pueblo para asistir a un servicio religioso y allí es vista por un juez que ejercía las funciones de gobernador de distrito. Este juez, llamado Apio, enceguecido por los atributos de la joven, elabora un plan macabro para quedarse con ella: a cambio de perdonar una condena a un rufián llamado Claudio, le pide a éste que invente una denuncia contra Virgilio, sosteniendo que la muchacha no era su hija, sino una antigua esclava suya que fue raptada cuando niña. Así, pide su restitución inmediata. Como era de esperar, Apio da la razón a Claudio, obligando a Virgilio a entregar a su hija. Cuando éste le comunica la decisión inclemente del juez, entre lamentos y sollozos esta sostiene:

—¡Bendito sea el señor por concederme la gracia de morir de virgen! ¡Prefiero la muerte a la vergüenza y la ignomia! ¡Que se cumpla la voluntad de Dios!

Dichas estas palabras, le suplicó [a su padre] una y otra vez que no le temblara la mano al empuñar la espada, cayendo al suelo desvanecida. Deshecho en lágrimas y con el corazón destrozado por el dolor, le cortó la cabeza y la presentó al Juez. (123)

Las actividades que acompañan la lectura de este controvertido texto, son las siguientes:

1. ¿Cuál es el conflicto que se narra? ¿Cuál es el móvil del conflicto?
2. ¿Cuáles son (y cómo) los personajes que detentan poder? ¿Tiene el padre algún poder?, ¿cuál?, ¿qué poder tiene la hija?

3. Distingan la zona del relato de la zona del comentario. ¿Qué diferencias observan? ¿Qué modelo femenino propone? Fundamenten sus respuestas con el texto. (124)

Razonar acerca de quiénes detentan el poder y acerca de los modelos femeninos que se proponen implica dejar entrever que estas cuestiones son modificables; pues son continuamente redefinidas socialmente. Esta serie de preguntas, se acompaña también con el recorte de un editorial titulado «Más penas para delitos sexuales», en el que se tematiza una reforma del Código Penal que incorpora nuevas figuras y agrava los delitos sexuales. Al respecto, se pide a los alumnos que debatan:

* ¿Qué concepciones que relacionan honestidad y sexualidad femenina siguen operando aún en el Siglo XX?

* Comparen con el cuento. ¿En qué aspectos esa problemática aún se ve en el campo jurídico, según la nota periodística? ¿En qué frases hechas se registran evaluaciones semejantes sobre la vida privada de las mujeres o sobre casos de ataque o acoso sexual? ¿qué función social o ideológica tienen los «chistes» sobre estas cuestiones? (124)

Las actividades apuntan incluso a transparentar otra forma de violencia sutil para denigrar al sexo femenino, la cual se acepta y se tolera socialmente al ampararse, veladamente, bajo el manto del humor: el chiste.

Pero este tipo de inquisiciones no acaban aquí: más bien, el manual las hace funcionar con todos los textos que incorpora, a partir de las actividades que los acompañan. Otro ejemplo está dado por la serie de preguntas tendientes a problematizar la obra teatral «Don Juan», de Tirso de Molina. Entre otras interpellaciones, se pide a los estudiantes:

* El apelativo «Don Juan» fue incorporado al lenguaje corriente. ¿Qué significa actualmente? ¿Ustedes lo usan? A través de una encuesta, averigüen a qué generación y clase social pertenecen las personas que lo utilizan. Relean también qué valorizaciones positivas o negativas implica esa calificación y comparen con los sentidos que tiene el personaje de don Juan en la comedia de Molière.

* Les parece que existe algún equivalente lingüístico femenino del tipo «Doña Juana»? ¿Por qué será? (134)

El impulso deconstructivo de estas preguntas, es reforzado mediante la incorporación de un fragmento de la «Conclusión» de *El segundo sexo* (1962), de la escri-

tora francesa Simone de Beauvoir y, por último, mediante la invitación a planificar un simposio interno sobre:

las diferencias sociales que implica ser varón o mujer adolescente en distintos momentos históricos: en la adolescencia de sus abuelos, de sus padres y en la adolescencia de ustedes. Investiguen por grupos previamente, contextualicen social e históricamente esas «adolescencias». Después de investigar, expongan el resultado del trabajo y saquen conclusiones: ¿qué cambió y qué no? ¿la «adolescencia» es una categoría fundamentalmente biológica o social? Comparen con lo que significa en cada época «ser mujer» o «ser varón» y «lo femenino» y «lo masculino», más allá de la etapa de la adolescencia. (134)

En términos generales, este manual de 1999 ya estaba pensando en cuestiones de géneros y sexualidades, sobre todo aquellas tendientes a visibilizar injusticias vinculadas a las mujeres. Todavía no aparecen preocupaciones relativas a la heteronormatividad ni se debate sobre las denominadas sexualidades disidentes.

La última serie publicada por Santillana en estos años, se denominó «Claves», y también estuvo compuesta por tres manuales diferentes: uno para cada año escolar, ahora sí bien direccionado. Aparecieron en el mercado en agosto del 2000, el «Lengua 7», «Lengua 8» y «Lengua 9», propuesta pensada para el primer tramo de la EGB.

En términos generales, la serie fue escrita por los mismos autores que ya venían trabajando en la editorial, solo que, en esta oportunidad, trabajaron agrupados en parejas. Así, el primer texto lo escribieron Gabriel Cetkovich y Gabriel Di Luca, el manual para 8º año contó con la autoría de Griselda Gandolfi y Martina López Casanova y, por último, Fernando Avendaño y Diego Di Vincenzo escribieron el libro destinado a 9º año.

En lo referido a las cuestiones de géneros y sexualidades, Santillana vuelve en esta etapa a optar por ediciones sin invitación al disenso, sin «grietas» de la doxa, sin tocar —ni a través de textos literarios ni de actividades de lectura— temas tabú.

Conclusiones

Como conclusión, vale decir que en esta etapa se dan una serie de transformaciones que suponen la transnacionalización del sector editorial en su conjunto a partir de la presencia de grandes grupos multinacionales. Hay un juego de poder

allí que se ha ido transformando al ritmo de los procesos políticos, económicos, tecnológicos y culturales. Dicha transnacionalización opera en el mercado editorial escolar produciendo una mercantilización pedagógica que concibe la figura del manual como un objeto determinado principalmente por factores comerciales y desligado de la supervisión estatal.

Esta mercantilización pedagógica, en nuestro país y durante el arco temporal que va desde 1994 a 2002, se produce en primer momento como consecuencia de la bonanza económica que caracterizó los primeros años de esta etapa. Pero en un segundo momento, también supo aprovechar los años signados por una grave crisis económica: el modo de hacerlo fue mediante el lucro con la desesperación docente, que buscaba el modo de enfrentar los cambios producidos por la introducción de la Ley Federal de Educación y la ausencia del estado en relación a la transmisión de especializaciones y contenidos que empoderaran a quienes estaban frente al aula.

Aparecen, entonces, dos grandes cambios ocasionados a partir de la entrada de los consorcios de medios a nuestro país. Por un lado, la rapidez de la renovación de los manuales escolares; y por otro, el fin de la autoría individual, desplazada por equipos de redactores, cuyos integrantes se convocaban expresamente para ese propósito. Frente a esto, las editoriales diseñaban «series» con características editoriales determinadas, en las que se inscribían distintos títulos y para las que asignaban redactores. Esta posición subordinada de los autores es explícita desde la tapa del manual en la que se advierte que es una obra colectiva creada y diseñada por su departamento editorial. Esta circunstancia marca escasa autonomía de los autores y su relativa responsabilidad sobre el resultado final.¹⁷

En materia de géneros y sexualidades, durante esta etapa la editorial Santillana experimenta una especie de vaivén acerca de la inclusión o no de ciertas temáticas. Esto se evidencia en la alternancia de publicaciones pertenecientes a la misma editorial, que mercantilizan propuestas muy diferentes ideológicamente entre sí. Por un lado, ediciones «limpias», que no cuestionan la doxa. Por otro, ediciones que comienzan a tematizar cuestiones vinculadas a la matriz heteronormativa, el rol asignado a mujeres y varones.

¹⁷ A pesar de que lo que ocurrió en Santillana es similar a lo ocurrido en la mayoría de las editoriales escolares que ofrecían manuales en el arco temporal que va desde 1994 a 2002, es válido marcar una excepción a esta regla. Concretamente, el caso de Ediciones del Eclipse se diferencia de las otras editoriales ya que esta pequeña casa independiente, conservó la autoría del manual, siendo estos escritos individualmente (el caso de Daniel Link con sus *Literator*) o bien en parejas pedagógicas de amplia trayectoria de trabajo conjunto (como lo son Marta Lescano y Silvina Lombardo, con sus manuales titulados *Comunicarnos*).

Bibliografía

- Avendaño, Fernando** (2014). Entrevista (por Pamela Bórtoli). Rosario: mimeo.
- Avendaño, Fernando y otros** (1995). *La lengua y los textos I*. Buenos Aires: Santillana.
- Bórtoli, Pamela** (2016). «Con la democracia se come, se educa y se cura. Cuestiones de género y de enseñanza durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983–1989)». *VI Coloquio Avances de Investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico–Literarias*. [en línea]. Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, 10–39. Consultado el 4 de septiembre de 2017 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/CEDINTEL_vf.pdf.
- Cortés, Marina** (2013). «Los textos. Marcos teóricos y prácticas de enseñanza», en Maite Alvarado, comp. *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires: Flacso–Manantial, 2013, 113–144.
- Di Luca, Gabriel, Diego Di Vincenzo y Martina López Casanova** (1999). *Literatura universal conectada con literatura argentina, latinoamericana y española*. Buenos Aires: Santillana.
- Di Vincenzo, Diego** (2014). Entrevista (por Pamela Bórtoli). Buenos Aires: mimeo.
- Galdeano, Paula** (2017). Entrevista (por Pamela Bórtoli). Buenos Aires: mimeo.
- García Canclini, Néstor** (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Herrera De Bett; Alterman, Nora y Giménez, Gustavo** (2004). «Formación docente y producción editorial. Condiciones de accesibilidad y consumo de los textos». *Formación docente y Reforma. Un análisis de caso en la Jurisdicción Córdoba*. Córdoba: Editorial Brujas, 185–215
- Pinasco, Julieta** (2014). Entrevista (por Pamela Bórtoli). Buenos Aires: mimeo.
- Schiffrin, André** (2000). «¿El fin del Editor?» *Actas del I Encuentro de Editores Independientes de América Latina*. [en línea]. Consultado el 20 de abril de 2015 en <http://www.oei.es/cultura2/actaso3.htm>
- Scritter, Istvan** (2014). Entrevista (por Pamela Bórtoli). Buenos Aires: mimeo.
- Stake, Robert** (2005). *The art of case study research*. USA: SagePublications.
- Tosi, Carolina** (2015). «Discurso pedagógico y políticas editoriales. Un análisis sobre los materiales escolares en la Argentina durante la última década» en *Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina*. [en línea]. Consultado el 9 de septiembre de 2016 en <http://museo.bn.gov.ar/media/page/carolina-tosi-ponencia.pdf>



Volver la mirada: ~~Las~~ mujeres de sal de Mario Bellatin, desastre y post-filología

LEONEL CHERRI

Universidad de Buenos Aires – CONICET

clcherri@hotmail.com

clcherri@conicet.gov.ar

Resumen

El presente trabajo se inscribe en el marco de una investigación doctoral que pretende abordar la cuestión de la problemática del estatuto literario en la literatura latinoamericana finisecular (XX–XXI) tomando como caso paradigmático la relación entre imagen y literatura en las producciones de Mario Bellatin.

En esta oportunidad, abordaremos dicha relación en el marco de la problemática de lo viviente: ¿qué tipo de vida, o de readquisición de lo viviente supone la obra de Mario Bellatin? Para explorar tal interrogación abordaremos una serie de textos que convierten a la vida y a la muerte en su epicentro: *Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992) y *Salón de Belleza* (1993). Se advierte que, junto a esta problemática temática o estética, se hace presente una problemática fuertemente formal: ¿cómo vaciar?

En ese sentido, no es azaroso sino más bien sintomático que la pregunta por lo que vive (re)caiga junto con la pregunta por la forma. Por lo tanto, el presente trabajo se propone explorar y precisar esta reunión entre la vida y sus formas articulada en los comienzos de la obra de Bellatin.

Palabras clave: literatura latinoamericana / posfilología / Mario Bellatin / Literatura–imagen

Desastre

En 1986, en Lima, Bellatin publica con una tirada de mil ejemplares «su primera novela» (2005:502): *Las mujeres de sal* (Ed. Lluvia).

La novela fluctúa jugando con los puntos de vista de sus personajes–narradores, a partir de la proliferación de relatos a veces con narrador omnisciente y otras veces en una primera persona que se inserta por medio de distintos personajes y acaba por contrastar (o lisa y llanamente contradecir) la narración omnisciente. El resultado: no sabemos nunca lo que pasó. No sólo con el entrelazado de las historias sino, en especial, con lo sucedido con la «experiencia Pachacámac» que, pese a ni siquiera saber en qué consiste, es el gran enigma que conecta a todos los personajes del texto. En la contratapa del libro Raúl Bueno se pregunta, «¿Es éste, acaso, una suerte de neo-arte, entre vanguardista, concreto y naif? ¿Es, tal vez, un ritual mágico, mítico o místico? (están las ruinas de Pachacámac como telón de fondo)».

Pachacámac, además del mito incaico y el templo devenido sitio arqueológico, es para José María Arguedas el comienzo de su última genealogía de la literatura peruana. «No soy un aculturado» se tituló el discurso que ofreció en 1968 al recibir como premio el Inca Garcilazo:

No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacámac y Pachacútec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilazo, Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de Qoyllur Riti y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4,000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso. (296)

Las ruinas del texto son, en efecto, las de Pachacámac, es decir, las de la literatura peruana. Sin embargo, el epígrafe del mismo no es de Arguedas sino de Onetti:

Aquello era un lío entre prostitutas y macrós, donde había que resolver si la mujer que deja a Juan para irse con Pedro puede llevarse o no las ropas que le regaló Juan. Y si Pedro puede aceptarla con las ropas. (las cursivas son del texto)

La cita cuyo origen no se aclara pertenece a *El pozo*, la primera novela de Onetti publicada en 1939. El conflicto antroponómico–jurídico, para decirlo de alguna manera, no

es algo menor. Me refiero al entre-lugar de la mujer entre el ornamento y el patriarcado. Pues el título, *Las mujeres de sal*, no hace sino recordarnos un perpetuo entre-lugar.¹ Nunca se olvidará a la anónima mujer de Lot (tal vez llamada Edith) que, como relata el capítulo diecinueve de Génesis, por violar la condición de los ángeles de Dios que le prohibieron mirar la destrucción de Sodoma y Gomorra acabó convertida en una estatua de sal.

El castigo, bien mirado, es transformarse en una obra de arte. El inverso exacto del mito fenicio de Pigmalión que Ovidio recoge en *Las metamorfosis* donde la estatua Galatea cobra vida gracias a la intercesión de Afrodita quien conmovida por el deseo de Pigmalión hacia su creación le otorga la felicidad que él mismo plasmó. Pero frente a la imagen de sal no hay felicidad posible. De esa experiencia nos informa Antonin Artaud un día de 1931 en el Louvre, al mirar «Las hijas de Lot» (1520, óleo sobre tela 48x34cm) de Lucas van Leyden: «antes de distinguir de qué se trata, percibimos que allí ocurrió algo terrible, y se dirá que el oído se conmueve al mismo tiempo que el ojo» (33).



La desterritorialización de los sentidos quizás se debe no tanto a la presión de desastre» sino a la ción temporal que la configuración pictórica auspicia: bajo una ilusión de fondo, el fuego divino consume la ciudad; al frente, como saliéndose del cuadro, Lot y sus hijas están jocosos a punto de acostarse; y en el medio del cuadro, en un puente que conecta la destrucción y la salvación celebrada con incesto, unas sombras negras retratan la huida del padre, las dos hijas y, en el margen mismo del lienzo, la madre vuelta estatua de sal. El horror como fuerza que atraviesa el cuadro no es sino *ese* espa-

¹ Un día cualquiera en Sodoma y Gomorra tocaron la puerta de Lot unos forasteros que eran, en realidad, unos Ángeles de Dios. Este los atendió tal como manda la hospitalidad cristiana. De repente, en su puerta se congregó «todo el pueblo sin excepción, tanto jóvenes como ancianos» (Génesis 19:4) con un pedido concreto: acostarse con los forasteros. Lot intenta disuadirlos ofreciendo sus hijas vírgenes a la multitud a cambio de la integridad de sus huéspedes. Pero el pueblo quería los ángeles. Entonces se produce la huida, la posibilidad de salvación de la vida de Lot y la de su familia, pero con una condición tan absurda como concreta: no mirar hacia atrás.

ciamiento temporal que aglutina la narrativa del relato bíblico en una sola imagen: una ciudad declarada por Dios como abyecta se purifica con una lluvia de fuego y azufre, según su ley divina unas vidas merecen ser salvadas y otras no (los perversos, que antes de la figura médica del «homosexual» serán llamados sodomitas), sin embargo esas vidas salvadas violan otras leyes (las del incesto) mientras experimentan —gozosos sin mirar atrás— su excepción.

Devenir mujer de sal es hacer la experiencia de un puro entre-lugar en el que una vida se rehúsa a pagar el precio de su salvación, pues entre su vida y la muerte de los otros está por producirse una relación biopolítica inaceptable. Retomando las puntualizaciones de Michel Foucault en «Derecho de muerte y poder sobre la vida» (1979), podríamos decir que en la biopolítica bíblica es Dios quien administra lo viviente —dejando vivir y haciendo morir— en relación con el castigo impuesto. Al igual que la figura del *homo sacer*, el castigo divino también expone un «dar muerte sin cometer delito» (Agamben 1998:93–94, 96) que en la medida que define una posibilidad de salvación frente aquello que se condena, demarca un espacio de excepción y, por ende, no sólo expone a Dios como soberano —un soberano clásico—, sino toda una soberanía de lo viviente.

Ya nos advirtieron que «donde hay poder hay resistencia».² Por eso, el monolito de sal no sólo atestigua un ejercicio biopolítico sino también aquella vida singular que le opuso resistencia. Podríamos decir que las mujeres de sal son monstruosas, no por su forma de vida sino porque reclaman con un solo gesto, por sí y para sí, el lugar de la monstruosidad ascética,³ convirtiéndose en un monumento de la destrucción y de la disidencia de la salvación y en un emblema del eterno retorno:

² Pero la resistencia no es la imagen invertida del poder. Al contrario, ella es «tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente» (Foucault 1994:162).

³ Este concepto lo empleamos tal como lo ha definido Foucault: una práctica ascética en el sentido «de un ejercicio de sí sobre sí por el cual uno intenta elaborarse, transformarse y acceder a un determinado modo de ser (...) El cuidado de sí es, bien entendido, el conocimiento de sí —en un sentido socrático-platónico—, pero es también el conocimiento de un cierto número de reglas de conducta o de principios que son a la vez verdades y prescripciones. El cuidado de sí es equiparse de estas verdades: es así donde la ética está ligada al juego de la verdad. (...) [Esto también es un problema político] en la medida en que la no-esclavitud es a los ojos de los demás una condición: un esclavo no tiene ética. La libertad es pues en sí misma política. Y además, es también un modelo político en la medida en que ser libre significa no ser esclavo de sí mismo ni de los propios apetitos, lo que implica que uno establece en relación consigo mismo una cierta relación de dominio, de señorío, que se llamaba *arché*, poder, mando. (...) El cuidado de sí es ético en sí mismo: pero implica relaciones complejas con los otros, en la medida en que este *ethos* de la libertad es también una manera de ocuparse de los otros. Y es por ello por lo que es importante para un hombre libre, que se conduce como tal, saber gobernar a su mujer, a sus hijos, su casa. Nos encontramos así también con el arte de gobernar (1984:257–264). En ese sentido, la ascesis en tanto resistencia a una biopolítica expone, necesariamente, una soberanía de lo viviente alterna.

de modo similar a Orfeo, de modo diferente a Odiseo y como *retombée* quizás del Ángel de la Historia benjaminiano (Love 2007:5).⁴ El «volver la mirada» o, también, *backward feeling* traza una línea de temporalidad retroactiva y negativa, queer está claro, que se opone no sólo lógicamente sino vitalmente a la de Cristo: «Sígueme y deja que los muertos entierren a sus muertos» (Mateo 8:22).

Miguel Ángel Huamán (1987), profesor de Teoría Literaria de la Universidad de San Marcos, fue uno de los primeros en reseñar dicha novela. Meritoria, sugirió el catedrático, por la presentación de mundos *sui generis* para la narrativa peruana y, fundamentalmente, por hacer del origen una pregunta estética que se responde en el plano de la estructuración narrativa. Hay que resaltar, entonces, el hecho de que ya en esa primera novela la crítica pueda leer con simpleza una figura que luego será clave en la obra de Bellatin: el vacío.

La «imagen de vacío» es lo que «la ficción nos devuelve en el juego de su producción»: una «situación de inautenticidad donde aún no hallamos cómo volver al pasado sin recibir una ineluctable sanción de una historia que día a día discurre hacia el absurdo o la barbarie» (1987:254). Las palabras de Huamán inspiradas por la novela de Bellatin y la estatua de sal de una mujer sin nombre se presentan como un eco, cuya resonancia nos conduce inequívocamente a otras palabras, las de Walter Benjamin que, a su vez inspirado en el *Angelus Novus* de Paul Klee, acaba por imaginar un similar entre-lugar: ángel de la historia ha vuelto el rostro hacia el pasado para ver

una única catástrofe que amontona ruina tras ruina (...) Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero soplando desde el Paraíso, la tempestad (...) lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. (1989a:310)

Pero la experiencia de la «mala fortuna», ese *des-astrum*, esa «saladera» dice Huamán, esa «sal» se dice informalmente, está relacionada en *Las mujeres de sal* no tanto con el viento del progreso sino con unas «fuerzas invisibles» que parecerían estar relacionadas con la realidad social de un Perú, es decir, con la emergencia de la guerrilla. Podríamos inferir que para el crítico *Las mujeres de sal* sería algo así

⁴ Explica Love: «The word “trope” derives from “turn”; it indicates a turning of a ward away from its literal meaning. In reading figures of backwardness as allegories of queer historical experience, I bring together a range of disparate figures, often pulling them out of their original contexts. My aim is to create an image repertoire of modernist melancholia in order to underline both the losses of modernity and the deeply ambivalent negotiation of these losses within the literature of the period» (5).

como un síntoma estético —no mimético, lateral, es decir, anti—representacional— de una crisis sociopolítica emergente. Sin embargo, hay un elemento central que el crítico no menciona y que, además de una forma singular de comenzar, será una constante de la obra de Bellatin, a veces central, a veces lateral, pero siempre, siempre, presente: la figura del artista.

Montiel, el personaje inicial de la novela, es un pintor que, según Ricardo —dueño de una galería de arte— «ha llegado a un estado de rutina donde simplemente (...) el tiempo y la experiencia han despintado el mundo» (12). El problema de Montiel es, como el de los surrealistas disidentes nucleados en *Documents*, el agotamiento de la experiencia. Sólo que no hay método crítico-paranoico, ni bajo-materialismo, ni psicoanálisis que lo salve: «En este ámbito silencioso y carente de olores se debe ir con la cavilación propia de un monje que anhela sólo lo divino prescindiendo en su búsqueda del canto de los pájaros» (11).

No existe el suspenso: si el lector se pregunta qué clase de cuadros pinta este artista agobiado por una crisis de la experiencia, la respuesta la tendrá en la página siguiente:

eran grises sobre figuras geométricas donde, según me dijo, reposaba el cosmos. Quería darles publicidad y encontrar algún comprador. No me importó el respeto que le debo y le dije que era de gente extraviada el intentar promocionar algo así. Le negué toda ayuda. No iba a permitir, a pesar del sustento filosófico, sólido y coherente, con que presentó su trabajo, este absurdo suicidio. (12)

Es decir, este estado emocional de «autodestrucción racional» que atraviesa Montiel se encuentra signado por un arte abstracto que no puede expresar su «radicalidad» sino recurriendo al lenguaje. Lo interesante de esta constatación de la fragilidad de los paradigmas artísticos experimentales es la comparación, metafórica y estructural, con el paradigma místico. Metafórica: el artista fracasado es como un monje que busca lo divino prescindiendo del canto de la naturaleza. Estructural: la novela continúa relatando no ya la situación de Montiel sino la experiencia de un fiel católico que, queriendo convertirse en cura, acaba siendo jardinero: el hermano Francisco.

Ante la búsqueda de una realización y una apreciación auténtica, el arte en *Las mujeres de sal* desfila agotado: el arte «clásico» se encuentra absorbido por el mercado, el arte abstracto no puede pasar del absurdo, el abigarramiento —barroco, podríamos decir— de estilos es confuso, y las instalaciones no pueden más que per-

seguir un puro clima de novedad. ¿Hay algún tipo de arte o experiencia artística que la novela recupere positivamente?

En uno de sus paseos por el parque, Montiel ve a Beatriz, «esa mujer» que «en complicidad con un jardinero, cuidaba de las plantas marchitas» (25). La revelación no sólo es inducida por la imagen sino también por los relatos que narra Beatriz «acerca de la fusión entre los hombres y la naturaleza», «unión» que «se realiza en los parques, en los jardines zoológicos» (25). Lo que Beatriz teoriza para Montiel es toda una visión de lo viviente: la fusión entre los hombres y la naturaleza pero también entre los hombres y algunos objetos produce una mixtura que despierta algo así como «un ánima». Ese despertar supone una entrega y un sacrificio en relación con un «estado de sensibilidad que se da allí, tanto como se da en el arte la posibilidad de comunicación que muchas veces escapa a los cánones de la normalidad» (25). En ese sentido, se pregunta Montiel: «¿Cómo era posible entonces que este encuentro no me sacudiese y que no fuera una revelación de lo auténtico?» (26). Con este encuentro deseado emerge una visión no sólo del arte sino de lo viviente que, además, no puede desligarse de lo místico. Misticismo, en efecto, pero material: lo que se percibe inmediatamente si comparamos el «estado de sensibilidad» que describe Bellatin con el «estado de gracia» que relató Clarice Lispector y que, dando un paso más, bien haríamos en oponer al «estado de excepción».⁵

Por otro lado, igualmente deberíamos señalar que *Las mujeres de sal* en tanto novela de artista es, también, otra forma de «volver la mirada». Pues, en los términos de Sandra Contreras, «tentada por contemplarse a sí misma, la conciencia del artista se tuerce sobre sí y, perdiendo así su parte más importante —precisamente, la que contempla—, se convierte, mutilada, en el Monstruo, un monstruo de conciencia» (1996:210). En síntesis, la obra de Bellatin comienza suspendiendo la con-

⁵ Esto es, según los términos de Clarice Lispector, la transformación del cuerpo en don, proceso que experimenta «numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente». Formar parte de los procesos del don constituye el saber-se (autopercepción material) en el que se aprende a «amar mais, a perdoar mais, a esperar mais» (Lispector 1968:23). Se trata de una «experiencia de la desnudez», puesto que expone a la existencia, en tanto fábula desnudada de sí misma donde la trascendencia del sujeto se apaga dejando al mundo ser lo que es y siempre fue (Penna:85). El estado de gracia es un volver la mirada al mundo que supone otra soberanía de lo viviente en la medida que allí no sólo las personas sino también las cosas experimentan una vida en común. Según Lispector, «Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. (...) O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente (...) Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe —pessoa ou coisa— respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia» (Lispector1968:23).

templación y afirmando una conciencia monstruosa. Se trata de la bipolaridad que expresa el célebre *noli me legere*.

Según Maurice Blanchot, el comienzo de la escritura, es decir, el comienzo de una obra es, en realidad, su des-obra. La escritura no comienza con ella misma sino con un gesto: la mirada órfica. Orfeo debería instaurar una imagen donde el arte es el poder por el cual la noche se abre, y obrar llevando hacia el día esa desmesura que es el fantasma, es decir, darle, en el día, forma, figura, realidad y, sobre todo, *vida*. Cuando Orfeo vuelve la mirada, abandona su obra (el canto y la salvación que supone) para enfrentarse a ese punto mortuorio y ultra-originario: la experiencia no ya de Eurídice sino del fantasma (Blanchot 1959:104).

En otras palabras, la belleza como experiencia del vacío o, lo que es lo mismo, la vida del arte es una muerte completa.⁶ Por eso, el canto de la nada sólo puede ser recibido por aquel que se ha expuesto a la más paradójica negatividad: la audición del silencio. Así, según Kafka, Odiseo escapó pero las Sirenas permanecieron. En síntesis: al vacío no se llega por una vía meramente técnica, es decir, con taponcitos de cera sino en la composición de un entre-lugar, tanto estético y como ético.⁷

El tópico de «volver la mirada» siempre está relacionado con una fuerza o una ley que pone al ángel o al artista en una situación de inmovilidad y, a la vez, de transgresión. Es decir, nos envía a pensar lo que Lacan llamó «Nombre del padre».

lo que autoriza el texto de la ley, le basta con estar, por su parte, a nivel de significante. Es lo que yo llamo el Nombre del padre, el padre simbólico. Es un término que subsiste en el nivel del significante, que en el Otro, en cuanto sede de la ley, representa al Otro. Es el significante que apoya la ley, que promulga la ley. Es el Otro en el Otro. (2009:150)

¿Qué significante de la ley será ese en *Las mujeres de sal*? ¿Tendrá que ver con la tradición de la literatura peruana o latinoamericana? ¿O, de modo más amplio, con la tradición de la novela o de la literatura y del arte toda? ¿Asimismo, cómo se relaciona esto con los dioses creadores tanto del cristianismo como de la mitología incaica? ¿Estos son una forma de simbolizar el *genius* creador o el arte como creación?

⁶ Desde otra perspectiva, Georges Didi-Huberman (2006) también ha discurrecido sobre el carácter mortuorio o fantasmagórico que funda la historia del arte.

⁷ Para una teorización de las sirenas y la política de la negatividad ver *Fantasmas. Imaginación y sociedad* de Daniel Link (2009).

Más allá de toda posible respuesta, algo no podemos ignorar: el gesto de comenzar una literatura no sólo con una imagen del anonimato sino con una imagen punitiva del anonimato femenino y, no nos olvidemos, de la destrucción del sodomita. Uno de las causas del fracaso artístico de Montiel, nos dice Ricardo, fueron los rumores acerca de su homosexualidad. Si lo *queer* es aquello que carece de nombre o que resiste a todo nombre, no podemos sino subrayar la estela radicalmente *queer* que traza y persigue, desde sus inicios, la obra de Bellatin.

Por otro lado, la transgresión es evidente: no hay transgresión alguna, sólo abandono y renuncia. Lo que nos envía a otro célebre *dictum* blanchoteano: la transgresión como *no más allá*. Pues ése y no otro es el final de *Las mujeres de sal*. Cuando el hermano Francisco asume la primera persona y comienza a desarrollar un relato que al modo de Manuel Puig o Juan Rulfo «escribe la oralidad»,⁸ la novela se detiene, no puede seguir más en su progresión narrativa y comienza a repetirse, a volverse hacia atrás, terminando justo donde empezó. Lo estatua se convierte en el emblema de una novela que no fue o que renuncia ser o a seguir siendo.

Según una leyenda talmúdica que Benjamin recuerda en la presentación de la revista *Angelus Novus*, cantidades ingentes de ángeles nuevos van siendo creados a cada instante para, tras entonar su himno ante Dios, disolverse ya en la nada (1989b:250). En síntesis: la obra de la creación que tiene por imagen cultural a un Dios Creador es la causa de la infinita destrucción angélica. ¿Cómo crear, entonces, sin participar de esa ingente destrucción angélica? ¿Cómo evitar que las ruinas — no sólo del progreso, sino también de la tradición amerindia— se sigan apilando hasta el cielo? En su suma, ¿cómo crear y, al mismo tiempo, salvar lo viviente de la destrucción? Después de *Las mujeres de sal*, como si su canto se disolviera en la nada, Bellatin no volvió a publicar por seis años mientras que la novela no ha vuelto a editarse hasta la fecha.

¿Será que la novela y su posterior silencio se encuentran tematizando no sólo un conflicto biopolítico sino, además, bioestético:⁹ la escisión entre la obra angélica

⁸ Es decir: «ficcionalizar la oralidad mediante la escritura», situándose en la dinámica del proceso, supone además del gesto pop, otro poscolonial «poner en relieve la tensión entre la tradición escrita de Occidente y las tradiciones orales amerindias y africanas, que producen una transformación de los idiomas oficiales» (Mignolo 1997:540).

⁹ Para Raúl Antelo (2016) el «horizonte bioestético» al que puede apuntar por fin la literatura implica establecer una «barrera de negatividad ante el concepto» en la que «cada texto tiene que ir más allá del arte, tiene que trascender su condición de pertenencia al concepto y a la misma institución literaria» y, finalmente, desbordarse «hacia el mundo circundante» (159). La bioestética «nos presenta un desborde de la obra sobre el mundo de lo cultural, lo antropológico y hasta incluso lo etnográfico» que implica perseguir «una forma de extrañamiento que restituya al sujeto a una intimidad de vida que se le ha vuelto extraña, éxtima, para sí mismo, proscrito y desgarrado de sí» (160). Que la obra y la vida des-

de la creación (la poesía, el arte, la técnica) y la obra profética de la salvación (la crítica, la filosofía, la lectura, la exégesis) que desde la Edad Moderna no han podido relacionarse sino de un modo «esquizofrénico»?:

Allí donde en un tiempo el poeta sabía dar cuenta de su poesía («Abrirla en prosa», decía Dante) y el crítico era también poeta, el crítico, que ha perdido la obra de la creación, se venga de ella pretendiendo juzgarla; el poeta, que ya no sabe salvar su obra, paga esa incapacidad entregándose ciegamente a la frivolidad del ángel. El hecho es que ambas obras, en apariencia autónomas y extrañas, son, en realidad, las dos caras de un mismo poder divino y, al menos en el profeta, coinciden en un único ser. La obra de la creación es, en verdad, sólo una chispa que se ha desprendido de la obra profética de la salvación, y la obra de la salvación, sólo un fragmento de la creación angélica que se ha vuelto consciente de sí. El profeta es un ángel que, en el mismo impulso que lo obliga a la acción, advierte de improviso en carne viva la espina de una exigencia diferente. Por ello las biografías antiguas narran que Platón era, en el origen, un poeta trágico que, mientras se dirigía al teatro para hacer representar allí su trilogía, escuchó la voz de Sócrates y quemó sus tragedias. (Agamben 2009:11)

Así mirada la cosa, lo que parece plantearse en medio de todas estas problemáticas es una cierta forma de belleza de inmovilidad, posmesiánica, exactamente *in media res* de la destrucción y de la salvación. Tensión que se figura no sólo en el contexto de producción, en la novela de artista como retórica iniciática, sino también en la recuperación pre-textual o para-textual de las Sagradas Escrituras y de la mitología incaica.¹⁰

borden por extrañamiento, extimidad o devenir hacia el mundo implica una experiencia que supone una post-fenomenología, es decir, otra comprensión del mundo sensible y de lo viviente. Por eso, para Emanuele Coccia, donde el mundo prolonga su existencia más allá de sí y las formas, la verdad y la vida se multiplican (2010:34-38). Y esa vida que interroga la bioestética no es meramente la «vida humana», sino otro paradigma de lo viviente en el que «La imagen es, por tanto, un elemento decididamente histórico; pero, según el principio benjaminiano por el cual se da vida a todo lo que se le da historia (y aquí se podría reformular en el sentido de que se da vida a todo lo que se da imagen), en ese sentido, las imágenes están —de alguna manera— vivas» (Agamben 2007:54. Traducción propia). O, en los términos de Coccia, lo sensible (la existencia fenoménica del mundo) es la vida natural de las cosas y, simultáneamente, su existencia infra-cultural e infra-psíquica, la imagen no es sólo la vida de las cosas sino, fundamentalmente, la posibilidad de sobrevida general de lo viviente (2010:37). Según Antelo, «esa vida que se concede a las imágenes es la *nuda esistenza biologica* de la que Agamben ya hablaba, en 1970, en *El Hombre sin contenido*» (2016:151).

¹⁰ Esta última, hay que resaltarla, también tiene un *backward felling* propio. Cuya lógica no sólo se opone a la soberanía de lo viviente bíblica (avanzar dejando que «los muertos entierren a los muertos») sino que también des-dramatiza la inmovilidad y la destrucción ingente que el ángel de la historia o del talmud traen consigo. Así, en 1534, Francisco López de Jerez dejó sentado que en la mezquita de Pacha-

Después de *Las mujeres de sal*, como si su canto se disolviera en la nada, Bellatin no volvió a publicar por seis años mientras que la novela no ha vuelto a editarse hasta la fecha. Sobre el final de su primera *Obra reunida* (2005:502–505), pueden encontrarse reiteradas referencias de esa «primera novela». Al inicio del texto alude a ella pero sin nombrarla y, luego, la nombra pero modificando su título: *mujeres de sal*. Es decir: la novela se reduce al imaginario del que participa con su título, filológicamente desarticulado (~~Las~~ mujeres de sal). Ese mismo año, *Lecciones para una liebre muerta* (2005), está plagado de vueltas o de reescrituras de *mujeres de sal*. El título de la reciente *Gallinas de madera* (2013) es utilizado en *Las mujeres de sal* (1986) para describir una absurda obra de arte.

En la Feria del Libro de 2014, Bellatin rememora *la escena* —y no el libro— con la que decide «iniciar» su obra y comenta: «habría sido gracioso entregar un libro en blanco». Y agrega: «sin embargo creo que ahí hubiera terminado todo». Pero el agotamiento estético que plantea la obra de Bellatin no tiene tanto que ver con el *Cuadrado blanco sobre blanco* de Malévich como podríamos pensar, sino con «una nada más esencial que la Nada misma, el vacío del intermedio, un intervalo que siempre se ahonda y al ahondarse se hincha, esto es, la nada como obra y movimiento» (Blanchot 1959:33). Pues *Las mujeres de sal* no es un libro en blanco sino un libro blanqueado: una forma material e imaginaria de hacer del archivo un campo agujereado por la reescritura y la imaginación del libro en blanco. Es decir, lo que más tarde Bellatin formulará como *des-escritura*, lo que no es sino una *retombée* blanchoteana:

la escritura literaria —los géneros, los signos, el uso del pretérito y de la tercera persona— no es una mera forma transparente, sino un mundo aparte en donde reinan los ídolos, dormitan los prejuicios y viven, invisibles, las potencias que lo alteran todo, entonces es una necesidad para cada uno intentar liberarse de este mundo y una

cámec hay «un ídolo general común a todos, y hay un sabio famoso que tiene la carga de esa mezquita, y los indios creen que él detiene el conocimiento de los eventos futuros, porque él habla con ese ídolo» (Jerez 1534:67). Más tarde, en 1589, José de Acosta describió con más precisiones el ritual adivinatorio: Se dice —y esto se tiene por fuente cierta— que en este templo el demonio hablaba bajo una forma visible, dando repuestas por su oráculo, y a veces se veía una serpiente cubierta con colores (...). Los hechiceros y ministros infieles consultaban a sus dioses conforme a la enseñanza del demonio. Generalmente ocurría de noche; entraban andando hacia atrás, dándole la espalda al ídolo e, inclinándose y bajando la cabeza, tomaban una posición fea y así consultaban. Usualmente, la repuesta fue una especie de silbido atroz o gemido que les horrorizaba» (Acosta 1589:254). En otras palabras, Pachacámec no sólo es la ruina originaria de la literatura peruana sino, simultáneamente, un camino de espaldas hacia el futuro. ¿Acaso esta temporalidad retroactiva y negativa no nos lleva a asociar la «experiencia Pachacámec» con los experimentos estéticos de Bellatin, también retroactivos y negativos: llamarse al silencio para escuchar, escribir sin escribir, des-escribir, llevar a la literatura a su pre-historia?.

tentación para todos arruinarlo, con el fin de reconstruirlo puro de todo uso anterior, o, mejor aún, de dejar el sitio vacío. Escribir sin «escritura», llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en que dejamos de temer esos escritos suyos que son mentiras, tal es «el grado cero de la escritura», la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio. (1959:232)

En síntesis, aunque siga siendo dificultoso precisar las interrogaciones que Bellatin estaría formulando para pensar sus comienzos y, a su vez, una herencia; su respuesta es pavorosamente clara: la ascesis como post-filología, es decir, renunciar a salvarse por la vía de la «Literatura» y, a su vez, renunciar a la reproducción, componen en los comienzos de su obra un gesto ético-político de tenebrosa contemporaneidad: *non sequitur*.¹¹

Bibliografía

De/sobre Mario Bellatin

Bellatin, Mario (2008). *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía.

---. (2005). *Obra reunida*. México: Anagrama.

---. (1986). *Las mujeres de sal*. Perú: Lluvia.

Huamán, Miguel Ángel (1987). «Mujeres de Sal». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13(25), 253-255.

General

Acosta, José de (1589). *Histoire naturelle et morale des Indes occidentales*. Trad. J. Rémy-Zéphyr. París: Payot, Bibliothèque Historique, 1979.

Acosta, José de (1589). *Histoire naturelle et morale des Indes occidentales*. Trad. J. Rémy-Zéphyr. París: Payot, Bibliothèque Historique, 1979.

¹¹ Según Hamacher, es asunto de la filología mostrar en el «y entonces» un «después», en el «después» un «ya no» y, en este último un «no» (Tesis 32). En ese sentido, podríamos pensar que la literatura «sucede» donde algo (o ella misma) cesa. Pues «Lo que sucede es despedida» (Tesis 34). La filología es, en ese sentido, el amor por esas discontinuidades o suspensiones, lo que constituye también el gesto más pequeño de su política (Tesis 36).



- Arguedas, José María** (1968) «Yo no soy un aculturado», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- Agamben, Giorgio** (2009). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . (2005). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . (2001). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- . (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Artaud, Antonin** (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2014.
- Antelo, Raúl** (2016 mayo). «Programa para un posgrado futuro». *El taco en la brea* 3(3), 144–171.
- Barthes, Roland** (2002). *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Bataille, Georges** (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Benjamin, Walter** (1989a). *Obras. Libro I/ Vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.
- . (1989b). *Obras. Libro II/ Vol. 1*. Madrid: Abada, 2008.
- Blanchot, Maurice** (1959). *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila, 1992.
- . (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Coccia, Emanuel** (2010). *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbarie. Traducción de Diego Cervelin.
- Contreras, Sandra** (1996). «César Aira: la novela del artista». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 6/8(2), 205–216.
- Derrida, Jacques** (1994). «Mal de archivo, una impresión freudiana». *Derrida en castellano*. Traducción de Paco Vidarte. En <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- Derrida, Jacques y otros** (1995). «Archivo y borrador», en Graciela Goldchluk y Mónica Pené, compiladoras. *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ed. UNL, 2013: 207–235. Traducción de A. Viollaz y Analía Gerbaudo.
- Deleuze, Gilles** (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- . (1995). «La inmanencia: una vida...», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, compiladores. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia. Traducción de José Vázquez Pérez.
- Foucault, Michel** (1985). «La vida: la experiencia y la ciencia», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, compiladores. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . (1984) «La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad». *Nombres* 15(X), 257–280.



- . (1976). «Derecho de muerte y poder sobre la vida». *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . (1994). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Barcelona: Altaya.
- Hamacher, Werner** (2011). *95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Jerez, Francisco de** (1534). «Verdadera Relación de la Conquista del Perú llamada la Nueva Castilla Conquistada por Francisco Pizarro». *Crónicas de la Conquista del Perú*. Le Riverend, J., editor. México: Editorial Nueva España S.A., 1965, 29–124.
- Kawabata, Yasunari** (1969). *La casa de las bellas durmientes*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Lacan, Jaques** (2009). *Seminario V. Las formaciones del Inconsciente: 1957–1958*. Buenos Aires: Paidós.
- Lezama Lima, José** (1972). «Imagen de América Latina». *América Latina en su literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI/UNESCO, 1984.
- Lemebel, Pedro** (1996). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago: Lom.
- Link, Daniel** (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lispector, Clarice** (1968, 6 de mayo). «Estado de graça». *Jornal do Brasil*.
- Love, Heather** (2007). *Feeling backward. Loss and the politics of queer history*. London: Harvard University Press.



La autoría en el texto como acto político. Escisión del sujeto en Paul Celan

HUGO ECHAGÜE

Universidad Nacional del Litoral – CEDINTEL

hugodaniel88@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se ubica en el marco del CAI+D2016, «La subjetividad autoral en el texto literario como instancia metapoética y sus implicaciones en la teoría y la crítica. Estudio de casos y modos de emergencia». Como avance de la investigación en curso, propongo un texto que señala un *retorno* de la autoría, aquí como acto político, en relación con la historia y la ética. El poetizar de Paul Celan no se inscribe como reflejo, *mimesis*, de cierta situación, sino que se articula según dos momentos: uno *autónomo* e inmanente, en que trabaja el texto como lengua poética cuyas palabras vienen del devenir histórico. En este momento de *cierre* del poema se procede a la *refección* (Bollack) en que algunos poemas de la tradición alemana se reescriben, se contra-dicen, y así se inscriben —en un segundo momento, *heterónimo*— en la historia, en modo *metapoético*, ya que incluyen su teoría. Esta tarea es llevada a cabo por un *autor* que ya no es el fundamento del poema, sino que, escindido en un «tú» poético y un «yo» biográfico, en el texto, efectúa un acto político, desde y con esta poesía, a la que *transforma* con estos artificios.

Palabras clave: autoría / texto / autonomía / heteronomía / política

En la historia

La conmoción que causó la irrupción de Paul Celan en el ámbito de la literatura en lengua alemana provocó diversas reacciones; desde el rechazo, por poeta hermético y *no comprometido*, como la que provino del llamado Grupo 47 —integrado, entre otros, por Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Alexander Kluge, Siegfried Lenz y Hans Werner Richter—, que paupaban lo que debía ser lo que después se llamaría, con rótulo al uso, «literatura post-holocausto», hasta la canonización, como uno de los mayores poetas en esa lengua a la fecha, junto a una presunta adscripción al simbolismo y surrealismo franceses, que le interesó en su juventud (Chalfen 1991), así como su evaluación como poeta teológico, antiteológico, contrateológico (Pöggeler 1986:342–350). No se sabía qué hacer con él, pero lo extraordinario de su poesía forzaba una opinión. Se lo leía mal. No se lo leía. En suma, no se lo entendió. Desde entonces, anotamos la relación de la obra de Paul Celan con la historia, aquí con la de la crítica de posguerra. Alemania estaba en pleno «milagro» gracias a la generosidad económica de los vencedores. La ya célebre «Fuga de la muerte» venía a recordarles que las cuentas no estaban saldadas; que la conciliación era imposible; que la matanza había tenido lugar. «Und der Tod ist ein Meister aus Deutschland»¹ es demasiado preciso, demoledor, acusador, cuando los llamados Aliados luchaban a favor del olvido para que el país del centro de Europa fuese una potencia que frenase a la aún amenazante Unión Soviética. La salida más rápida y expeditiva era la canonización. La *Todesfuge* llegó a figurar en los libros de bachillerato.

De la lectura

Será un crítico francés, amigo de Paul Celan, Jean Bollack, quien hallará la clave de su obra, veinte años después de la muerte del poeta, en 1970. Bollack, que se inscribe en lo que denomina «filología crítica»,² aunque no considera una lectura

¹ «Y la muerte es un maestro que viene de Alemania».

² También la llama «hermenéutica». Estas disciplinas son poco frecuentadas entre nosotros. Implican una atención a la historicidad del texto. Pero Bollack le añade el calificativo de «crítica», porque sostiene que la interpretación está *en* el texto y no lo precede. Se distingue además de la hermenéutica filosófica, como la de Gadamer: «No doy por sentada la existencia de un sentido original inscripto en la lengua que sea menester extraer de su ganga, sino que postulo que en un momento dado de la historia se construyó un sentido dentro de una situación de diálogo, cuando no de oposición a esa misma tradición que Gadamer exalta» (Bollack 2000:16). Ello hace a la originalidad de este crítico, dentro de un panorama como el europeo, muy atado a sus tradiciones de lectura.

solamente textual, autónoma e inmanente, no la descarta. Sostenemos así que el momento *inmanente* o *autónomo*, es necesario, absolutamente, para el acceso al poema celaniano. Éste está *en* la historia, pero no pensada desde una postura texto–contexto, que lo rodea y lo explica. El autor se construye *en* el texto —lo que no niega un sujeto biográfico que propone el poema, pero es el que incluye *allí* la noción autoral, el «yo»—. ³ Este autor es interior al texto y se distancia de aquel que era su fundamento y contra el que se manifestó Roland Barthes en 1968. La diferencia proviene de la misma índole de la teoría, que es histórica y responde así a la literatura. En la escritura testimonial, aquí del Holocausto, la figura autoral se autoriza en el texto como un dicho que sólo de él depende: «Niemand/ zeugt für den/ Zeugen». ⁴ Es otra constelación que la estructural. ⁵ Éste es un autor textual por el que nadie testifica, y que no depende de una modalidad *expresiva* del poema sino de una *construcción* (Adorno 1970:39–40). El llamado autor biográfico se inscribe en el texto, asume una responsabilidad y un compromiso político, el de testimoniar, y ello íntimamente ligado a la concepción del poema. No es un enunciador que toma las palabras como si no hubiesen sido nunca usadas; en Celan, y no sólo, las palabras vienen de la historia, no son inocentes ni nuevas, éste es el momento *heterónimo*; luego, en el poema, el «yo» autor delega en un «tú» poético la construcción del texto, pero con las palabras de la tradición poética alemana que fueron utilizadas para alentar una guerra y una masacre; este «tú» (que es el que escribe) las *contra–dice*, las transforma, de modo que digan lo que debieron haber dicho o lo que dirían ahora.

Este es el *autor en el texto* que queremos proponer como metapoético en tanto postula una poética del poema y una autoría *otra* que aquella que desmontaron Barthes y Foucault. En algunos textos habrá seguramente un tú «otro»; no en el que aquí proponemos. La distancia, además, entre el yo llamado *biográfico* y el yo *en el texto* es, como en el diario o la autobiografía, escasa y a veces imperceptible (así también en Primo Levi 1958). Es otra mirada sobre el autor, implicado en la historia, a la que devuelve el poema; a su heteronomía. Éste está solo y sólo dice de sí, y de su autor, lo que llamamos la *instancia metapoética*, la que en el texto dice *del texto*.

³ Reconocemos la diferencia entre Sujeto y Autor, pero, en Paul Celan, la cuestión del Autor se resuelve como subjetividad en el texto, de la que dan cuenta los pronombres: el «yo» y el «tú».

⁴ «Nadie atestigua por el testigo» (GW II, 72).

⁵ Aun desde Benveniste (1966 I:187) se trataría acá de discurso, «que es la lengua en tanto que asumida por el hombre que habla». Agamben (1999:143–173) desarrolla, a partir de Foucault y otros aportes filosóficos y lingüísticos, la cuestión del *testimonio* y del *testigo*.

En suma: el sujeto–autor, ahora en el texto, se escinde en un «yo», que construye en el poema al autor biográfico, y el «tú», que es el que escribe, como poeta. Esta noción de autoría propone al autor en el poema y escindido. Fuera de toda mirada estructural que tiende un abismo entre lo *real* y lo *textual*, considera que el *yo* está dicho, creado en el poema, por el que se nombra como «yo». El a priori de la lectura es aquí la historia. No hay una lengua que no provenga de la historia, no hay un yo que no se instale en el poema como *biográfico*, a través de sus mediaciones de lenguaje. Lo histórico no es el marco, sino lo que se construye *en* el poema. Así en Peter Szondi (2005:53):

el texto mismo rehúsa servir a la realidad y tener que continuar desempeñando el papel que desde Aristóteles se le asigna. La poesía no es *mimesis*, no más representación: se vuelve realidad. Realidad poética (...) texto que ya no sigue a una realidad, sino que se proyecta a sí mismo, que se constituye como realidad.⁶

También el «yo» autor se hace texto, realidad poética. No se trata de un contexto que entorna un texto, sino que éste construye su propia referencia, *en* el poema: ésta es, a la vez, real, histórica, pero es la que el poema construye en sí y así anula, también como instancia *inmanente*, la contraposición exterior–interior. El decir, el poema, no está escindido de un presunto real, *es* ese real, propuesto en el poema. Hace falta leerlo a partir de algo oprobioso y letal, como el Holocausto, la Shoah, la muerte, el crimen, que anula toda veleidad de juego interior–exterior; sin reducirse a un mero reflejo, complejiza la lectura, ahora atenta a la construcción de un real interior al poema, donde la autoría, escindida en *yo* biográfico y *tú* poético, construye una historia. Las palabras no son autónomas, provienen de un real, ahora inscripto *en* el poema. Entonces hay que desandararlo y reescribirlo. Por eso, el texto de Celan es complejo por su propósito, que se puede delimitar según lo que Adorno (1970:64–68) llama *construcción* —lo que colabora a la reflexión y crítica del poema sobre sí mismo.

El mecanismo

⁶ «[Im Gegenteil:] der Text als solcher weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zgedacht wird. Di Dichtung ist nicht Mimesis, keine Representätion mehr: Sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet» (Szondi 1972:52).

El poetizar de Paul Celan se articula según estos dos momentos: uno, *inmanente* y *autónomo*, en que trabaja el texto cuya lengua viene de la historia, en lo que ya manifiesta el momento *heterónimo* (ambos son solidarios y simultáneos). En esta instancia de *cierre* del poema se procede a la *refección* (Bollack 2001) en que algunos poemas de la tradición alemana se reescriben, se *contra-dicen*, y así retornan a la *heteronomía* de la lengua en la historia y en la sociedad. Es importante destacar que el momento *inmanente* es necesario, *imprescindible*, para esta transformación que no lleva el poema a la queja y la denuncia sino a la *reescritura* de una tradición poética que, en algunos casos, fue recuperada por el régimen.⁷ Esta tarea es llevada a cabo por un *autor* que ya no es el origen, el fundamento del poema, sino que, escindido, *en* el texto, efectúa un acto político, desde y con esta poesía, a la que transforma, rehace y así devuelve a la historia, como *contra-dicción*, rebelión contra una tradición bélica. Esta es nuestra propuesta de la autoría como acto político que implica una metapoética del texto, una teoría implícita. Este modo de acción propone una diferente noción de autor, involucrada *en* el lenguaje y actuando sobre éste, según una política y una ética que, en el caso que nos ocupa, destituye además la noción del supuesto hermetismo de Paul Celan, espejismo de la crítica que lo ocultó con el rótulo de una dificultad que sólo consiste en la extensión de su propósito.

En el texto

Parte de la nieve (Schneepart), libro de publicación póstuma, ya que se dio a conocer en 1971, un año después de la muerte del poeta, incluye «DU LIEGST im groâen Gelausche» (Celan GW II, 334).

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit dem Gaben,

⁷ El poema «Tübingen, Jänner» (Celan GW I, 226), donde se trata de Hölderlin, es uno de los muchos ejemplos de esta modalidad.



er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

Transcribimos una posible versión castellana:

ESTÁS ACOSTADO en ese inmenso escuchar,
rodeado de arbustos, arropado de copos.

Ve tú al Spree, ve luego al Havel,
ve hacia los ganchos de carnicero, ve
hacia las manzanas en sus rojos palos
que desde Suecia se venden –

Llega la mesa con sus regalos,
y gira en torno a un Edén –

El hombre quedó hecho un colador, la mujer,
tuvo que nadar, la cerda,
por sí misma, por nadie, por todos –

El canal de Landwehr ya no va a murmurar
Nada
se estanca.

En lo formal, las rimas y los catorce versos acercan el poema a una especie de soneto quebrado, roto, incompleto. Este quiebre de una simetría es también disonante. Las tres estrofas que están en el medio finalizan con un guión y reconstruyen sucesos históricos atravesados por el eje del sacrificio y la sangre: proveen la reflexión, la apertura y la conclusión que dan el sentido, así como el recorrido de la historia.

Este poema fue publicado en vida de su autor, en el volumen *Homenaje a Peter Huchel*,⁸ con una anotación: «Berlín, 22./23. 12. 1967, nos informa Peter Szondi (1972:106). El poema fue escrito en Berlín, pero lo que no es obvio en esta información es que ello se produjo previo a la noche de Navidad. Y aquí surge la cuestión de la autoría. En el poema hay dos tiempos, el del recuerdo y el homenaje a los espartaquistas asesinados, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg; y el del presente de su escritura, en los días anteriores a la Navidad de 1967. ¿Es relevante esta información para la comprensión del poema? La pregunta está mal planteada. ¿Es imprescindible este conocimiento? La respuesta no es segura ni unilateral; pero para la lectura, en la que nos interesa la cuestión de la autoría, en cuanto al hacer del poema, aporta un saber, la marca, el lugar y el momento de la escritura. Hace al testimonio y, en la lectura del poema, cobra importancia. Sirve para aclarar una poema cerrado, elíptico, cruzado de alusiones, con un centro: «Edén».

A Hans-Georg Gadamer (1989), por el contrario, le interesa menos la inmanencia del texto que despolitizarlo. Su lectura de Celan sostiene la uniformidad de toda escritura basada sólo en el lenguaje, pero un lenguaje ahistórico, que, al menos en esta poesía, no existe. El poema está fechado, datado; es único y se implica en la historia, la de los crímenes y las derrotas. En la lectura de Gadamer, el poemario de Celan, del que hace una recopilación de sentidos «esenciales», «generales» —el paso del tiempo, la fugacidad de la vida—, remite a una generalidad, a una tradición, donde se disuelve, se reitera y, finalmente, carece de toda dimensión política. Simplemente, no lo lee. Decidió de antemano su inscripción en la historia de la literatura alemana vista como una continuidad; pero no ve que, en Celan, todo es ruptura y contradicción.

El enfrentamiento entre Hans-Georg Gadamer (1999:124–134) y Peter Szondi (2005:103–114 y 121–122) gira en torno de la ya mencionada cuestión del conocimiento de datos biográficos para la interpretación del poema. Gadamer entiende que el poema de Celan debe leerse desde la tradición de la literatura alemana, sin más. En la polémica con Peter Szondi rechaza toda posibilidad de leer a Celan incluyendo datos biográficos que ayudasen a su comprensión: De comienzo lo ubica: «Sin duda, un lector apresurado no puede pretender comprender y descifrar la poesía hermética» (Gadamer 1999:11).⁹ El texto de Celan debía leerse desde la lengua como una abstracción y sin presupuestos. En cuanto a las informaciones provenientes de la ocasión de la escritura del poema, declara:

⁸ Otto F. Best (ed.). München:1968, 16.

⁹ «Gewiß darf es kein eiliger Leser sein, der hermetische Lyrik verstehen und entschlüsseln will» (Gadamer 1989:9).

Quien quiere entender correctamente un poema, debe volver a olvidar del todo lo privado y ocasional inherente a la información. No se halla en el texto. Se trata únicamente de entender aquello que dice el propio texto, sin perjuicio de todas las indicaciones que puedan proceder de informaciones provenientes de fuera. (Gadamer 1999:136)¹⁰

Queda pendiente la pregunta: ¿Qué pasa cuando las informaciones están *en* el texto? Esto habilita la instancia metapoética; la reflexión del texto sobre sí mismo y su hacerse.¹¹

De un modo que inevitablemente recuerda a Walter Benjamin, señala Szondi (2005) que la relación entre la circunstancia y la «constelación artística que es el poema» (107–108), inscribe un «campo de tensión». Ésta es la tensión entre la autoría y la verdad objetiva del poema, y su intrincada, aunque precisa ligazón. (Adorno 1974:429–472.) Y aún hay más: «Un amigo suyo —anota Szondi— estuvo con él en Plötzensee, en el lugar donde fueron ejecutados los conspiradores del 20 de julio de 1944» (Szondi 2005:109). Cuenta también que llevó a Celan a la feria de Navidad; que allí, en el puesto de Suecia, encontró unas coronas de madera pintada de rojo, sobre las que se engarzan manzanas y velas. Agrega que él (Szondi) le alcanzó, para leer, *El asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht. Documentos de un crimen político*, y que, «Eden», al que rodearon en auto, era un edificio de departamentos donde estuvo el Hotel Eden, que, en enero de 1919, era cuartel general del «Estado Mayor de la División de Tiradores de la Guardia Montada» (109) donde Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht agonizaron.

No estamos acostumbrados a tal profusión de detalles para la lectura de un poema. Es tarea de filólogos. Sin embargo, solemos saberlos y, a veces, no es necesario incluirlos; pero aquí, donde casi cada línea, a la vez que compone el poema, remite a una circunstancia, ¿podría leerse el poema sin estas informaciones? ¿Pueden ponerse en una especie de *epojé* fenomenológica? Creo que no; no hay aquí lugar para esencias ni decires trascendentes. Está todo sobre la mesa. La de Navi-

¹⁰ «Wer ein Gedicht richtig verstehen will, muß in jedem Falle das Private und Okkasionelle, das der Information anhaftet, wieder völlig vergessen. Es steht ja nicht im Text. Worauf es allein ankommt, ist, das zu verstehen, was der Text selber sagt, unbeschadet aller Anleitung, die aus Informationen von außen zu kommen vermag» (Gadamer 1989:138).

¹¹ Sin embargo, Szondi no deja de ser extremadamente cuidadoso en cuanto a la utilización de los datos biográficos: «... si la premisa empírica ha llegado a ser relevante para la génesis del poema, es en razón de una motivación que no viene condicionada por los sucesos reales de esa estancia en Berlín, sino por una realidad que no se reduce a casualidades subjetivas» (2005:112). Por otra parte, el artículo está inconcluso debido a la muerte de su autor.

dad, cuya fecha el manuscrito del poema ostenta. Reiteramos que, en todo caso, es en la constelación de la circunstancia de la composición y de la historia, donde se traza la escritura desde donde puede ser leído el poema.¹²

Por partes

ESTÁS ACOSTADO en ese inmenso escuchar,
rodeado de arbustos, arropado de copos.

La primera estrofa pone en escena la escritura. Un «yo», que representa al biográfico impele al «tú» que oye el estruendo, el espanto, entre arbustos y copos de nieve. No es prescindible: es el «aquí» y «ahora» celaniano, del poema y de su hacerse. Más allá del sentido y de la interpretación, que tanto nos preocupan, un poema es una puesta en escena. Un espacio de autoría donde un «yo» envía a un «tú», «acostado en ese inmenso escuchar», al que llamamos, «poético» (el célebre «Yo lírico», acá un «tú»). Lo conmina:

Ve tú al Spree, ve luego al Havel,
ve hacia los ganchos de carnicero, ve
hacia las manzanas en sus rojos palos
que desde Suecia se venden –

Lo envía a los ríos, que los recorra y atienda a los «ganchos de carnicero»,¹³ alusión a la tortura y ejecución de los conspirados de 1944, *Junkers* prusianos, lejos de los espartaquistas, pero compartiendo la sangrienta constelación de crueldad y muerte, y que además se asocian con las manzanas suecas en palos rojos «que desde Suecia se venden». Ganchos, tortura, sangre, palos rojos, Navidad del que va a ser crucificado, manzanas de Suecia, «aus Schw-eden»: constelación apretada, feroz, brutal, pero en íntima conjunción, desde los nobles despedazados, los izquierdistas asesinados, hasta el crucificado, que el festejo de Navidad parece olvidar. ¿Cómo no ver aquí la visión catastrófica de la Historia, la que con horror contempla

¹² Así lo propone Peter Szondi (2005:111): «¿Acaso la determinación de lo que es ajeno al poema —las referencias a la realidad— no sirve de contrapeso a la determinación propia del poema, es decir, a la interdependencia de los diferentes momentos aislados dentro del mismo poema, que a su vez no deja sin transformación cada una de esas referencias a la realidad exterior?».

¹³ En ese «ve» imperativo se ha querido ver (Marlies Janz) una alusión burlona a las instrucciones para turistas en Berlín (Bollack 2001:325).

el *Angelus Novus*? (Benjamin 1939:183). El decir seco, cortante, disonante al fin, lo dice el ‘tú’ celaniano, sin pasión, sin dolor ni empatía. Es eso: un objeto, rojo, de la fiesta de sangre.

Los «rojos palos» no son sólo de las manzanas, sino que remiten, lejos, a otra historia, que evocan en esa mirada de 1967: en «Äppelstaken», se alude a una pareja, expulsada del paraíso (Bollack 2001:325). La manzana de Eva ha quedado lejos, ahora está teñida de sangre, y «los palos» conectan con «los ganchos». La prosodia, las remisiones, *en* el poema, son el signo de la distorsión de la lengua poética. Ya no hay Edén, hay palos de color sangre y de muerte. Edén atroz, de un país blanco de nieve, donde la roja sangre se escribe.

Llega la mesa con sus regalos,
y gira en torno a un Edén –

En el centro del poema está la estrofa: *Edén* es la palabra que condensa, contradice, re-vuelve, y reformula un sentido: Edén, el paraíso, la utopía revolucionaria, pero también el horror, la tortura. ¿Puede sostenerse en esta ironía macabra, deliberadamente destacada, algún «Edén»? Acá sólo hay espanto, redimible acaso por la poesía, el compromiso y el decir, irrenunciables.

Se oscurece el sentido navideño de la *Gabentisch*, la mesa con los regalos, que ahora trae la de los torturados, que giran en torno a un Edén, al que hacen virar en otra dirección, *giro de aliento* también, hacia la mesa del horror teñida de rojo sangre. Lectura que posibilita el girar, tanto de un «coche que ha conducido al poeta en torno al edificio» (327), y el automóvil del suplicio «que, en 1919, según relata el libro que el poeta leía [*Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*, de Hannover-Drück y Hannover, 1967] llevó a las víctimas hasta el canal de la muerte» (327). Es un «paraíso perdido» para siempre; el giro los ha entregado a los torturadores.

(«La identidad de Paraíso y Antecámara del Infierno que se lee en la palabra “Edén”» es para Szondi –2005:113– «la indiferencia de la historia y de los seres humanos» que deja el nombre del Paraíso a un lugar de muerte y de tortura. ¿Alguien podría ver todavía una promesa allí? No en el mundo del mito y del sacrificio).

El hombre quedó hecho un colador, la mujer,
la cerda, tuvo que nadar,
por sí misma, por nadie, por todos –

Literalmente, del libro que leía Celan, los informes forenses y el apelativo vulgar del odio, devienen metatexto, en el poema. Allí se accede si se ve al autor *en* el texto; forzando el poema hasta el mero informe, el no-poema. Una escena que es el envío de parte de un «yo» a un «tú» para que vaya a comprobarlo, al Landwehrkanal,¹⁴ al cual fueron arrojados «la cerda», como sus enemigos llamaban a Rosa, y Liebknecht. Aquél ya no fluye. Una horrorosa muerte los acerca, y un enemigo común. Los intereses de los conspiradores del 44 y los espartaquistas eran distintos — el poema quiere reunir el espanto sacrificial que los acerca. «El hombre quedó hecho un colador, la mujer,/ tuvo que nadar, la cerda,/ por sí misma, por nadie, por todos—». Ningún Edén soporta estos versos, esta realidad que traen a la memoria. Otro sacrificio que el de Cristo, injuriado y torturado, rebajado también. Pero esta vez sin redención. La Navidad se reescribe con manzanas rojas, ganchos, palos y sangre. El poema extrema la tensión hasta lo insostenible, lo que fue. Lo que es en la memoria.

La Nada misma se detiene ante el espanto.

El canal de Landwehr ya no va a murmurar
Nada
se estanca.

La última estrofa, especialmente demostrativa del arte de Celan, es conclusión lapidaria, funeraria, epigramática. Un epitafio: «El canal de Landwehr ya no va a murmurar./ Nada/ se estanca».

«Murmurar» (*rauschen*) es palabra clave en el léxico del poeta. Si el canal de Landwehr arrastra los cuerpos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebkecht, ellos ya no hablarán; se los ha acallado cruelmente, así como a la revolución que proclamaban. «Landwehr» —«defensa del país»— es la Alemania prenatal contra la «cerda judía», a la que ha acallado: «ya no murmura». Y luego «Nada/ se estanca»: si la Nada se estanca, el poema no sigue, o coagula en Nada. Así, Szondi (2005:121): «Por el hecho de que nada se estanca, se estanca el poema. Que nada se estanque, estanca el

¹⁴ Bollack (2001:330–331) recuerda el sentido de *Land-wehr*, «defensa o ejército del país». La más mínima partícula de lenguaje puede ser significativa en Celan. Segmenta el significante para que diga lo que es.

poema».¹⁵ Pero el estancarse del poema, mantiene aún su detención en lo escrito. Ironía dialéctica: al callar sus voces, estancarse el poema en la Nada, que ya no fluye, es aún el poema el que lo dice, plegándose sobre su propio acallamiento. Dice su imposibilidad. No continúa. Acá se cierra, y no se puede apostar a una continuidad.¹⁶ Implacable, replegado sobre sí, el poema no concluye, se estanca. Lo dice.

Es ésta su poética, que en el poema es Metapoética, y bajo este signo lo leemos; ello permite recuperar la dimensión del testigo y del testimonio, y, con ello, su involucrarse con la Historia y la Ética; no una pura emergencia de lenguaje que a duras penas admite una «referencia», sino la re-creación de esa historia, puntual, en el poema, con sus palabras, *hic et nunc*. Dos mundos: la generalidad abstracta, o la inserción en la historia, plasmada en poema. Una Ética divide ambas posiciones. Si en Celan hay momentos de la que fue llamada «poesía pura», es para reconstruir el referente en el poema, y hacerle decir lo que ocurrió; *contra-poetizar* es también *contra-historizar*. Y así contar la historia de los asesinados, arrojados a un canal, en un aquí, donde se celebra una Navidad, en el presente del poema, que no escucha a estas víctimas, sacrificadas en el altar humeante de una ideología que dará lugar al acontecimiento, a la aniquilación, que ya está en marcha, ya en Berlín, en 1919. Por eso es también la teoría que se sostiene la que define campos, intenciones, juicios sobre la historia o callado asentimiento. Szondi contra Gadamer. La decisión es clara: «Estás acostado en el inmenso escuchar»: poéticamente abierto a la historia, reescribiéndola desde esta Navidad que no los ve. Para contrariar, contra-decir; incluir estas víctimas en el poema, que reescribe, refecciona, en una Navidad «para sí, para nadie, para cada uno». Según quién lea.

El autor, un autor, un «yo», un «tú», no sólo desde la esfera del testimonio son necesarios. Se lo convoca, ya que Nadie atestigua por el testigo (*Niemand zeugt für den Zeugen*). En medio de la tormenta de fuego, de la sangre y la muerte, convocamos al que llamamos, sujeto, autor, a que diga lo que fue y cargue con su decir. Solo, último.¹⁷

La discusión que exponemos implica los problemas de lo biográfico y lo poético. Trata de la autoría, según la cercanía, objetiva, histórica, del poeta Paul Celan con su texto y si esto es relevante para la interpretación del poema, lo que se incluye en la cuestión que planteamos: el Autor como instancia metapoética, remitido a una

¹⁵ «Darüber, daß nichts stockt, stock das Gedicht. Daß nichts stockt, macht das Gedicht stocken» (Szondi 1972:134).

¹⁶ También puede leerse en el «Nada / se estanca» una continuidad en el sentido de la indiferencia. Aun así, el poema se detiene. (Bollack 2003:149).

¹⁷ Ver Blanchot, *El último en hablar* (1972-1984), no una interpretación, sino un ensayo, un homenaje.

discusión teórica pero afirmado como testigo. En la polémica Hans-Georg Gadamer y Peter Szondi, gira en torno de la pregunta de si es necesario conocer la circunstancia biográfica de la escritura del poema para su comprensión. Autoría, circunstancia y lectura, que nos permitirán mostrar el juego de los *personajes* poéticos que pone en juego el texto. Una vez más, la autoría. Aun admitida la *unicidad* del poema, su «aquí» y «ahora», ¿necesita además la alusión a la referencia biográfica de su composición? No lo sería, toda vez que, para Gadamer, sólo con comprender el lenguaje o al menos su tradición, alcanza para la comprensión, o, las más de las veces, su ausencia o dificultad. Sabemos, por el mero acontecer de nuestra tarea, que no le es indiferente, pero Gadamer pregunta «¿Cuánto debe saber el lector?», necesariamente, para acceder al texto. Pregunta límite, que señala dos modos diversos de leer. En un caso, basta con conocer el lenguaje y la tradición poética en que se inscribe. Así piensa Gadamer.

Sin embargo, en Paul Celan, especialmente, se borra el alemán corriente, aun poético, para dar lugar a lo que Jean Bollack (2001) y Romano Sued (2007) llaman el *celanés*. Las razones de esta creación tocan el centro de su lírica, su necesidad, su hacerse, y, con ello, este problema nuestro, aquí, ahora, el autor, cómo y por qué. Señala Peter Szondi (1972) que el poema inscribe un lugar fácilmente reconocible: Berlín. En cualquier guía turística puede uno informarse de que el Spree es un río que se comunica por medio de canales navegables con el mar Báltico y que se ensancha en Berlín. Es un afluente del Havel, afluente a su vez del Elba. En tanto que el Landwehrkanal o canal de Landwehr tiene diez kilómetros de longitud y que, construido entre 1845 y 1850, conecta la parte superior del río con su parte inferior en Charlottenburg y fluye a través de Kreuzberg y Tiergarten. Después de que Rosa Luxemburgo fue asesinada, el 15 de enero de 1919, su cuerpo fue lanzado al Landwehrkanal; allí fue encontrado el 1º de junio.

Cierto modo de concluir

Ésta es la propuesta: recuperar a un autor como testigo, entreverado en el texto, desde un «yo» a un «tú». Un espectáculo que recupera la dimensión ética del poema inscripto en la historia, de donde no salió nunca —ello es obviamente imposible—, pero que precisó un momento de detención, de autonomía para rehacer una historia —ésta es poética—, y devolverlo al transcurrir como una memoria. Esto es tarea autoral, testimonial. Más allá de la paradoja de Levi, hay un testigo, pero está solo, nadie atestigua por él. Este autor, este poeta, en esta soledad, da cuenta de la

muerte, toma la voz de los asesinados y la recoge en una memoria. Éste es el giro autorial; ya indetenible y desde diversas direcciones.

Toda la cuestión en torno de la sustancialidad del sujeto expresivo es de rango metafísico y por lo tanto, universal, un fundamento, un centro; por eso hacía falta destituirla, absolutamente (Barthes 1968) o reducirla a una función (Foucault 1969) en la historia. Queda un autor fantasmal, una escritura en la historia (puntual, situada) que no re-presenta; un Nadie, un *Muschelmann*,¹⁸ porque ha sido privado de lenguaje, que constituye la subjetividad. Este Nadie testimonia por el testigo; por su discurso. Éste está solo; es lo que resta —como residuo, ruina, testimonio—. (Agamben 1999; Didi-Huberman 2004).

Metapoéticamente, vemos en esta escritura, una suerte de espiral, que gira en torno de un mismo tema, lo reitera, lo busca en el poema. Lo vuelve a retomar, lo remite a discusiones, lo deja en su soledad, lo escucha y lo conserva. Si nadie asegura su decir, dejará en la memoria lo que debe ser recordado. Él es el Nadie que dice el poema («La rosa de Nadie»). Esta es una poética, que un autor inscribe como metapoética. «Nada/ se estanca».

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.** (1970). *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2005. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- Agamben, Giorgio** (1999). «El archivo y el testimonio». *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2009, 143–173. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera.
- Barthes, Roland** (1968). «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje* (1984). Barcelona: Paidós, 1994, 65–71. Traducción de C. Fernández Medrano.
- Benjamin, Walter** (1939). «Tesis de filosofía de la historia». *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta, 1994, 175–191.
- Benveniste, Èmile** (1966). «De la subjetividad en el lenguaje». *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1985, 179–187. Traducción de Juan Almela.
- Blanchot, Maurice** (1972–1984). *El último en hablar*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Bollack, Jean** (2000). *Sentido contra sentido*. Madrid: Arena, 2004. Traducción de Ana Nuño y Arnau Pons.

¹⁸ *Hombre-ostra*, encerrado en su valva, un no-hombre. Es probable que la mención como «musulmán», ya usual, pero incomprensible, sea un equívoco por *Muschelmann*.

- . (2001). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta, 2005. Traducción de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano Sued y Ana Nuño.
- . (2003). *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. París: PUF.
- Celan, Paul** (1986). *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel** (1969). «¿Qué es un autor?». *Entre filosofía y literatura* (1994). Barcelona: Paidós, 1999, 329–360. Traducción de Miguel Morey.
- Chalfen, Israel** (1991). *Paul Celan. A Biography Of His Youth*. Translated by Maximilian Bleyleben. Persea Books: New York.
- Gadamer, Hans-Georg** (1989). *Wer bin Ich und wer bist Du. Kommentar zu Celans «Atemkristall»*. Frankfurt an Main: Suhrkamp Verlag. En español: Gadamer, Hans-Georg (1999). *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder. Traducción de Adan Kovacics.
- Didi-Huberman, Georges** (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona. Paidós. 2004. Traducción de Mariana Miracle.
- Levi, Primo** (1958). *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2011.
- Pöggeler, Otto** (1986). *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- Romano Sued, Susana** (2007). «Rilke y Celan: poesía alemana en traducción». *Consuelo de lenguaje*. Córdoba: Ferreyra Editor, 73–121.
- Szondi, Peter** (1972). «Eden». *Celan-Studien*. Frankfurt an Main: Suhrkamp Verlag, 113–125. En español: Szondi, Peter (2005). *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta, 103–114. Traducción de Arnau Pons.



Enrique Pezzoni en *Los Libros*: hacia la consolidación de la *firma*

CRISTIAN DANIEL RAMÍREZ

Universidad Nacional del Litoral – IHuCSO – CONICET

ramirez.cristiand@gmail.com

c.ramirez@conicet.gov.ar

Resumen

El presente trabajo se desprende como primer avance de una investigación que se está realizando en el marco de una beca doctoral otorgada por el CONICET titulada «Archivos y exhumación: Enrique Pezzoni, crítico, profesor y traductor (1946–1984)». Esta investigación busca reconstruir las intervenciones de Enrique Pezzoni en el campo intelectual argentino, a través de la recolección de diversos materiales (clases, traducciones, programas de cátedra, artículos de revistas, testimonios de ex alumnos) en el recorte temporal 1946–1984. En este marco, el trabajo que aquí se propone focalizará en las intervenciones que Pezzoni realizó en este período en la revista *Los Libros* (1969–1976) —señalada como un capítulo fundamental en la historia de la crítica literaria argentina— como «agente» (cf. Bourdieu 1997a; 1997b; 1987) para analizar las «operaciones» (cf. Panesi 1998) que pone en juego en sus «inicios» (Said 1985), momentos en los cuales está delineando una «firma» (Derrida 1995) que será ampliamente reconocida en sus posteriores intervenciones en el campo (cf. Gerbaudo 2015). La hipótesis provisoria inicial que sostiene este trabajo afirma que Enrique Pezzoni delinea en los artículos de la revista *Los Libros* una articulación entre la enseñanza, la crítica literaria y la traducción que sostendrá fuertemente en sus intervenciones críticas convirtiéndola en una de las características más visible de la consolidación de su «firma».

Palabras clave: firma / operaciones / docencia / crítica / traducción



*La crítica literaria edificada, solicita arquitecturas (...) siempre remueve
escombros: no se sabe qué cuerpos hallará apretujados, qué
rescatará de tanta solidificación indiferente y rota*
Panesi

Edward Said (1985) se pregunta acerca de la productividad de rastrear un comienzo en la obra de un escritor y exhibe las posibilidades de pensar en torno al punto de inflexión que éste supone en términos espaciales, temporales y de acción. Afirma que el comienzo es el primer escalón en la producción intencional de significado y que rastrearlo nos lleva a una primitiva necesidad humana de cierta afición por su localización. Determinar un comienzo devela, en cierta forma, una intencionalidad primera que puede ser la marca de originalidad, de particularidad, de primitivismo, que se traduce en la escritura. Además, Said sostiene que la delimitación de un comienzo escapa y excede marcas cronológicas y temporales y que puede ser identificado en diferentes momentos dentro del marco de una producción. Con esta premisa, el trabajo que aquí proponemos, se centrará en lo que creemos delimita una zona de comienzo/inicio en la obra crítica de Enrique Pezzoni: su intervención en la revista *Los Libros*.

Que la delimitación de un comienzo se nos presente como laxa y no sujeta a marcas exclusivamente cronológicas nos permite hacer un corte en la producción de Enrique Pezzoni para tomar su intervención en *Los Libros* como el puntapié inicial de una intención, un deseo —consciente o inconsciente, dirá Said— en el comienzo intelectual por realizar algo que está íntimamente vinculado con la producción de sentido. En este caso, la intención y el deseo de comienzo están funcionando como el motor de la marca, el trazo, que luego se convertirá en la firma (Derrida 1995) Pezzoni. Esta delimitación de comienzo no implica en absoluto el cierre de la serie de sentido que desde allí se abre, más bien, todo lo contrario: una vez señalado el comienzo como punto de inflexión, se producen múltiples aperturas de sentido que van tanto a la precedencia del comienzo mismo como a la posterioridad. Así, las relaciones con obras y textos anteriores al comienzo delimitado se vuelven productivas en tanto permiten leer allí *otra* cosa que quizás siguiendo la línea cronológica no podríamos observar. Este vaivén entre el comienzo cronológico y el delimitado para fines analíticos supone el tejido de nuevas relaciones de sentido en donde el tiempo de aparición y/o publicación de los textos no implica necesariamente un cierre y un anclaje definitivo de los mismos a una lectura de carácter lineal. En la obra crítica de Pezzoni, entonces, podríamos señalar diversos comienzos según el aspecto que queramos estudiar. Uno de ellos, por ejemplo, podría detenerse en el



primer texto publicado en la revista *Sur*; otro, en la primera traducción realizada para Sudamericana; otro, en cambio, en la primera colaboración realizada en alguna revista del campo; y, otro, por ejemplo, en la primera clase dictada en el Instituto Joaquín V. González luego de su alejamiento de la UBA ante el avasallamiento del gobierno de Onganía sobre los claustros universitarios. Todos estos hechos, distribuidos cronológicamente de manera no lineal, implican un comienzo distinto en el marco de la obra de Pezzoni y cada uno de ellos amerita diversas relaciones con otros posibles comienzos y diversos estadios de análisis.

Como ya señalamos en una comunicación previa (Ramírez 2016), la investigación de la que surge este trabajo está centrada en otro período (1946–1984) que abarca y engloba al que aquí nos convoca y una de cuyas fechas da cuenta de otra zona de inicio dentro de la obra crítica de Enrique Pezzoni. Se trata de 1946, año que consideramos clave para el abordaje de las intervenciones intelectuales de Pezzoni como crítico, profesor y traductor. Este año coincide con el ingreso de un joven Enrique Pezzoni a la revista *Sur* de la mano de José Bianco. En dicha revista desarrolló gran parte de su producción crítica y de traducción como así también tareas de edición literaria. Otras investigaciones, por ejemplo, tomarán como fecha de comienzo el año con el que nuestro período de investigación cierra (Cf. Gerbaudo 2016). Según la hipótesis que se sostiene en esta investigación, el período 1946–1984 puede considerarse como un período de inicio en el trabajo crítico de Enrique Pezzoni. En él aparecen las primeras operaciones (cf. Panesi 1998) que serán reconocidas posteriormente en el campo como la «marca Pezzoni» (cf. Gerbaudo 2016: 234) y que, por su repetición constante, delinear una firma (Derrida 1995).

En esta oportunidad, aprovechando el espacio de discusión que el Coloquio del CEDINTEL propicia, presentamos una hipótesis subsidiaria que sostiene que Pezzoni exhibe en sus tres intervenciones en la revista *Los Libros* una serie de operaciones que podemos reconocer como parte de sus prácticas de enseñanza, de crítico literario y de traducción que, articuladas, sostendrá fuertemente en sus intervenciones críticas posteriores y que serán reconocidas como las marcas más visibles de su firma.

Los Libros

Señalada como un capítulo fundamental en la historia de la crítica literaria argentina (Espósito 2015) la revista *Los Libros* introdujo novedades que tuvieron un impacto profundo en el campo crítico argentino. Fue fundada por Héctor Sch-

mucler y se propuso como objetivo «intervenir en el mercado reseñando libros de literatura, antropología, lingüística, comunicación (...) y sostenía un criterio riguroso en la selección de sus colaboradores» (Somoza y Vinelli 2011:9). Editada entre 1969 y 1976, sostuvo una periodicidad que no siempre fue regular debido a las coyunturas económicas y políticas que la atravesaban. La revista se proponía «llenar un vacío» a la manera de *La Quinzaine Littéraire* en Francia y los críticos vieron en ella el surgimiento de la «nueva crítica» (De Diego 2001) que ensayaba aquí los pasos primigenios de lo que luego se desarrollaría con firmeza en los 80 y 90. Entre las incorporaciones de esta nueva crítica se destaca la inclusión de la antropología estructural, el psicoanálisis lacaniano, el marxismo althusseriano y gramsciano y la lingüística acompañados de análisis puntuales y concretos, la postulación de un discurso de carácter científico, la concepción de la obra como una estructura organizada en niveles y una condena sistemática a los análisis sociológicos (Espósito 2015). Había en *Los Libros* una preocupación por modernizar los objetos de la crítica y por renovar las herramientas con las que la misma se practicaba. Peller (2016) sostiene que en la revista convivían, se tensaban y retroalimentaban dos posturas: «los que defendían la *especificidad y la profesionalización de la crítica* y los que se inclinaban por una *renuncia o abandono de esa especificidad en favor de una creciente politización*» (121). Este interés por la modernización de la crítica, sumado a la convivencia de estas dos posturas, que tensionaban el espacio de la revista, confluyeron en una heterogeneidad pocas veces vista en el campo crítico pero que quedó plasmada en dos etapas claramente delimitadas por la crítica: «una *primera etapa* correspondiente a los números 1 al 28, y una *segunda etapa*, a la que corresponden los números 29 al 44» (Peller 2016:149). Estas etapas se distinguen entre ellas por los cambios de formato, dirección y financiamiento pero también por un cambio discursivo tendiente a la politización radical. Leída sistemáticamente y a través de sus lemas, se revela esta creciente politización de la revista que la aleja de su proyecto modernizador original y la acerca mucho más a la radicalización en torno al contexto político nacional y latinoamericano. En esta tensión entre la difusión de nuevas teorías y prácticas y el perfil político revolucionario, Peller (2011) lee las «pasiones teóricas» como un exceso de teoría o hiperteoricismo característico de los años 60 y 70. Pero en esta caracterización no es incluido Enrique Pezzoni que sí participa de la revista aunque en menor medida si se lo compara con otros críticos literarios. Para Peller, la figura de Pezzoni se asocia a un hiperteoricismo moderado, de maneras diversas y singulares, por el pasado del crítico de una fuerte impronta filológica y literaria más clásica.



Atendiendo entonces a estas dos etapas marcadas dentro de *Los Libros* y pensando en la hipótesis que atraviesa este trabajo, es necesario ubicar a Enrique Pezzoni en la revista: intervino en el primer número y en el séptimo, de manera tal que se ubica en la «primera etapa», en la que abundaban las reseñas críticas de ficción y poesía pero, sobre todo, *crítica de la crítica*. Dicha *crítica de la crítica* que «pone en escena modos de lectura diferenciados entre sí que suponen estrategias antagónicas de encarar la modernización de la disciplina» (Espósito 2015). *Crítica de la crítica* que Peller (2016) leerá también como un *gesto auto*, de autoexamen, autoinspección autocrítico, etc. Se trata, entonces, de una crítica capaz de reflexionar sobre sí misma para poner en tensión y en discusión sus propios mecanismos de lectura y las relaciones entre críticos y obra; se trata, en definitiva, de *performances de auto examen* que dan lugar al *sujeto crítico*.

Pezzoni oyente

El primer número de la revista en el que participa Pezzoni es, al mismo tiempo, el primero de la revista. Su reseña sobre un libro de poemas de Octavio Paz está acompañada por otra sobre el mismo poeta a cargo de García Canclini; además, Jorge B. Rivera se encarga de comentar un libro de Ernesto Sábato en el que se reúnen una serie de ensayos; Nicolás Rosa, por su parte, reseña la compilación de Jorge Lafforgue *Nueva Novela Latinoamericana*; Ricardo Piglia también integra este primer número con un comentario de la novela *Trampa 22* de Joseph Heller; otra novela que se comenta es *La filosofía en el tocador* de Sade y está a cargo de Oscar del Barco. Luego, el primer número se completa con reseñas que apuntan a la semiología, el debate en torno al estructuralismo, el psicoanálisis lacaniano, la antropología y el marxismo de corte althusseriano. Estos artículos, leídos en relación y a la luz de lo expuesto anteriormente, dan cuenta de la «triple y ambiciosa intervención» que señala Panesi cuando describe la revista (2000:30) haciendo hincapié en lo novedoso del proyecto respecto de la relación con el mercado, la idea y los códigos de lectura que éste propone.

La reseña que Pezzoni titula «Poemas autónomos» (1969) es sobre *Discos Visuales*, un libro de poemas del mexicano Octavio Paz con diseño artístico de Vicente Rojo. Esta reseña, que volverá a aparecer como parte del único libro que Pezzoni publicó en vida: *El texto y sus voces* (1986), permite observar algunas operaciones de su trabajo como lector, pero sobre todo como lector crítico, que deja entrever la minuciosidad con que aborda los textos que lee y analiza.



En esta oportunidad nos detendremos en una de las operaciones de Pezzoni crítico y la llamaremos *escucha como auscultación*. Pezzoni ausculta el cuerpo textual, apoya el oído en el suelo del texto. Así como los viejos aborígenes sostenían que un oyente atento y privilegiado dentro de la comunidad, con el oído pegado al suelo, podía resolver dilemas tales como la pérdida de animales, anunciar una tormenta inesperada, el nacimiento de un niño o la pronta llegada de un visitante, oyendo en ese cuerpo-suelo la voz de la Madre Tierra que desde las profundidades hacía chocar significantes en sonidos varios, potentes y débiles, limpios y sucios, para que el privilegiado oyente les diera forma y sentido, para que él mismo tuviera forma y sentido dentro de su comunidad y se convirtiera en el pasaje obligado de aquellos sonidos del cuerpo-suelo que chisporrotean en las profundidades; así ausculta Pezzoni *entre* las palabras, en el intersticio, escuchando como él mismo lo afirma, «las voces del texto» (Pezzoni 1986) con lo que Chitarroni (2009) atina a llamar clarividencia. Afirma: «la clarividencia era alcanzada sin ningún esfuerzo para guiarnos, de acuerdo a la definición de unos de sus poetas fetiches, “en la letra, ambigua selva”» (14). Pezzoni dirá que las voces se organizan en un concierto que «es *una* literatura (de un momento, de un espacio) y también es *la* literatura» (17). Pezzoni ausculta *Discos visuales* y escucha en ese conjunto de poemas una de las formas de la autonomía, tal como el título de la reseña se encarga de afirmar. La autonomía se le aparece a Pezzoni como resultado de la auscultación dado que los sonidos que provienen del texto son para él un grito de liberación que sacude las páginas de Octavio Paz cuando se transforman las «condiciones físicas en que se nos transmite el poema» (1969:14). Pezzoni los describe así:

Los discos visuales están contenidos en un álbum de cuatro discos. Cada uno está formado por dos cartones que giran uno sobre otro. En el superior hay ventanillas que permiten leer los versos escritos en el inferior. Números que aparecen a través de aberturas más pequeñas y flechas dibujadas que siguen el sentido de las agujas del reloj guían el movimiento que debemos dar a uno de los discos. (1969:15)

La lectura que Pezzoni hace de los discos de cartón y sus movimientos tiende a apuntalar esta idea de la autonomía de los poemas en los que «las palabras pueden andar libremente». La autonomía del poema conmueve los «recursos materiales» con los que Paz «transforma la página, la hace saltar fuera de sus goznes, la proyecta fuera de sí». El poema se hace oír, rebelde, fuera de la página y Pezzoni escucha allí la estratagema de un engaño al que somos sometidos como lectores: «no es que hayamos tenido en las manos unas piezas que pudiéramos combinar a nuestro arbi-



trio. Hemos sido un elemento más entre los que el poeta ha combinado» (1969:30). Para Pezzoni, Octavio Paz juega con el lector volviéndolo lectura: «el lector mismo no es sino una *lectura* más, un nuevo instante de esa cuenta que no acaba» (30). Se refiere a la circularidad, al continuum que vuelve indivisible el comienzo de un poema y el final de otro en esa materialidad que los contiene y los libera al mismo tiempo.

La autonomía se hace oír, además, en la despacialización del tiempo y la reconciliación del movimiento y la quietud, hipótesis con la que Pezzoni lee las operaciones de Octavio Paz. Pero, aunque escucha el grito de liberación del poema de la «cárcel de la escritura», manifiesta la imposibilidad que le supone traducirlo en su totalidad y asume el riesgo de la pérdida que implica una mera descripción en la escritura:

Describiré sólo uno, el del funcionamiento más sencillo, porque una trabajosa explicación no puede sino matar lo que hay de más vivo en estos mecanismos: el ritmo visualizado, espacializado, que echa a andar cuando los ponemos en marcha (1969:30).

Pezzoni invita a la escucha y nos advierte a los lectores que, de no ser atenta, la singularidad de la autonomía, que aparece allí donde el poema escapa de la quietud de la página para perderse en un *continuum* temporo-espacial, pasará desapercibida, desoída, para perderse en la sola mención de características materiales singulares. Apoyar la oreja en el texto, auscultarlo, no es sólo para Pezzoni una operación crítica, sino también un ejercicio de justicia para aquellas voces que pugnan al interior de un texto. Escucharlas y, luego, hacerlas oír mediante la lectura se vuelve un acto justiciero que sólo un atento lector crítico puede asegurar dado que «el crítico recorta, ordena, de algún modo decide los sentidos del texto. Sentido = significado» (2009:17).

Pezzoni anecdótico

En el séptimo número aparecen las últimas dos intervenciones que Pezzoni realizará en *Los Libros*. Este número «especial» abarca el período enero-febrero de 1970. Las secciones se dividen en «Literatura Argentina» en la que aparecen varias reseñas («El relato de la droga» de Nicolás Rosa sobre *El amhor, la ornisis y la muerte* de Néstor Sánchez; «Heroína o la palabra psicoanalítica» de Iris J. Ludmer sobre *Heroína* de Emilio Rodrigué; «Knovz Smovz Ka Pop» de Santiago Funes sobre *Sagrado* de Tomás Eloy Martínez y, la que nos interesa para este trabajo, «Dia-



rio de la guerra» de Enrique Pezzoni sobre *Diario de la guerra del cerdo* de Adolfo Bioy Casares); «Textos», entre los que se encuentra «Teorema» de Pier Paolo Pasolini y cuya traducción le pertenece a Enrique Pezzoni; y las secciones se completan con los títulos «Encuesta» en la que participan Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer, Tomás Eloy Martínez, Germán García, Osvaldo Lamborghini, Jorge Onetti, etc.; y «Crítica»; «Poesía»; «Lógica»; «Política»; «Pedagogía» y «Los libros». Como podemos observar, y tal como mencionamos más arriba, abundan las reseñas críticas también en este número que forma parte de la denominada «primera etapa» en la que aún se cumplen el objetivo inicial que se planteó el proyecto de la revista.

De los diversos testimonios que se pueden recoger sobre Enrique Pezzoni como docente, hay una insistencia: su capacidad anecdótica y el relato como eje central en sus clases, cualquiera fuera el tema o el contenido abordado. La capacidad de captación de la audiencia, sus puestas en escena mediante el relato, mediante «el cuento» (Chitarroni 2009) llevarán a Louis (1999) a afirmar que la diferencia que existía entre el Pezzoni de la oralidad y el de la escritura «era reconocida por todos» porque el terreno de la oralidad era, para Pezzoni, un terreno de libertad.

Si nos detenemos en la reseña a *Diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares que realiza Pezzoni, podemos señalar una operación que llamaremos *anécdota como disparador*. Este aspecto de marcada recurrencia en la oralidad pezzoniana aparece en la escritura como anécdota y a la vez como disparador de la reflexión teórica que se pretende realizar. La anécdota es disparadora en tanto es el puntapié inicial para incluir un aspecto teórico que pretende iluminar algún sentido de la obra reseñada y, lo es también, cuando aniquila toda pretensión de totalización de estricto academicismo y del anquilosado desarrollo teórico. Como señala Panesi, Pezzoni quería evitar al «profesoruco, el enamorado de los ordenamientos convencionales de la pedagogía, el creyente desvalido en todos los sistemas establecidos, el pacificador que sólo está en paz cuando reproduce los cretinismos engeguedores de la jerarquía» (2000: 258). La *anécdota como disparador* es una suerte de bocanada de aire que Pezzoni pone a funcionar en sus clases en la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto Joaquín V. González pero que ensaya previamente en esta reseña para *Los Libros*.

En su compilación de las clases de Enrique Pezzoni entre 1984 y 1988, Annick Louis explícita las razones que la llevaron a conservar la estructura y características del discurso oral en un gesto que pretende exhumar y revitalizar las particularidades pedagógicas del uso del discurso. Señala Louis que hay aspectos del discurso oral en Pezzoni que no pueden ser eliminados, en el marco de una edición como la

que ella emprende, ya que dichos aspectos son medulares, no sólo en la performance que como profesor lleva a cabo, sino también en la estructura didáctica misma de las clases. Al respecto, dirá Panesi: «sé muy bien de esa felicidad lingüística y corporal que sus dichos irradiaban entre alumnos, auditores y contertulios» (2000:255). Como afirma Louis (1999:10) «allí donde el aparato teórico se vuelve agobiante, surge el *dandy* con la anécdota, el desvío, el juego de palabras».

Al comienzo de la nombrada reseña, Pezzoni evoca una supuesta conversación en la que participa: «Oído a una poetisa, a propósito de *Diario de la guerra del cerdo*: “hice lo posible porque no me gustara, pero me gustó. Parece que es todo un sueño”. Y ante el gesto asombrado de su interlocutor: “Yo prefiero...”» (1970a:4). La sola mención de la palabra «sueño» en el juicio valorativo que emite la poetisa le permitirá a Pezzoni traer la teoría freudiana a colación. Para ello, hablará de la fusión de lo abstracto del sueño con lo concreto desde donde surge y «del rigor combinatorio» que dicha fusión exige. «¿Qué se recuerda de un sueño?» pregunta Pezzoni y contesta: «su rigor combinatorio y la objetividad de las imágenes combinadas (es decir, de la “anécdota” resultante)». La anécdota evocada le propicia a Pezzoni el terreno para abonar su interpretación acerca de la novela que reseña: «el lector enfrenta así un relato que en definitiva no es referencial pero a la vez se muestra engañosamente obediente a los imperativos realistas de la narración tradicional» (1970a:4). Mencionar los «mecanismos» por los cuales el soñador no puede más que evocar una representación de lo soñado que además debe ser descifrado, le permite a Pezzoni ahondar su hipótesis acerca de lo escasamente referencial que resulta la novela de Bioy Casares a pesar de «la puntual exactitud de los informes referenciales que van insertándose en esta narración». Esta hipótesis terminará por apuntalarse en la mención que Pezzoni hace sobre el procedimiento al que acude la novela: la combinación de sintaxis. Una de carácter real y la otra de carácter literario. No en vano, se acude a la imagen del sueño en la *anécdota como disparador* y al rigor combinatorio del mismo. Según Pezzoni, la combinación de ambas sintaxis es la resultante del hecho mismo de vivir. Asocia *Diario de la guerra del cerdo* a la vida en cuanto a combinación de realidad e ilusión refiere. Afirma Pezzoni que *Diario...* busca «lectores que “lo prefieran” como sueño, como una peculiarísima estructura que, analógicamente, reproduce la tarea de vivir». Ya hacia el final de la reseña, en el último párrafo, la mención al «sueño» que había aparecido en boca de la poetisa y, a través de la anécdota, se retoma para cerrar la lectura y la hipótesis sobre la que se sostuvo: «como los sueños, este *Diario...* debe descifrarse a partir de sus combinaciones». La *anécdota como disparador* introduce una reflexión teórica en torno a la capacidad referencial de la literatura, al lugar de la sintaxis como pro-

cedimiento ficcional y discursivo y del lector como participante en el acto de producción de sentido. Pezzoni logra engarzar su lectura crítica y su biblioteca teórica con el discurso anecdótico en un movimiento didáctico que será reproducido en sus clases posteriores hasta convertirse en una de sus marcas más potentes a la hora de definir su «firma». Como menciona Chitarroni en el prólogo a la reedición de *El texto y sus voces*, Pezzoni «no era hombre de confidencias sino de anécdotas» (2009:9). En este sentido, incluso Panesi desea homenajearlo queriendo «remedar al insustituible Enrique contador de anécdotas» (2000:261).

Pezzoni tejedor

Como mencionamos anteriormente, en este mismo número «especial» de 1970 aparece otra intervención de Enrique Pezzoni que acompaña a la reseña sobre el libro de Bioy Casares. Se trata de un fragmento de *Teorema* de Pier Paolo Pasolini. El mismo se encuentra precedido por un breve comentario de Eduardo Cozarinsky en el que pone a Pasolini a la par de Alain Robbe-Grillet, Alexander Kluge, Susan Sontag, Marguerite Duras y Norman Mailer, ya que todos han pasado del libro al largometraje. Dentro de este comentario y en una nota al pie, Cozarinsky aclara que la novela de Pasolini será publicada por Editorial Sudamericana en un lapso posterior de tiempo y que han obtenido un permiso para reproducir el fragmento que aquí nos ocupa. Esta publicación inminente llevará la firma de Enrique Pezzoni quien se encarga de la traducción al español. Si bien la reproducción del fragmento en *Los Libros* intenta ser un «adelanto» de la novedad literaria, hay un interés en conectarlo con la película homónima. Luego de la reproducción del fragmento, vuelve a aparecer un comentario de Cozarinsky en el que se explaya acerca de la censura que la película sufrió por parte del Ente Calificador. El comentario apunta directamente a quienes se encargan del trabajo ya que se les acusa de inexpertos porque acuden a la censura por el simple hecho de haber oído las repercusiones del film en Italia, donde se proyectó completo. El comentario es interesante porque retrata un clima de época pero también porque pone en escena un primer indicio del discurso politizado y fuertemente crítico al que la revista virará conforme el paso del tiempo.

El fragmento de *Teorema* que aquí nos ocupa corresponde al «Apéndice de la primera parte». Se trata de una serie de títulos que aparecen en verso y que son una suerte de soliloquio de los personajes que intervienen en el argumento de la novela. En cada uno de ellos, se retoma la conmoción que provoca la llegada del misterioso



y seductor visitante a la casa familiar en la que transcurre la historia. La operación de Pezzoni como traductor puede denominarse, siguiendo las derivas de su seudónimo «Enrique Tejedor», *traducción como costura*. Pezzoni une los hilos del sentido entre una lengua y otra, afina el oído con su capacidad de auscultación y cruza, como dice Panesi (2000), las dos esferas de sentido para elucubrar una nueva lectura. La *costura* a la que somete sus traducciones no son para remendar o emparchar un sentido sino para, a partir de retazos de otra lengua, coser uno nuevo. «Enrique Tejedor» es el seudónimo que eligió para encubrir su traducción de *Lolita* de Nabokov de la persecución de la moralina porteña. Hay allí, en esa elección, al menos dos lecturas posibles. Por un lado, y en línea con Derrida que menciona los tejidos de sentido en una traducción, la costura, el tejido, el hilado como proceso homólogo al de traducción; por el otro, un gesto *queer* que lo coloca bajo el manto de una actividad que siempre ha sido asociada a la mujer. Como menciona Álvaro Fernández Bravo (2012) el cuerpo como parte de la actividad crítica y su invocación a la hora de definir dicha actividad era una recurrencia en Pezzoni. El cuerpo estaba presente no sólo en las performances que como profesor llevaba a cabo sino también en su trabajo como crítico y como traductor. En este caso, es un cuerpo con características *queer* que se pone en juego en el breve adelanto que *Los Libros* hace de *Teorema*. Allí se puede leer la intención de Pezzoni para tejer y coser las tensiones, principalmente sexuales, que rodean a los personajes que aparecen en el desarrollo de la historia. El huésped de Pasolini es atractivo para todos por igual y conmueve a cada miembro de la familia sin importar el género o el sexo. En la traducción de Pezzoni las tensiones siempre latentes, veladas aparecen cruzando cada una de las palabras que se traducen hacia nuestra lengua. Si bien Pezzoni no utilizó el seudónimo de Enrique Tejedor para esta traducción, su operación como traductor en este caso deja entrever este doble gesto que señalábamos anteriormente: la costura y el nombre *queer*. La apuesta y la puesta del cuerpo en el trabajo crítico se derrama hacia las demás actividades que conforman las intervenciones intelectuales de Enrique Pezzoni: la traducción y la enseñanza.

Delinear una *firma*

Tanto la escucha de los textos, traducidas en potentes lecturas con combinaciones teóricas novedosas; como su capacidad para captar las audiencias entre el manejo de la pose, la performance y el «cuentito» o la anécdota; y sus traducciones, que jugaron en el *entre* de las palabras y los sentidos con la *costura* como opera-



ción, constituyen las marcas, en tanto operaciones críticas y didácticas, que se configuran en este inicio/comienzo que señalamos en la revista *Los Libros*. Cada una de estas operaciones por su repetición —con más o menos variaciones, adaptaciones y giros teóricos—, insistencia y reiteración tanto en sus clases en la UBA y en el Instituto Joaquín V. González como en sus textos críticos y en sus traducciones conformarán una *firma* que, como bien definió Derrida, será reconocida más por sus propias marcas que por el nombre de quien las realiza. Pezzoni *firma* con la escritura en sus textos críticos y en sus traducciones pero también con el cuerpo en las puestas en escena que lleva adelante en su clases. La *firma* Pezzoni dejará huellas no sólo en sus estudiantes sino también en sus colegas (Gerbaudo 2016) y en las instituciones (Fernández Bravo 2012). Su intervención en *Los Libros*, pequeña pero potente, da cuenta del recorrido teórico y crítico que Pezzoni realiza combinando, constantemente, las tres prácticas en las que se destacó: la docencia, la crítica y la traducción.

Bibliografía

- Chitarroni, Luis** (2009). «Prólogo», en Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 9–16.
- Derrida, Jacques** (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée. Traducción de Paco Vidarte.
- Espósito, Fabio** (2015). «La crítica moderna en Argentina: la revista Los Libros (1969–1976)». *Orbis Tertius* 21(XX), 1–8.
- De Diego, José Luis** (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970–1986)*. La Plata: Al Margen.
- Fernández Bravo, Álvaro** (2012). «Enrique Pezzoni: traducir (con) el cuerpo». *Badebec* 1(2), 25–42.
- Gerbaudo, Analía** (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura: 1984–1986*. Santa Fe/Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Louis, Annick** (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984–1988*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Panesi, Jorge** (1989). «Enrique Pezzoni: profesor de literatura». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 255–262.



- . (1998). «Las operaciones de la crítica: el largo aliento», en Alberto Giordano y María Celia Vázquez, compiladorxs. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 9–22.
- Peller, Diego** (2011). *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta*. Tesis Doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- . (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Pezzoni, Enrique** (1969). «Poemas autónomos». *Los Libros. Un mes de publicaciones en América Latina* 1, 14.
- . (1970a). «El diario de la guerra». *Los Libros. Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo* 7, 4.
- . (1970b). «Teorema de Pier Paolo Pasolini». *Los Libros. Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo* 7, 6.
- . (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Ramirez, Cristian** (2016). «Apuntes sobre un proyecto: Enrique Pezzoni: crítico, profesor y traductor (1946–1984)». *III Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*, 133–146. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. E-book.
- Said, Edward** (1985). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Somoza, Patricia y Elena Vinelli** (2011). «Para una historia de *Los libros*». *Los libros*, Tomo I, 9–19. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.



Formaciones teóricas de la literatura latinoamericana en la universidad argentina

SILVANA SANTUCCI

Universidad Nacional del Litoral – Ihucso

silvanasantucci@gmail.com

Resumen

Esta comunicación pone a consideración una versión final de nuestro plan de investigación posdoctoral radicado en el CEDINTEL titulado: «La teoría literaria latinoamericana en las aulas de la universidad argentina de la posdictadura (1984–1989). Formaciones, deslindes y desplazamientos» (CONICET 2017). Este proyecto se propone caracterizar el estado de enseñanza del sub–campo «literatura latinoamericana» dentro de la universidad argentina, en los primeros seis años de la posdictadura (1984–1989). La hipótesis general que lo guía, asume que en la universidad argentina el estatuto de la literatura latinoamericana fue reconfigurándose, acompañando la producción de una «teoría literaria latinoamericana», cuya formación se definió en la posdictadura. Por lo tanto, resulta clave caracterizar modos y estados de un estados de enseñanza de la misma en algunas universidades–casos. Si bien, la noción de «campo intelectual» (Bourdieu 1989) se asocia a los límites de los estados nacionales, la determinación teórica que nos interesa considera los movimientos del sub–campo literatura latinoamericana en correlato con algunos movimientos del orden continental.

Palabras clave: literatura latinoamericana / enseñanza / Teoría literaria latinoamericana

Esta comunicación pone a consideración de los comentaristas y miembros del CEDINTEL una versión final de las elaboraciones previstas para el diseño de nuestro plan de investigación posdoctoral radicado en dicho centro y titulado: «La teoría literaria latinoamericana en las aulas de la universidad argentina de la posdictadura (1984–1989). Formaciones, deslindes y desplazamientos» (CONICET, 2017).¹

Nuestro proyecto se propone caracterizar el estado de enseñanza del subcampo «literatura latinoamericana» dentro de la universidad argentina, en los primeros seis años de la posdictadura (1984–1989). La hipótesis general que lo guía, asume que la enseñanza de la literatura latinoamericana² propició el surgimiento de una «teoría literaria latinoamericana»³ cuya formación fue definiéndose en la posdictadura.

Si bien la noción de «campo intelectual» (Bourdieu 1989) se asocia a los límites de los estados nacionales, la determinación teórica que nos interesa considera los movimientos del subcampo de la literatura latinoamericana en correlato con el orden continental.⁴

Uno de los antecedentes indiscutibles de este movimiento de la teoría tiene lugar en junio de 1973, en «la universidad del mito» (Puiggrós:75) momento en que la UBA adoptó el nombre de *Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires*. Allí, se puso en marcha una reforma pedagógica, que si bien «no tuvo un carácter espectacular», «ni había nacido por generación espontánea», constituyó la expresión «más actualizada de propuestas y experiencias reformistas incluso de sectores humanistas avanzados» (Puiggrós:76–77).

¹ Originalmente nuestra investigación posdoctoral se radicó en el *Centro de Investigaciones Teórico-Literarias* (FHUC–UNL) y posteriormente se trasladó administrativamente al Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales. En el coloquio pasado (2016) pusimos a consideración una versión preliminar de la misma. Dado que este espacio discute particularmente este tipo de producciones y cuenta cada año con la presencia de lectores expertos externos a UNL, en este workshop en particular hemos contrastado distintas etapas de nuestro diseño proyectual, poniéndolo a discusión con distintos investigadores de universidades argentinas, especialistas en el área de Lit Latinoamericana con perspectivas disímiles. Así, este proyecto en su versión final recoge aportes de Alvaro Fernandez Bravo (2016) Mónica Bernabé (2017), Rossana Nofal (2017), entre otros.

² La denominación de «Latinoamericana» para impartir la enseñanza de un conjunto de textos en lengua española, pertenecientes a escritores de países fundamentalmente caribeños y sudamericanos fue utilizada por primera vez en la Universidad de Buenos Aires durante casi todo 1973, por Noé Jitrik y su por entonces Jefa de Trabajos Prácticos, Josefina Ludmer, a diferencia de la Universidad de Tucumán que lo hizo desde inicios de 1970.

³ cfr. Reyes 1944, Rama 1982, 1984; Cornejo Polar 1978, 1983, 1984, 1998; Lezama Lima, 1957, 1988, 2002, Sarduy, 1999 y desde otro lugar pero lográndolo, Cándido, 1959; Antelo, 2010, 2015, 2016; Ramos, 1989, Santiago, 2000, Fernández Retamar, 1978; Zanetti, 1994.

⁴ Para la interrogación del carácter nacional de los campos, seguimos a Gisèle Sapiro (2013). Aludimos aquí a las terribles consecuencias para América Latina de la implementación del Plan Cóndor, por ejemplo.

Esta reforma pedagógica, interrumpida durante la última dictadura, trazó un correlato con los movimientos teóricos producidos en el sub-campo latinoamericano que se retoma desde otras claves en los primeros años de la posdictadura. Tales movimientos componen un mapa teórico que cabe reconstruir. Así, el *afán teoricista* del campo de enseñanza de la literatura latinoamericana iniciado en 1973, pero redefinido en la posdictadura, configura la primera hipótesis derivada que nos proponemos especificar.

Para ello, reelaboramos las perspectivas con que Raúl Antelo (2008) lee las tramas centrales del pensamiento literario latinoamericano, iniciadas diez años antes y que caracteriza como: la perspectiva «de la sincronía», «de la distopía» y «de la invención utópica». Para Antelo, en la corriente de la *sincronía* «lo latinoamericano» se considera como perteneciente, en su conjunto, a una misma época: la de lo moderno (y retoma como caso paradigmático de esta línea los desarrollos de Antonio Cándido). A su vez, en la perspectiva de la *distopía*, América Latina aparece como un espacio cultural ya no separado por diversas lenguas nacionales, como ocurría en el período colonial, sino como una construcción cultural, heterogénea, aunque uniforme en su orientación (focaliza allí en la producción de Ángel Rama). Por su parte, la propuesta de Antelo (2008a y b, 2009, 2010, 2012, 2015) inaugura, para nosotros, una tercera perspectiva que cuestiona toda postulación unitaria de «lo latinoamericano» para pasar a asumirlo como una «invención utópica», cuyo origen común constituye un rasgo propio y por-venir del campo.

A su vez, esta ampliación imaginaria del espacio latinoamericano encuentra su antecedente en la propuesta inaugural de Alfonso Reyes (1944), quien asume a la ficción como núcleo ontológico de la literatura y sus estudios y propone la noción de «deslinde» como clave para la conformación de una «teoría literaria latinoamericana». Esta propuesta, asimismo, encuentra eco y continuación en el trabajo de Lezama Lima donde América Latina aparece teorizada como un «espacio gnóstico americano» (1968, 1972).

Por otra parte, entendemos que en las «aulas» de literatura (Gerbaudo 2010) reconstruidas a partir de programas de cátedra, testimonios de alumnos, entrevistas a «agentes del campo» y clases) que son el objeto central de este proyecto, quedan marcas de ese *afán teoricista* traducidas en conceptualizaciones, apropiaciones categoriales y operaciones de lectura.

De esta manera, el mapa teórico que nos interesa cartografiar está organizado a partir de tres nociones clave: las *formaciones*, los *deslindes* y los *desplazamientos* que contribuirán a elaborar una morfología comparativa de los estados de enseñan-

za del sub–campo latinoamericano, así como evaluar y contrastar las variaciones de institucionalización.⁵

Cuando se habla de «formaciones» se alude al momento en que un proceso histórico–literario se institucionaliza, así como al registro en que las relaciones variables de organización de los productos y productores culturales (Williams 1977:60) dan forma a un «sistema» (Cándido 1959:15).⁶ La noción de «deslinde» (Reyes, 1944; Libertella 1984, Antelo 2008a) articula una reflexión organizada sobre el modo en que «la crítica de la crítica» organiza «cambios» sobre «la noción de literatura» (Libertella, 1984).⁷ La figura de los «desplazamientos» asume a los estudios de la literatura latinoamericana en *des–obra* (Blanchot 1990), es decir, como un proceso de escritura en apertura, siempre por hacerse (Antelo 2008b, 2010).⁸

Por lo tanto, como nuestro proyecto busca determinar el papel de ciertos agentes en la configuración de un trabajo sistemático con nociones «expandidas» (Krauss:59–73) tanto del objeto «literatura latinoamericana» como de la «teoría y la crítica literaria» proyecta, para los próximos de trabajo, el análisis sobre tres polos dominantes del subcampo: la UBA,⁹ la UNLP y la UNT. La selección de estas

⁵ Estos datos permitirán, en otro tramo de la investigación, cotejar las variaciones entre los «polos dominantes» [entre lo que se incluyen las tres universidades–caso que aquí se abordan] y «dominados» — cf. Bourdieu 1997, 2000, 2001— del subcampo).

⁶ La noción de «sistema» para Cándido (1959) es «exterior» a la obra y se vincula a la tríada *autor, obra, público* componiendo las esferas que ponen a funcionar a la literatura. Para Cándido, cuando un texto reúne estas condiciones es cuando construye su *tradición*. Esta perspectiva supone cierto sentido «jerarquizador» y constituye el aspecto menos productivo de ésta propuesta. Al respecto de la polémica que suscita: Cf. Antelo, 2008.

⁷ Héctor Libertella dicta en la UBA en 1984 un seminario de grado que dicta titulado: «La crítica Literaria en Hispanoamérica». Allí utiliza la noción de «deslinde» para abordar textos de Alfonso Reyes, Cintio Vitier, Ana María Barrenechea, Roberto Fernández Retamar, Fernández Moreno, Walter Mignolo, Silvia Molloy, Ángel Rama, Margo Glantz, José Lezama Lima, Josefina Ludmer, Noé Jitrik, Antonio Portuondo, Severo Sarduy, Roberto González Echeverría, Costa Lima y Enrique Lihn, entre otros.

⁸ Aludimos a una perspectiva inoperante de trabajo con los textos literarios, la que se presenta diferenciada, e incluso diferida, *desplazada*, con relación a la obra: «La des–obra nos exige una ética de lectura que va más allá de la interpretación. Es la estrategia del comentario» (Antelo, 2008: 3). Por otra parte la propuesta de Blanchot en *El espacio Literario* (1955) entiende a la posición de la obra como desplazamiento infinito: «El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienda o destruye en un libro lo que terminó en otro(...) que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, es incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella un trabajo sin fin(..).Sin embargo, la obra —la obra de arte, la obra literaria—no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada» (Blanchot 2002, 17–18).

⁹ Entre 1983 y 1984 se dictaron en UBA *Literatura Hispanoamericana I* (Antonio E. Serrano Redonnet 1983), *Literatura Hispanoamericana I* (D. Lagmanovich 1984) y *Literatura Hispanoamericana II* (Fernando Rosemberg 1984). Se observa mucha «distancia» entre los temas, períodos y bibliografías apuntadas en cada caso. El interés general de 1983 puede nuclearse bajo la necesidad de ofrecer «un panorama de la cultura y de las letras Hispanoamericana durante el siglo XVIII y XIX» y comprende ejes que abarcan desde «El proceso de aculturación en el plano literario, «el español, idioma de los conquistadores»,

universidades–casos responde a los movimientos migratorios de profesores sucedidos en los primeros años de reconstitución democrática.¹⁰

En años posteriores continuaríamos expandiendo el número de casos a cartografiar según criterios a precisar al momento de diseñar nuevos proyectos, se cuenta por ahora con hipótesis tentativas de cuáles universidades integrarían este armado. Así, las operaciones de lectura desplegadas en las aulas de las universidades–casos, en conjunción con la producción escrita de los agentes clave, permiten leer estrategias de re–armado del sub–campo en el período recortado, mientras intervienen concretamente en la configuración de una teoría literaria latinoamericana.

Por otra parte, los criterios para acotar el plan de trabajo a los primeros seis años de la posdictadura (1984–1989) parten y revisan resultados parciales de investigación de la directora de este proyecto en diálogo crítico con la bibliografía reciente sobre el período (cf. Feierstein 2011, Feld y Franco 2015, Antelo 2016, Schwarzböck 2016).

Este recorte posibilita la lectura y reconstrucción de los «desplazamientos» que se sistematizarán bajo la noción de «relatos»¹¹ y que en un recorte temporal más acotado no podrían establecerse (las variaciones de operaciones en el sub–campo requieren para su análisis al menos este período temporal de cinco años: por ejemplo, movimientos de agentes de una universidad a la otra con la transferencia de

«Afroamericanismo» hasta «La iglesia y la cultura» y «el periodismo y su acción político–cultural», entre otros. A la vez, el título del programa de UBA del año 1986 es «Literatura latinoamericana I» pero el tema del programa es «Literatura *Hispanoamericana* de los siglos XVIII y XIX».

¹⁰ El primer polo migratorio y de circulación de teorías entre UBA y UNT se verifica a partir del trabajo de David Lagmanovich que dicta clases en UBA entre 1984 y 1988, año en que retorna a Tucumán, desempeñándose como docente de la Universidad Nacional hasta 2010. En el caso de la UBA y la UNLP, el inicio de la circulación se inscribe en el trabajo de Susana Zanetti, quien dicta clases en UBA en 1979, para retornar en el período democrático: 1984–2010. En UNLP Zanetti se desempeña ininterrumpidamente entre 1987 y 2013.

¹¹ La noción de «relato» permite reconstruir los alcances y límites del estatuto teórico de los estudios literarios latinoamericanos, ya que comporta una revisión epistemológica de la dimensión política y figurativa del mismo. Siguiendo a Roland Barthes (1966, 1974), pero también a Leonor Arfuch (2004), Tzvetan Todorov (1970), Severo Sarduy (1999) y Lezama Lima (1968) —quien lo emparenta con la poesía—: un «relato» no remite estrictamente a una disposición de acontecimientos históricos o ficcionales organizados de una manera secuencial, sino que constituye una *forma* que permite comprender el carácter temporal y ahistórico de la experiencia humana. A la vez, todo relato traza con la experiencia una correlación que no es puramente accidental o mimética (dado que exterioriza un registro de acción), sino que emerge como una «necesidad transcultural» (Barthes 1966:4) de los sujetos.¹¹ Desde esta perspectiva, excede «la buena o mala literatura» (Barthes 1966:5) para pasar a integrarse como una «forma cultural» (Cfr. Foucault 1981; Rancière 2002) de estructuración de la vida (Sarduy 1992): una «supervivencia» para J. Derrida (2004) o una «archi–vida» para J. L. Nancy (2014).

capital simbólico allí verificada, variaciones en los énfasis sobre determinadas categorías, apropiaciones o importaciones, etc.).¹²

Por otro lado, se impone destacar que no hemos constatado la existencia de estudios sistemáticos en esta línea sobre el área y el período propuestos. Sí trabajos de «exhumación» (cf. Derrida 1989; Gerbaudo 2016) en otras áreas y posterior «puesta en archivo» de materiales de enseñanza. En el caso de UBA, la *Revista Ex Libris* (en sus volúmenes de 2012, 2013 y 2014) dispuso una sección «enseñanza» dedicada a la recuperación y análisis de materiales específicos y también se retoman sintéticamente algunas de estas cuestiones en un congreso realizado en la misma institución. Allí, Leonardo Funes (cf. 2009, 2011) relee el programa de *Teoría Literaria I* de 1973 para marcar lo que asume como «el objetivo de máxima» de esa experiencia universitaria y afirma que lo que aquellos profesores configuraron como apuesta de enseñanza desde sus aulas fue: no lo que hoy definimos como «actividad crítica con los textos literarios», sino la reflexión sobre la «naturaleza específicamente meta–discursiva de la labor teórica» (Funes, 2009:84). Y concluye que esos programas teóricos tendieron mayoritariamente «a la elaboración de una teoría literaria latinoamericana» y no tanto a «la puesta en práctica de una crítica latinoamericana» (Funes, 2009:84). De esta manera, Funes describe e instala hacia el interior de los estudios literarios en nuestro país uno de los aspectos centrales que este proyecto se propone indagar, prefigurando una interrogación por los efectos del mismo en la posdictadura.

A su vez, este proyecto se enmarca en dos investigaciones paralelas que integramos. En primer lugar, el Proyecto CAI+D–UNL 2013–2017: «Las teorías en la formación del profesor en letras en la argentina de posdictadura (1984–2003)» dirigido por Analía Gerbaudo; y en segundo lugar, el proyecto INTERCO–SHH (*International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio–Historical Perspectives and Future Possibilities* 2013/2017) dirigido por Gisèle Sapiro (EHES, CNRS), cuya área de Letras está coordinada, en Argentina, por A. Gerbaudo. Hasta la fecha este proyecto describió, analizó y contrastó los procesos de institucionalización de las Ciencias Sociales y Humanas (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras –Lingüística, Literatura, Semiótica–, Antropología y

¹² Siguiendo a Derrida (280), pero también a Nelly Richad (2) un *centro* no se configura como tal de acuerdo con su capacidad concentracionaria de recursos y medios e, incluso, tampoco porque posea el monopolio de la distribución económica, sino que debe ser capaz de asegurarse la capacidad de ejercer el poder de representación (una facultad simbólica que lo habilite a operar como *función*) regulando la estructura de homologación de su valor, en base a un código impuesto: «puede controlar los medios discursivos, la convertibilidad y traductibilidad de los signos, sosteniendo el poder «que subordina el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior» (Richard:6).

Ciencias Políticas) en Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría y Estados Unidos, en el período 1945 y 2010. En este marco, el propósito de nuestra investigación inserta una línea individual que proyecta el análisis sobre un interés específico: identificar el modo en que el estatuto de la literatura fue reconfigurándose, acompañando la producción de una «teoría literaria latinoamericana».

Finalmente, las actividades demandadas por este proyecto exigen la combinación de diferentes metodologías con predominancia de los trabajos cualitativos y exploratorios. Una reconstrucción exhaustiva de las formaciones y transformaciones de la «literatura latinoamericana» y su estatuto teórico en la lógica del subcampo y durante el período señalado poniendo el eje en el trabajo de aula, demanda articular diferentes conceptos. Para la lectura de los movimientos del subcampo se necesita articular, tal como lo prueban las hipótesis ya enunciadas, diferentes conceptos, a saber: «formación/formaciones»(Cándido 1959:15, Williams 1977:60); «deslinde» (Reyes 1944, Libertella 1984, Antelo 2008a); «desplazamientos» (Antelo 2008b, 2010); «relato» (Barthes 1966, 1974; Arfuch 2004; Todorov 1970; Sarduy 1993, 1999; Lezama Lima 1968; etc.); «mapa/cartografía» (Sosnowski 1996). Articulación que comprende el ajuste del término «campo/sub-campo» (cf. Bourdieu 1979a, 1979b, 1992; 1997 a partir de los aportes de Altamirano 1983, 2001, 2005, 2010; Montaldo 2010, 2013, 2014) y en especial, de Sapiro (2013). Corresponde mencionar que la interrogación de Gisèle Sapiro (2013) respecto del carácter nacional de los campos se vuelve central para el tipo de material que indagamos, ya que la autonomización no logra forjar una unificación cultural desvinculada de los procesos de globalización y transnacionalización que atraviesan los Estados nacionales. Por otra parte, a las nociones de «agentes del campo» (cf. Bourdieu 1997a, 1997b, 1987, entre otras)]; «aula de literatura» (Gerbaudo 2013) y «posdictadura» (Feierstein, 2011, Antelo, 2013, 2016; Feld y Franco, 2015; Schwarzböck, 2016), cabe agregar las de «operaciones de lectura» (Panesi,1998) y «protocolos» (Derrida 1998, Panesi 2001) para el análisis específico de las clases, así como para la producción escrita de los agentes clave del período recortado. Finalmente las variables en pos del armado de una morfología comparativa siguen las decisiones de Sapiro (2013a) readaptadas en el proyecto sobre institucionalización de las letras en Argentina que mencionamos(AAVV 2014).

Bibliografía



- AA. VV.** «La institucionalización de las letras en la Universidad Argentina (1945–2010). Notas en borrador a partir de un Primer relevamiento». Informe Técnico N°1. INTERCO–UNL. Santa Fe: UNL, Santa Fe, 2014.
- Antelo, Raúl** (1998). «A ficção pós–significante». Museu/arquivo da poesia manuscrita.
- . (2008a). *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- . (2008b). «Lindes, limites, limiaries». *La literatura y sus lindes en América Latina*. Agencia Nacional de Promoción Científica. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- . (2009). «Pos autonomía: pasajes». *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* 28, 11–20.
- . (2010a). «Genealogía del mimetismo: Estudios Culturales y negatividad». Mabel Moraña, editora. *Nuevas perspectivas de/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 373–386.
- . (2010b). «La salvación según Lezama». *Revista Boca de sapo* 6.
- . (2011a). «El realismo y su sombra», en Miguel Caballero Vázquez, Luz Rodríguez Carranza, Christina Soto van der Plas, editorxs. *Imágenes y Realismos en América Latina*. Simposio Internacional. Leiden. Actas on–line Disponible en <http://imagenesyrealismosleiden.wordpress.com>
- . (2011b). «La emergencia contingente». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 16. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- . (2012). «Seminario Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen». Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- . (2013). Programa para un postgrado futuro. El taco en la brea, 3. En prensa.
- . (2014). «Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore». *Revista El Taco en la Brea* 1. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral, Santa Fe, año 2014.
- . (2015a). *Archifilologías Latinoamericana. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María, Córdoba: Eduvim.
- . (2015b). «Introducción y notas a la primera traducción al español de El Ateneo de Raúl Pompeia». Buenos Aires: Colihue. Traducción de Juan Manuel Fernández.
- . (2015c). «Roland Barthes y el método rapsódico». Conferencia apertura Homenaje a Roland Barthes, a cien años de su nacimiento. UNTREF. En prensa.
- Arfuch, Leonor** (2004). «El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 190(XLVI), 232–238.
- Barthes, Roland** (1966). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. México: Centro Editor de América Latina, 1977.

- Blanchot, Maurice** (1994). Paso no más allá. Barcelona: Paidós. Traducido por Cristina de Peretti.
- . (1987). La Escritura del desastre. Monte Ávila Editores.
- . (1955). *El espacio Literario*. Gallimard.
- Bourdieu, Pierre** (1976). «Le champ scientifique». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 2/3, 88–104.
- . (1979a). «Les trois états du capital culturel». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 3–6).
- . (1979b). *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- . (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. París : Du Seuil.
- . (1997). *Les usages sociaux de la science. Pour une sociologie clinique du champ scientifique*. París: INRA.
- . (2001). *Science de la science et reflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*. París: Raisons d'agir.
- Candido, Antonio** (1959). *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio** (1978). «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 7/8, 7–21.
- . (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- . (1983). «La literatura peruana: totalidad contradictoria». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18, 37–50.
- . (1998). «Mestizaje e hibridez: el riesgo de las metáforas». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 47, 7–11.
- Derrida, Jacques** (1967). *La escritura y la diferencia*. Antrophos/Editorial del Hombre, 1989. Traducción Patricio Peñalver.
- . (1998a). «La différance». *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Traducción de Carmen González Marín (modificada por Horacio Potel).
- . (1998b). *Aporías. Morir–esperarse (en) los «límites de la verdad»*. Barcelona: Paidós. Traducción de Cristina de Peretti.
- . (1998c). *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 85–95. Traducción de O. Del Barco y Cristina Peretti.
- . (1989a). «Biodegradables: Seven Diary Fragments». *Critical Inquiry* 15(4), 812–873. Traducido por Peggy Kamuf.



- . (2004). «Estoy en guerra contra mí mismo» Entrevista realizada por Jean Birnbaum. *Le Monde* 19 de agosto de 2004. Traducción de Simón Royo. Corregida por Horacio Potel. Edición digital: Derrida en castellano. Disponible en: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/lemonde.htm>
- Feld, Claudia y Marina Franco** (2015). *Democracia hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 411.
- Fernández Retamar, Roberto** (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Primera edición completa. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Foucault, Michel** (1981). «De la amistad como modo de vida (Entrevista a Michel Foucault)». Entrevista con R. de Ceccaty, J. Danet y Jean Le Bitoux, *Rev. Gai Pied*, N° 25, abril de 1981; versión español y francés.
- Funes, Leonardo** (2009). «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta» [en línea]. *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 79–84.
- . (2011). *Medievalismo en el otoño de la Edad Teórica: consideraciones parciales sobre la operación filológica*. Perspectivas actuales de la investigación literaria. (45–78). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Gerbaudo, Analía** (2011). Proyecto CAI+D 2013–2016. «Las teorías en la formación del profesor en letras en la Argentina de la posdictadura (1984–2003)». Diseño plan FHUC–UNL.
- . (2013). «Algunas categorías y preguntas para el aula de literatura». *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*. Lugar: Almería, 1–11.
- . (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura: 1984–1986*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Izaguirre, Inés** (2011). «La Universidad y el Estado terrorista. La Misión Ivanisovich». *Conflicto Social* 5(4).
- Jitrik, Noé** (1975). *Producción Literaria y producción Social*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Krauss, Rosalind** (1985). «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Cairos, 59–75.
- Lagmanovich, David** (1986). *Programa Literatura latinoamericana I*. UBA.
- Lezama Lima, José**. (1957). *La Expresión Americana*. México: FCE, 1993.
- . (2002). *Poesía y Prosa. Antología*. Iván González Cruz, editor. Madrid Verbum.
- . (1988). *Confluencias*. selección de ensayos, selección y prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas.

- Libertella, Héctor** (1984). Programa Seminario «La crítica Literaria en Hispanoamérica». Universidad de Buenos Aires.
- Montaldo, Graciela** (2009). «Campo cultural». *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, en Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin, editorxs. México: Siglo XXI/Instituto Mora, 47–59.
- Nancy, Jean Luc** (2014). *Archivida . del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Panesi, Jorge** (2001). «Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain». *Boletín* 9, 104–115.
- Panesi, Jorge** (1998). «Las operaciones de la crítica: el largo aliento». *Las operaciones de la crítica*, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez, coordinadorxs. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Puiggros, Adriana** (1987). «La universidad del Mito». *Discusiones entre educación y política*. Ed. Gallerna: Buenos Aires.
- Rama, Ángel** (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno.
- . (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Jersey: Ediciones del Norte.
- Ramos, Julio** (1989). *Desencuentro de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques** (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Disponible en web: <http://mesetas.net/?q=node/5>. Traducción de Antonio Fernández Lera.
- Reyes, Alfonso** (1944). *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría literaria*. México: El Colegio de México.
- Richard, Nelly** (1998). «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural», en Santiago Castro–Gómez y Eduardo Menéndez, editores. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* [en línea]. México: Miguel Ángel Porrúa, 2014. Consultado el 14 de junio de 2014. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>
- Sapiro, Gisèle** (2012). *INTERNational COoperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio–Historical Perspectives and Future Possibilities*. Proyecto. EHESS/CNRS [en línea] <http://www.interco-ssh.eu/presentacion-del-proyecto-interco-ssh/>
- Sapiro, Gisèle y otros** (2013a). «Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities». INTERCO SSH–EHESS.
- . (2013b). «Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme del’histoire globale». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 70–85.



Santiago, Silviano (1999). *Uma literatura nos trópicos*. Río de Janeiro: Rocco.

Sarduy, Severo (1999). *Obras Completas*. Tomo I y II. México: Fondo de Cultura Económica.

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos (Las cuarenta y El río sin orillas).

Serrado Reddonet, Antonio (1983). Programa Lit. Hispanoamericana I, UBA.

Sosnowski, Saúl (1996). *Lectura Crítica de la Literatura Americana. Inventarios, invenciones, revisiones*. Tomo I. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Zanetti, Susana (1994). «Religación. Un modo de pensar la literatura latinoamericana». *Revista Eldorado. Del fin de siglo a las vanguardias* 1(1), Universidad Nacional de Rosario.



Apuntes en borrador

Sobre la recepción de la obra crítica de Ángel Rama en la Argentina: usos y apropiaciones en el campo crítico literario (1966–2003)

MARÍA PAULA SCOTTA

Universidad Nacional del Litoral – CEDINTEL

Resumen

Este proyecto se propone como plan de investigación a inscribirse en el Doctorado en Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Como objetivo general de la investigación se pretende contribuir al conocimiento de la recepción de la obra de Ángel Rama en el campo crítico-literario argentino. Los objetivos específicos propuestos son: 1. describir los usos y apropiaciones de dicha obra realizados por diferentes agentes clave del campo en sus aulas de literatura y en sus producciones críticas durante 1966–2003; 2. determinar la correlación de estos usos en relación a las decisiones de investigación y de enseñanza durante el período delimitado en función de determinar los usos y apropiaciones. Y 3. analizar continuidades y variaciones en la dinámica del campo literario argentino en relación con las alzas y bajas en los usos y apropiaciones de Rama en sus diferentes polos.

Palabras clave: apropiaciones y (re)usos / clases / agentes / campo crítico y universitario argentino



Para este III Coloquio CEDINTEL, interesa discutir los principales lineamientos teóricos, categorías teórico–epistemológicas, y metodología con que se abordará el plan de trabajo y las actividades que se pretenden desarrollar en este proyecto. En definitiva: se somete a discusión el objeto de investigación que construimos.

Preliminares: abriendo el paraguas

En la presentación para este III Coloquio de Avances de Investigaciones del Cedintel se recurre a Pierre Bourdieu y a su «lógica del borrador» (2001) en la producción de conocimiento científico para discutir los lineamientos de estos «apuntes» que no son otra cosa que borradores de un plan de trabajo por–venir (Derrida 2002). Con esta idea de apuntes «en borrador», se evita la clausura o el cierre de un texto en la búsqueda por lo definitivo al considerar este espacio/texto como un lugar para los errores, para la revisión y la eliminación. Es por eso que, en esta ocasión, la propuesta está sujeta a lecturas, críticas, revisiones, recomendaciones y consejos útiles para emprender la ardua tarea que supone la investigación.

Por este carácter incipiente, el trabajo que se describe a continuación tiene como objetivo dar cuenta de los principales lineamientos que constituyen un posible plan de investigación a encarar en el marco del Doctorado en Humanidades con mención en Letras que ofrece la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

La propuesta y sus antecedentes

El borrador del plan presentado tiene como objetivo general contribuir al conocimiento de la recepción de la obra de Ángel Rama en el campo literario argentino entre 1966 y 2003. Para cumplir con el mismo se plantean los siguientes objetivos específicos: 1) describir los usos y apropiaciones de dicha obra realizados por diferentes agentes situados en polos dominantes del campo de la producción crítica latinoamericana (Bourdieu 2000; 1996;1999) dando cuenta tanto de sus decisiones en sus aulas de literatura como en sus producciones críticas ya sea en en formaciones (Williams 2000 —es decir, en revistas, grupos de estudio, etc.—) como en instituciones (básicamente, la universidad) entre 1966 y 2003; 2) determinar la correlación de estos usos con relación a las decisiones de investigación/enseñanza y a las operaciones de lectura desplegadas en las aulas y en la producción crítica de estos

agentes durante el período delimitado 3) analizar continuidades y variaciones en la dinámica del campo literario argentino en relación con las alzas y bajas en los usos y apropiaciones de Rama en los diferentes polos del campo.

Respecto de las investigaciones de las que se desprende este borrador, el mismo parte, en primer lugar, de los resultados finales de un proyecto sobre institucionalización e internacionalización de la investigación literaria dirigido por Gisèle Sapiro, *International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities*. Este proyecto de Sapiro se propuso como objeto, en su primer tramo, la reconstrucción, descripción, análisis y contraste de los procesos de institucionalización de las Ciencias Humanas y Sociales (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras —Lingüística, Literatura, Semiótica—, Antropología y Ciencias Políticas) en Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría y Estados Unidos entre 1945 y 2010 (EHESS, CNRS, Francia). En este sentido, el proyecto que presentamos profundiza el análisis de la institucionalización de las letras, concretamente de los estudios literarios, (cf. Gerbaudo 2014) tal como se recorta en la primera síntesis grupal de la que tomamos también la idea de borrador.

En segundo lugar, este plan «en borrador» se escribe siguiendo los resultados del proyecto grupal «Estudios literarios, lingüísticos y semióticos en Argentina: institucionalización e internacionalización (1958-2016)» que es a su vez continuación del proyecto dirigido por Sapiro y que se enmarca en el Programa *Lengua, Literatura y otros bienes culturales en la escena internacional de circulación de las ideas* (ambos bajo la dirección de Gerbaudo, directora propuesta para esta investigación, y financiados por la Universidad Nacional del Litoral).

Más allá de los resultados parciales derivados de estas investigaciones, interesa resaltar que los antecedentes sobre el tema recortado para el proyecto que aquí exponemos se pueden dividir en tres grupos atendiendo a sus puntos de focalización.

En primer lugar atendemos a los trabajos críticos sobre la obra de Ángel Rama producidos desde el campo literario argentino. Producciones que, o bien recuperan la trayectoria del intelectual, sus conceptos e intervenciones en el campo (Bernabé 1998, 2001, 2006; García 2013; Gilman 2001 2003a 2003b, 2009; Palermo 2000; Rivadeneira 2014, 2016; Zanetti 1992), o retoman interrogantes o conceptos del autor modificándolos para el análisis de un caso (Nofal 2010, 2014a, 2014b, 2015 y Bernabé 2016).



En segundo lugar, se atiende a los trabajos de «exhumación» (cf. Derrida 1989) de prácticas docentes y de Ángel Rama en Argentina (cf. Avaro 2015).¹

Finalmente, interesan los trabajos que analizan los procesos históricos de «institucionalización» (cf. Sapiro 2013) de la investigación literaria en Argentina durante el período delimitado por la presente investigación (cf. Gerbaudo 2014; Santucci 2015).

Esta investigación parte de estos resultados parciales (se aclara: un estado de la cuestión que estamos empezando a armar) para reconstruir el proceso de recepción de la obra de Ángel Rama entre 1966 y 2003: se abarca entonces el período del onganato, la breve recuperación democrática, la dictadura y se llega hasta el fin de la posdictadura (cf. Antelo 2013; Schwarzbock 2016).

Describir el modo en que se enseñó y se escribió sobre Rama no sólo permite observar y analizar los aportes de Rama sino que también habilita una reconstrucción de los modos en los cuales su propuesta fue recepcionada por la crítica especializada y sobre todo por los profesores de la universidad argentina, lo que permite revisar las lógicas del campo de la enseñanza universitaria en el país durante el período propuesto.

Un proyecto que encuentra, entre los antecedentes propios, una investigación previa que motiva el diseño de la presente (Scotta 2015, 2017).

Acerca de una hipótesis tentativa, los objetos de estudio y un modo de abordaje

Se sostiene, como hipótesis provisoria, que los movimientos del campo político-cultural impactaron en la recepción de Ángel Rama traduciendo diferentes dinámicas a la lógica del campo literario (Bourdieu 2006). Esas dinámicas son las que la investigación intentará descubrir a partir de la descripción de la recepción —a través del uso y apropiación (Derrida 2001)— de su obra crítica en cuatro universidades situadas en el polo dominante de los estudios latinoamericanistas, con variaciones en el arco temporal señalado: la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de la Plata, la Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional de Tucumán.

¹ Este es un punto de focalización central en relación con la investigación que proyectamos, siendo el trabajo de campo el que nos permitirá reconstruir este apartado.

Se trabajará para ello con la recopilación de programas de clases y clases de los «agentes»(cf. Bourdieu 2000, 1996, 1999) que dictaron en las universidades señaladas durante el período delimitado la cátedra de Literatura latinoamericana (o Iberoamericana según las universidades) y/o seminarios del área en correlación con su producción crítica y las revistas de las que participaron con roles definitorios (comité editorial o científico, director, secretario de redacción, etc.). Se focalizarán los usos y apropiaciones (Derrida 2001) verificados en esos materiales a los efectos de analizar cualitativa y cuantitativamente su configuración y poder determinar dinámicas diferenciales del campo literario argentino en diferentes cortes históricos en relación con la producción de Rama.

Las actividades demandadas por este proyecto exigen la combinación de diferentes metodologías con predominancia de los trabajos cualitativos y exploratorios: por un lado, para cumplimentar con el objetivo 1, se prevé la recolección de programas, clases, producción crítica y trabajo en formaciones de los agentes (cf. Bourdieu 1996, 1999, 2000) que enseñaron en las cátedras de literatura latinoamericana en las universidades casos en el período recortado.

Por otro lado, para cumplimentar con el objetivo 2 se recurrirá a tareas propias de la crítica y de su historización predominando una metodología interpretativa sostenida en la lectura y análisis de textos siguiendo las derivas metodológicas que los conceptos centrales aquí articulados exigen (usos y apropiaciones, Derrida (2001) a los que cabe agregar los de «operaciones» (Panesi 1998) y «protocolos» (Dalmaroni 2009).

Cumplimentar con el objetivo 3 supone reunir las síntesis parciales en función de determinar la dinámica del campo: movimientos dominantes en determinados períodos, alzas y bajas de la recepción crítica, etcétera.

Por último, se insiste en que esta investigación puede asegurar la «exhumación» en vistas de la deseable construcción de un archivo (Derrida 1995) con los materiales exhumados. Proceso al que indirectamente se contribuirá con la publicación parcial de los resultados.

Conclusiones: cierre del paraguas

Esta investigación permitiría una revisión y una reconstrucción del campo crítico literario y universitario argentino en un aspecto hasta ahora desatendido por la investigación sistemática sobre el tema. Como se menciona al comienzo, lo que aquí se presenta es un borrador de un plan de trabajo por-venir que espera ser puesto



en discusión para encontrar miradas productivas que le permitan ampliar, reforzar, repensar la propuesta en general y generar nuevos apuntes para encarar la investigación.

Bibliografía mencionada en el plan

- Antelo, Raúl** (2013). «El futuro de los posgrados y de la investigación literaria». Conferencia Honoris Causa. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Avaro, Nora** (2015). «Pasos de un peregrino. Biografía Intelectual de Adolfo Prieto». Prólogo a Prieto, A. *Conocimientos de la Argentina. Estudios literarios reunidos*. Rosario: Editorial municipal de Rosario.
- Bernabé, Mónica** (1998). «El canon de la expresión americana». *Boletín Centro de estudios de estudios de Teoría y crítica literaria* 6 [en línea], 123–132. Consultado el 09/05/2017. Disponible en http://www.celarg.org/int/arch_publici/bernabeb6.pdf
- . (2001). «La poética del forastero en Zorro de Arriba y Zorro de Abajo de José María Arguedas». *Iberoamericana* 2 [en línea], 5–26. Consultado el 09/05/2017. Disponible en <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/410/95>
- . (2006). «El crítico como escritor. Ángel Rama y sus compañeros de la diáspora». *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 12 [en línea]. Consultado el 09/05/2017 en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.204/pr.204.pdf
- . (2016). «La Crónica en debate: las viejas narrativas del presente». *Revista Anfibia* [en línea]. UNSM. Consultado el 05/07/2017 en <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/las-viejas-narrativas-del-presente/>
- Bourdieu, Pierre** (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- . (1996). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Margarita Mizraji.
- . (2000). *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina. Traducción de Horacio Pons.
- . (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- Dalmaroni, Miguel** (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



- Derrida, Jacques** (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1995. Traducción de Paco Vidarte.
- . (2001). «A corazón abierto». *iPalabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 13–48. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte.
- García, Victoria** (2013). «Diez problemas del testimonialista latinoamericano». *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 [en línea], 368–405. Consultado el 08/05/2017 en <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/232>
- Gerbaudo, Analía** (Dir.) (2014). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina(1945–2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento* [en línea]. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 07/05/2017 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf
- Gilman, Claudia** (2001). «Mercado y consagración: la revolución cubana y la reconsideración de la “nueva narrativa latinoamericana” (1961–1971)» en Javier Lasarte, coordinador. *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina* [en línea]. 401–423. Consultado el 09/05/2017 en <https://es.scribd.com/document/79241939/Mercado-y-consagracion-la-revolucion-cubana-y-la-reconsideracion-de-la-nueva-narrativa-latinoamericana-1961-1971-Por-Claudia-Gilman-2001>.
- . (2003a). *Entre la Pluma y el Fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- . (2003b). «Batallas de la pluma y la palabra». *Marcha y América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 277–299.
- . (2009). «Rama y Monegal: El factor humano», en Maíz y Fernández Bravo, editores. *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 161–190.
- Gómez, Facundo** (2013). «Una crítica de pobres. Inflexiones teóricas en dos ensayos de Ángel Rama.» *Orbis Tertius* 19 [en línea]. 59–70. Consultado el 09/05/2017 en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>
- . (2014). «Las vanguardias en el discurso crítico de Ángel Rama». *CELEHIS 2* [en línea]. Consultado el 09/05/2017 en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632014000200006
- Nofal, Rossana** (2010). «Operación masacre: la fundación mitológica del testimonio» *Kipus Revista andina de letras* 28, [en línea]. Segundo Semestre, 109–137. Consultado el 09/05/2017 en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2887/1/09-ES-Nofal.pdf>



- . (2014a). «La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba». *El taco en la brea* 1, 277–287 [en línea]. Consultado el 08/05/2014 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/pages/investigacion/publicaciones/revistas/el-taco-en-la-brea.php>
- . (2014b). «Memorias de militancia en Tucumán». *Anuario Digital* 26, 71–87 [en línea]. Consultado el 09/05/2017 en <http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/article/view/152/183>
- . (2015). «Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura». *Kamtchaka* 6, 835–851 [en línea]. Consultado el 09/05/2017 en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/420758>
- Palermo, Zulma** (2000). «De apropiaciones y desplazamientos el proyecto teórico de Fernández Retamar», Sklodowka y Heller, coordinadores. *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Inst. Internacional de Literatura Latinoamericana, 181–198.
- Panesi, Jorge** (1998). «Las operaciones de la crítica: el largo aliento», en Giordano y Vázquez, compiladores. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 9–22.
- Rivandeneira, Blas** (2014) «La Ciudad como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero.» *El taco en la brea* 1, 109–121 [en línea]. Consultado el 09/05/2017 en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/pages/investigacion/publicaciones/revistas/el-taco-en-la-brea.php>
- . (2016). «La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida». *Cuadernos LIRICO* 14 [en línea]. Consultado el 09/05/2017 en <http://lirico.revues.org/2329>
- Santucci, Silvana** (2014). «La formación de la literatura latinoamericana en la universidad argentina de la postdictadura (1983–1984)». *II Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Sapiro, Gisèle** (2012). International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities. [en línea]. Proyecto. EHESS/CNRS. Consultado el 2 de junio de 2015 en <http://www.interco-ssh.eu/presentacion-del-proyecto-interco-ssh/>
- Sapiro, Gisèle y otros** (2013). Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities. INTERCO SSH–EHESS.
- Schwarzböck, Silva** (2016). *Los espantos. estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos/Las cuarenta y El río sin orillas.
- Scotta, María Paula** (2015). «Sobre construcción de corpus: un acercamiento a la producción crítica de Ángel Rama» en *Una nueva política cultural cubana* (1971). *XIX Encuentro de Jóvenes Investigadores* [en línea]. UNL. Consultado el



- 07/05/2017 en
<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/123456789/8156>
- . (2017). «Figuraciones de escritor/autor en tres artículos críticos de Ángel Rama. Del sistema orgánico al privilegio creativo (1960–1969)» XXIV Jornadas de Jóvenes Investigadores, *Desafíos Contemporâneos dos Jovens Investigadores no Desenvolvimento da Ciência na América Latina*» [en línea]. UNESP. Consultado el 08/05/2017 en
<https://drive.google.com/open?id=oBzh9vjwEbuTOE5TMWV2M1Z4Sjg>
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000. Traducción de Pablo di Masso.
- Zanetti, Susana** (1992). «La construcción de una literatura latinoamericana». *Revista Iberoamericana* 58, 919–932 [en línea]. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Consultado el 09/05/2017 en
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rczwo8lqZz4J:https://revista-iberoamericana-na.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5082/5240+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar&client=firefox-b-ab>
- . (1994). «Modernidad y religión: una perspectiva continental (1880–1945)». *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Volume 2: Emancipação do Discurso. Organizadora Ana Pizarro. Sao Paulo, Memorial da América Latina, Unicamp, 489–534.
- . (1998). «Apuntes acerca del canon latinoamericano», en Susana Cella, compiladora. *Dominios de la literatura: acerca del canon*. 87–105. Buenos Aires: Losada.



Una relación posible: niñez y compromiso en la poesía española de los años 80

GABRIELA SIERRA

Universidad Nacional del Litoral – IHuCSO Litoral – CONICET

gabisierra@hotmail.com.ar

Resumen

En este trabajo revisamos los estudios que han profundizado en el análisis del *compromiso* en la poesía española de los años 80 y 90 con la intención de pensar esta categoría compleja que se instala en el campo como un problema teórico.

Pese a esto último, consideramos que la lectura de este panorama específico, nos ayuda a sostener y a desarrollar una hipótesis: en la poesía española de fin de siglo, ciertas figuraciones de la niñez se manifiestan como un modo de compromiso, en otras palabras, el tratamiento estético de la niñez en dichas poéticas puede configurarse / leerse como una versión posible del compromiso.

Para el desarrollo de esta idea, nos centramos en la producción poética de los autores que forman parte de nuestra investigación doctoral: Luis García Montero y Fernando Beltrán.

Palabras clave: poesía / España / figuraciones / niñez / compromiso



La noción de compromiso (*engagement*) se remonta a entramados complejos, pero en sentido estricto se vincula con la publicación que hace Jean Paul Sartre en 1948, con su texto *¿Qué es la literatura?* en el que el autor define una noción de «literatura comprometida» (*engagée*) a partir de la acción que la escritura hace para transformar la sociedad. Como explica Juan José Lanz: «en la concepción esbozada por Sartre, el «compromiso» implica un acto, una decisión práctica que reposa sobre una cierta incertidumbre, e implica en consecuencia, una indecisión teórica: aquella que deriva de la toma de conciencia de una situación y su negación a aceptarla, y la suspensión de juicio que tal resolución comporta» (2011: 48)

Si bien no nos detendremos en el debate estético poético que esta noción despertó en el medio siglo, es decir, sobre sus idas y vueltas por las producciones poéticas de las décadas del 50 al 70 en España,¹ sí revisaremos cómo esta noción se piensa en el final de la dictadura franquista, ya casi entrando en la década del 80 porque: «cuando la democracia se instala en España, con ella también se produce una apertura al compromiso como discurso crítico que la literatura puede mantener «sobre el estado del mundo, la realidad social y las opiniones políticas» (Le Bigot 2009:290).

En este panorama de principio de los años 80 el compromiso poético se reanuda desde nuevas directrices que son las que analiza en profundidad Luis Bagué Quiléz en su libro *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006), libro con el que el autor ganó el «VI Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria».

Para indagar en las relaciones entre compromiso y poesía de los años 80 y 90, la revisión de este libro se vuelve fundamental porque éste se constituyó como uno de los primeros estudios sistemáticos sobre el tema. Así, analizamos sus puntos centrales y las reflexiones que se han instalado tras dicha publicación con la intención de arrojar una hipótesis que incluye a las figuraciones de la ni-

¹ La noción de compromiso en la literatura española, tuvo contornos delineados. Algunos estudios que explican y profundizan en las controversias específicas que se dieron en la poesía del medio siglo y a partir de las producciones poéticas inmediatas de ese momento histórico, son: los artículos de Juan José Lanz (2011) «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX, Revista *www.izquierdas.cl*, pp. 47–66. y «Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950–1963)» (2009); así como también el texto de Fanny Rubio: «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 361–362 (julio–agosto de 1980), y «100 años de Gabriel Celaya: El compromiso revisitado» de Laura Scarano (2011) en el II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata, Argentina. *Diálogos Transatlánticos*. En *Memoria Académica*.



ñez en el debate de las relaciones entre poesía y compromiso en las poéticas señaladas.

Si nos adentramos al análisis de Bagué Quílez, éste plantea en su libro dos problemas teóricos con los que se encuentra: la indeterminación de la palabra compromiso y la dificultad de reflexionar desde coordenadas históricas tan cercanas, analizando a autores que siguen produciendo.

Para abordar el problema del compromiso, decide retomar una línea abarcadora, la de Jan Lechner (1968 y 1975) para pensar que una poesía comprometida es: «aquella en la que el autor procura abrir su intimidad a las preocupaciones colectivas y compatibilizar la interioridad psíquica del sujeto con los acontecimientos externos que pautan el discurrir del mundo actual» (2006:11). En esta línea enmarca su estudio en el análisis de poetas de los años 80 que si bien originan sus trabajos desde distintas líneas estéticas, en su mayoría remiten a la transición democrática española o a los primeros años del gobierno socialista. Para aminorar las dificultades de su investigación, agrega que «la tendencia hacia una rehumanización temática ha atravesado de manera cíclica la poesía española del siglo XX» (13) y por esto piensa el compromiso como una *constante estética* o como una forma de humanismo que «recorre la literatura desde la Edad Media hasta nuestros días» (13).

El autor sostiene que la recuperación del compromiso en la poesía española de los años ochenta y noventa se inscribe en el marco de la posmodernidad, otro concepto que califica de impreciso y conflictivo; y por eso, vincula dichos conceptos a partir de una historización del debatido concepto de posmodernidad desde sus inicios hasta las concepciones de los años ochenta, teniendo en cuenta los estudios de Habermas, Jameson, Lyotard, Huyssen, Foster, Eagleton, Fukuyama, Vattimo, entre otros, para culminar que, en el terreno específico de la literatura, la posmodernidad se piensa desde dos perspectivas que en principio fueron opuestas y que con el tiempo pudieron pensarse como complementarias: la recuperación de las vanguardias y la revisión del modelo ilustrado.

Bagué Quílez plantea que los postulados de Habermas respecto a la posmodernidad fueron funcionales para la producción poética de los años ochenta porque éste planteaba:

la búsqueda de un diálogo entre la modernidad y la posmodernidad capaz de preservar las normas cívicas, el carácter universal de la razón, el respeto a la diversidad y la concepción de la solidaridad como compasión. En definitiva, el



retorno a la Ilustración significaba para Habermas la defensa de la democracia» (31).

Y en este sentido, el autor también retoma la línea teórica inaugurada por Joan Oleza (1993) quien defendió un *realismo posmoderno*, que aúna la carga teórica posmoderna con las modalidades del discurso realista. Bagué Quílez explica que:

La noción de realismo posmoderno señala un corte transversal en el debate teórico contemporáneo, ya que alienta un regreso a la norma ilustrada tras constatar la crisis del modernismo y las vanguardias. Este tipo de realismo abre la producción lírica hacia un ámbito que intenta combinar el bagaje teórico de la posmodernidad con los requerimientos históricos del presente. Una considerable proporción de la poesía cultivada en las últimas décadas se localiza en el punto de encuentro entre los dos términos del sintagma acuñado por Oleza. Mientras que el componente posmoderno procede de la reutilización de los preceptos divulgados en la Ilustración, de acuerdo con Habermas, sus mecanismos retóricos remiten a una acepción interiorizada del realismo. (32)

A partir de este escenario, Bagué Quílez sostiene que el retorno al paradigma ilustrado les da a los jóvenes poetas «premisas ideológicas basadas en la solidaridad y en el mantenimiento de la libertad, de un discurso racional que se enuncia en un tono moderado y de un estilo figurativo que subraya la comunicación entre el escritor y los lectores» (34).

Asimismo, estudia las tres líneas que considera centrales: la poesía de la experiencia, la poesía metafísica y la poesía de la diferencia; para luego focalizar su análisis en las estéticas que considera que han aportado relaciones concretas entre poesía y compromiso. Reúne un capítulo revisando *la otra sentimentalidad* y sus exponentes más importantes, destacando a Luis García Montero (de quien retoma los versos para el título de su libro), luego se centra en los cambios que promovieron el *sensismo* de la mano de Fernando Beltrán (que luego se proclama como *poesía entrometida*) y *poesía del desconsuelo* con la figura de Jorge Riechmann. De este análisis, el autor considera que:

Las corrientes actuales de poesía comprometida suelen ganar en intensidad cuando nutren de ironía, sarcasmo o humorismo su análisis acerca de la emancipación del proletariado, la dialéctica de la lucha de clases y la polarización entre Norte y Sur.



En cambio, cuando su finalidad se limita al testimonio descriptivo, se echa en falta mayor capacidad de distanciamiento frente a los temas esbozados y una mirada compasiva, aunque no necesariamente reconciliadora, capaz de tamizar la aspereza moral hacia la que derivan las composiciones. No obstante, en estas tendencias colectivas se forjan algunos de los moldes (concisión epigráfica, expresión satírica) y temas (resistencia, marginación) que definen la nueva poesía social. (164–165)

Por esto, Bagué focaliza su estudio en dichas tendencias y temáticas, revisa los géneros poéticos de la «nueva lírica social» e identifica rasgos que hacen de ella una poesía comprometida. Para dar cuenta de esos «rasgos específicos del compromiso», parte de la idea de que la posmodernidad condicionó a esta generación de poetas, trazando vinculaciones con componentes exteriores de lo literario; para luego analizar las marcas que tienden hacia el interior o hacia lo formal de las producciones poéticas: además del epigrama y la sátira, analiza las técnicas de collage y la intertextualidad como procedimiento de desocultación de las ideologías predominantes; e incluye un capítulo sobre la rehumanización temática (el tema de España y la relectura de la historia reciente), la internacionalización del compromiso y el tópico urbano.

En el último capítulo se encarga de analizar cuatro casos concretos o ilustrativos de las «nuevas formas del compromiso», son los casos de *El día que dejé de leer El País* (1997) de Jorge Riechmann, *Cinco años de cama* (1998) de Roger Wolfe, *La semana fantástica* (1999) de Fernando Beltrán y *La intimidad de la serpiente* (2003) de Luis García Montero. Con éstos muestra que la «nueva poesía del compromiso» amplía sus temas que son propios de un mundo más globalizado y capitalista (la marginación, la revisión de espejismos democráticos, el militarismo internacional, el ecologismo) y por eso, advierte que éstos requieren de nuevos enfoques estéticos.

En el inicio de este trabajo decíamos que el autor toma como problema teórico la indeterminación de la palabra compromiso porque explica que no debe confundírsela ni con la «retórica socialrealista ni con el simple estímulo comunicativo» (2006:11). Por esto, toma la conceptualización de Jan Lechner en los dos tomos de *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (1968 y 1975) porque si bien esa conceptualización no resuelve las imprecisiones, le permiten incluir, dentro de la maleable noción de compromiso, otras líneas más específicas como la poesía civil, la poesía política y la poesía crítica; porque si bien toda poesía es social, con la noción de compromiso remite a un modo de leer, es de-

cir, «remite a un pacto convencional entre el escritor y los lectores que guía la lectura de las obras» (12).

De aquí los componentes básicos del compromiso según Bagué Quílez son: la aceptación de una responsabilidad solidaria, la consolidación de una conciencia ideológica y el repudio ante la estructura de la sociedad. En este sentido, el autor hace hincapié en que si bien en cada época el compromiso se constituye de forma distinta y presenta peculiaridades propias, los precedentes inmediatos de los poetas comprometidos de los 80 son: el realismo social de posguerra (Celaya, Otero, Hierro) y el realismo crítico de los poetas del 50 (González, Barral, Gil de Biedma).

Los alcances de su estudio entonces se relacionan con mostrar cómo el compromiso siendo a priori una *constante estética* que recorre la literatura, en el escenario de los años ochenta y noventa se instala con una «apariencia poliédrica» (341) que en sus palabras: «a pesar de asumir distintos fundamentos sociopolíticos, los textos que se adscriben a una literatura comprometida no renuncian ni a una ampliación del acervo retórico (...) ni a cierta heterogeneidad temática, ya que la incursión en los asuntos colectivos suele ir acompañada de un análisis de la subjetividad, una indagación en los sentimientos amorosos o una veta metapoética» (341).

En este punto, al año de la publicación del libro de Bagué Quílez, aquí en argentina se publica un libro editado por Laura Scarano *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, en el que se reúnen voces críticas de argentinos y españoles. Es interesante poner estos libros en diálogo porque como apunta Scarano en la introducción de *Los usos del poema*: «la poesía actual busca dar respuesta a esos espacios de cruce entre cada amarga constatación de la intemperie humana y social, y su contracara inevitable de interrogaciones íntimas, metafísicas, epistemológicas, ambas igualmente necesarias.» (Scarano 2007:16) El libro abarca la intimidad y el inconformismo, en sus palabras: «sin oponer el esteticismo al compromiso social, ni la esfera privada a la esfera pública porque la poesía actual nos desafía desde altares sagrados y profanos, exhibiendo *intimidades inconformes*» (17).

Otra voz que aparece en este libro y que luego sumará estudios sistematizados en relación al compromiso poético, es la voz de Araceli Iravedra. El artículo que escribe se titula «De la normalidad a la extrañeza: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso» y allí arma un mapa de los distintos espacios (revistas y libros) que empiezan a revisar o a discutir las diversas manifestaciones del discurso del compromiso en el final del siglo XX,



como lo fue por ejemplo el dossier de la Revista *Ínsula* del año 2002 (Número 671–672).

Iravedra plantea que el discurso del compromiso en la poesía española de esos años no es monocorde, y por eso habla de esas voces que ya en el año 2003 habían sido caracterizadas como «radicales, marginales y heterodoxas» (46) retomando el subtítulo de la Antología *Feroces* de Isla Correyero (1998). En este sentido, dentro de la diversidad lo que une las distintas voces según Iravedra es la voluntad de un compromiso con «lo público». En este sentido, sus estudios sobre *la poesía de la experiencia* le permiten dar cuenta de un panorama que sale de los límites de ésta línea estética, planteando nuevos debates sobre «lo poético» y «lo político» y sus derivas en la conceptualización del compromiso.

Años más tarde esta autora publica otro estudio sobre el tema, en su libro *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980–2005)* (2010) que, como enuncia Juan Carlos Abril, «es un corpus de poéticas y documentos que da cuenta de las reflexiones que numerosos autores han realizado sobre el poliédrico y resbaladizo asunto del compromiso en las últimas décadas» (Abril 2013:740). En dicho compendio existen puntos en común con la propuesta de Bagué Quílez; cuestión que también se afianza con el siguiente libro que publica Iravedra en el año 2013, titulado *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*.

Las ideas centrales de la producción crítica de Iravedra en relación a este tema, parten de la convicción de que la literatura es un discurso ideológico e histórico y puntualmente en este libro, tal como reseña Cristiana Fimiani, Iravedra y su equipo, entre ellos el mismo Bagué Quílez,² tienen como objetivo:

analizar desde un punto de vista histórico/literario los núcleos problemáticos para la constitución de un canon del compromiso poético (...) del siglo XX en España, y

² El autor formó parte del proyecto que dirigió Araceli Iravedra titulado: «CANON Y COMPROMISO: POESÍA Y POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX» Referencia: FFI2011–26412, el cual fue financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, durante los años 2012–2014. En el mismo, participaron la Universidad de Oviedo y la Universidad de Granada. Otros docentes del equipo fueron: Miguel Ángel García, Juan Carlos Rodríguez Gómez, Laura Scarano (Univ. Nacional de Mar del Plata), Leopoldo Sánchez Torre (Univ. de Oviedo). En la actualidad ambos trabajan en otro Proyecto titulado «CANON Y COMPROMISO EN LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX» Referencia: FFI2014–55864–P, el cual es financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, durante el período 2015–2017. El mismo es dirigido por Miguel Ángel García y en el equipo de investigación, además de Iravedra y Bagué Quílez, se encuentran Ángel L. Luján Atienza (Universidad de Castilla La Mancha), Sergio Arlandis López (Universidad de Valencia), María de la Paz Moreno (Universidad de Cincinnati) y Juan Carlos Rodríguez (Universidad de Granada).



mostrar la vocación de utilidad social inscrita en la literatura, a raíz de la superación de las clásicas dicotomías pureza artística/ compromiso, trascendencia/ inmanencia, esfera privada/ ámbito público, dualidades sobre las que se ha ido formando (y conformando) la historia literaria tradicional. (2013: 570)

Asimismo, Iravedra concluye que la producción poética de los años 80 y 90 acercándose más a la intimidad que a las intervenciones explícitamente políticas; no dejan nunca de apostar a una ética—estética que es la que hoy se afirma como un modo de compromiso. Como ella misma explica:

los autores de este libro defendemos la oportunidad de reservar un lugar de importancia a la poesía que asume su contingencia histórica y se hace eco de las vicisitudes de su tiempo, a la poesía que, sin aspirar a otra cosa que a ser literatura, revela su vocación o su valor de «utilidad» social y pública. Armonizar las nociones de canon y compromiso contribuye sin duda a corregir los excesos de las concepciones de la literatura basadas en la «pura» estética y las categorías — netamente románticas— de «originalidad» y «creatividad»; y puede ser un buen modo de mostrar que la poesía cuenta con implicaciones civiles y éticas aparte de con unos valores y fines estéticos. (21–22)

Ante el escenario hasta aquí descrito, creemos que si las poéticas que comienzan en los años ochenta y noventa consolidan un modo o estilo de compromiso que se caracteriza por el desarrollo atento de la intimidad en sus variadas formas; en consecuencia, esto nos habilita la posibilidad de incluir en esta cartografía del compromiso a las figuraciones de la niñez.

El niño es una categoría que se moldea en la modernidad, y sus apariciones en la literatura constan de larga data. Como ya hemos planteado en trabajos previos, el niño tal como lo entendemos hoy, es una identidad que se va definiendo y consolidando en la modernidad. Jacques Gélis en su estudio «La individualización del niño» (1987) propone que el lugar de la infancia —pensado como momento primordial de socialización del ser humano— se fue produciendo a la par de otros cambios en las relaciones sociales y familiares. Hacia finales del siglo XIV se observan divergencias que se relacionan con una nueva concepción de la vida, del ciclo vital y del tiempo. Ya en el siglo XVI se reconoce la voluntad de cuidar y curar al niño, manifestándose un cambio en la mirada del hombre la época. De este modo, la niñez se instauró en una relación superpuesta entre el espacio público y el espacio privado: por un lado, daba respuestas a



un destino colectivo, por otra parte, ganaba terreno en la esfera privada ya que existía un reconocimiento de su figura como ser inacabado que necesita de los otros para perdurar.

Lo que aquí nos interesa pensar es de qué modos este tópico se reescribe en las poéticas últimas. Teniendo en cuenta la idea de «reescritura de tópico» que Scarano plantea en *Los usos del poema* se abre el espacio de reflexión en el que puede ingresar un *modo de leer*³ la niñez en la literatura. En este sentido, como ya nos hemos interrogado en un trabajo previo,⁴ nos preguntamos: ¿por qué hoy es viable revisar los modos en que se manifiesta la niñez y sus posiciones en ciertas poéticas contemporáneas? ¿El tratamiento estético de la niñez aporta especificidades a la poesía española? Y en este sentido, ¿qué condiciones necesita este tópico para poder ingresar al campo de discusiones actuales sobre la literatura (española en este caso)? ¿Puede legitimarse como modo de lectura del compromiso poético? O en otras palabras, ¿el tratamiento estético de la niñez puede configurarse en una versión posible del compromiso? ¿Qué miramos—leemos de esos niños? ¿Qué proyectan estas poéticas y de qué modos les otorgamos sentido?

En este punto, pensamos algunas hipótesis generales que surgieron luego del trabajo con la producción poética de los autores que forman parte de nuestro corpus, nos referimos a Luis García Montero y Fernando Beltrán. Con el estudio de los poemarios: *Las flores del frío* (1990), *Luna del sur* (1992), *Lecciones de poesía para niños inquietos* (1999) y *Vista cansada* (2008); en el caso de García Montero y los poemarios: *Ojos de agua* (1985), *El gallo de Bagdad y otros poemas de guerra* (1991) y *La semana fantástica* (1996), en el caso de Fernando Beltrán; encontramos recurrencias que, si bien se producen desde diversos procedimientos y estéticas, dan cuenta de un modo de pensar el pasado, de entender el mundo actual y de proyectar e imaginar la sociedad futura. Por esto creemos que el estudio de las figuraciones de la niñez puede sumarse a la reflexión sobre el compromiso poético, acompañando un *modo de leer* lo social.

³ Cuando decimos *modos de leer* nos remitimos a la noción que sostiene Josefina Ludmer en sus clases en el ámbito de la universidad pública argentina. Ésta se explica en su libro *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (2015: 39–51). Su conceptualización proviene del libro de John Berger titulado *Modos de ver* (1972).

⁴ Este trabajo retoma preguntas que nos hicimos en la ponencia «Niñez y compromiso en dos poetas españoles: Luis García Montero y Fernando Beltrán» que leímos en el XI Congreso Argentino de hispanistas. Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios, encrucijadas. 17, 18 y 19 de mayo de 2017. «Niñez y compromiso en dos poetas españoles: Luis García Montero y Fernando Beltrán».



En sus producciones poéticas consideramos dos acciones o núcleos: en el caso de Luis García Montero, creemos que la figura del niño aporta un sentido a la reconstrucción de la memoria, es decir, reconstruye una manera de memorar / olvidar, así como también es constante la aparición de niños de la posguerra. Por otra parte, en el caso de Fernando Beltrán el tratamiento de las figuraciones infantiles si bien en algunos casos rozan lo autobiográfico y lo confesional también se erigen desde la reconstrucción de diversos escenarios de enfrentamientos globales más actuales como la guerra de Bosnia o como los bombardeos en Bagdad.

En un nivel general, observamos que las figuraciones de la niñez son constantes en la poesía española de los últimos años y si bien en un inicio ingresan al poema desde un vértice intimista, también en sus diversos modos de aparición y tratamiento, nos permiten la reflexión sobre una posible sociedad futura porque la figura del niño se ancla con las preocupaciones colectivas.

Sumado a lo dicho, a fines del año pasado al entrevistarlo a Luis García Montero y preguntarle sobre cómo piensa la niñez y la poesía, él mismo establece relaciones que van más allá del tópico y que se vinculan con una educación sentimental, cuestión es fundante para pensar sus postulados estéticos.

En este sentido, analizamos dos poemas que funcionan como mostración de los sentidos que construyen las figuraciones de la niñez que observamos. En el caso de Luis García Montero, uno de sus poemas de *Vista Cansada* (2008) titulado «Morelia», las escenas de la niñez se amalgaman con los recuerdos de la guerra.

El título del poema nos remite a un hecho concreto de la historia de España,⁵ se trató del exilio de 456 niños a tierras mexicanas en el año 1937. Estos niños, hijos de republicanos y recibidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas, fueron instalados en la capital del estado de Michoacán, por lo que se los conoce como los «Niños de Morelia». Así, leemos en los primeros versos:

Soy cobarde.
Pero también mantengo la dignidad. Procuro
no vender la sonrisa
que los fuertes esperan.
Por eso corro hasta mis versos
como el niño que huye hacia su cuarto

⁵ Para conocer el caso, remitimos al reportaje en el diario *El País* «Aquellos niños, aquellos recuerdos» [en línea] <http://elpais.com/diario/2007/07/22/domingo/1185076357_850215.html>



cuando empiezan los gritos de la casa.
Me duermo y amanezco.

Ya da el sol en las piedras de Morelia.
Me levanté muy de mañana
a caminar las calles
de una ciudad que ha sido
ese recuerdo en el que nunca estuve.
Tampoco estuve nunca en el Madrid bombardeado,
pero crecí mientras buscaba
una verdad en la memoria.

Más que la tierra limpia,
me emociona el paisaje de cultivos,
las piedras que las manos edifican,
paredes que comprenden
un relevo de vidas cotidianas,
de cuerpos, de murmullos, de tacones,
que bajan la escalera,
de peldaños que corren hasta el sótano
antes del bombardeo. (2008:88)

El poema se construye desde una voz adulta que recorre la ciudad de Morelia, y desde el inicio realiza, en varios pasajes, comparaciones que implican la figura del niño, tal como leemos cuando equipara la idea de «correr hacia sus versos» como el niño buscando refugio.

La denuncia de sus palabras se produce a partir de un tono reflexivo, ya que en el recorrido que ese adulto hace por esta ciudad, toma conciencia no sólo del paisaje, sino de los hombres que viven en ella: «las piedras que las manos edifican,/ paredes que comprenden/ un relevo de vidas cotidianas,/ de cuerpos, de murmullos, de tacones» (88). Como dice unos versos después, en esa ciudad que describe: «El sol abre los ojos/ y puede ver la infancia de un país/ que huye de la guerra,/ que cruza el mar» (89). como referencia a esos pequeños que fueron exiliados en México.

El poeta observa la ciudad pero a la vez memora otro tiempo, y utiliza las figuraciones infantiles como puente para trazar ese recorrido, tal como leemos en los versos finales:



Miro la catedral, el internado,
los edificios nobles,
y en la imaginación,
donde se viven los recuerdos
para que las historias generales
puedan gozar de intimidad,
agradezco la luz al descubrir
una nobleza humana
más alta que las piedras y los bosques.

(...)

Estoy acompañado y solo
en un plaza de Morelia.
Pero siento que corro hasta mi habitación,
siento que me refugio
de los años, del agua, de la muerte,
de todo aquello, frío y desarticulado
como un juguete roto
que me fue separando de la infancia. (89–90)

En el cierre del poema, vuelve la escena del comienzo: la voz adulta se pone en el lugar del niño que huye y busca refugio, y las referencias metafóricas a lo desarticulado o a los juguetes rotos como los restos que quedan de esos niños que tuvieron que exiliarse, son las imágenes centrales que se erigen a modo de denuncia del paisaje que dejó la guerra civil.

Del mismo modo, el poema pone de manifiesto una relación directa con los postulados de la propuesta estética de García Montero, como él mismo expone en sus *Confesiones poéticas*: «Sólo se puede vivir la historia en primera persona. Pero la primera persona no cae de las nubes, es una construcción de la historia» (1993:11); o cuando expresa que le gusta la poesía que transporta experiencias que sean «útiles para el sentimiento, útiles para recordarnos que la historia sólo se vive en primera persona, útiles para enseñarnos que esa primera persona está implicada en la realidad y tiene responsabilidades éticas» (1993:14). Y esta defensa queda remarcada con la escena central de que cualquiera de nosotros podríamos ser ese niño que huye a su cuarto al escuchar las bombas que caen en



la ciudad; o también cuando el poeta siendo fiel a sus preceptos, declara en el poema «Colliure»: «los lugares sagrados nos permiten vivir/ una historia de todos en primera persona» (2008:104). Y es por esto también, que las imágenes de la niñez y la guerra son imágenes de denuncia.

Por otra parte, para identificar el compromiso con la dimensión social en la poesía de Fernando Beltrán, nos interesa analizar un poema de *La semana fantástica* (1996).

El título de este libro remite a un fenómeno de mercado que se vive en Madrid, es decir «la semana fantástica» es el modo en que se publicita una semana de ofertas que se realiza después de las rebajas de invierno, y es organizada por un negocio llamado «El corte Inglés». Durante dicho período se venden una gran diversidad de productos de distintas secciones como moda, electrónica, cine, electrodomésticos, video–juegos, hogar, entre otras. El título, leído en clave irónica recupera ese fenómeno del consumo para preguntarse y reflexionar sobre otras realidades que giran en torno al hombre de la ciudad global, en este sentido también funciona como una paradoja ¿puede el hombre hablar de una *semana fantástica*?

El poema en el que nos interesa detenernos, se titula «Sentado frente al mar» en el que se conjugan acontecimientos íntimos con hechos sociales dramáticos. El poema comienza con una escena de la familia que se encuentra en la playa, las hijas jugando en la orilla del mar, y en esa escena de calma, el sujeto poético postula: «Pero el mundo/ se desangra esta tarde por la pierna/ de una niña en Sarajevo/ y es difícil sentarse frente al mar/ sin separar el agua de las lágrimas/ que salpican la playa de los hombres/ oxidando sus sueños» (264). Es allí donde se recupera la foto que dio vuelta al mundo en los años 90 de Vahida Hasanovic, como forma de denuncia a los crímenes de Bosnia porque esa niña puede ser una de sus hijas. Leemos:

Esa pierna me sigue a todas partes,
cojea en mi retina, en mi cabeza,
en la terca cojera de mis dedos
arrastrando palabras
sin saber bien del todo
si este frío en la punta de los labios
es la pierna amputada de Vahida Hasanovic
o la sangre de alguna de mis hijas
alcanzadas de pronto por las balas



de aquél pánico antiguo,
el mismo siempre. (265)

Como expresa en un artículo Verónica Galván: «la vulnerabilidad del sujeto se pone a prueba en el contraste de esta superposición de planos: el mundo ajeno (Sarajevo) y el mundo privado (sus hijas). En esta percepción fragmentaria de la realidad se narra el sentimiento, lo que perturba al padre es el dolor posible, la posibilidad de que esa ficción se concrete. (2008:10) En este sentido, las figuraciones de la niñez que leemos se construyen en tensión porque las imágenes que el poeta construye remiten a realidades muy distantes. Con operaciones de este tipo, Beltrán problematiza constantemente el estatuto existencial. Así como también a partir de otros procedimientos (como las preguntas retóricas, la ironía, las imágenes opuestas que se unen con metonimias, oxímoron y metáfora) el sujeto poético asume una posición contradictoria que se teje entre lo privado y lo público, forjando una identidad que nunca es individualista, sino que por el contrario, no puede ser ni indiferente a los otros ni a la realidad dramática que se presenta en las ciudades globalizadas.

Si bien estos son sólo una pequeña muestra de cómo los poetas modelan las figuraciones de la niñez, observamos en ellos la recuperación de voces que se instalan en el choque que produce el mundo íntimo y el mundo social con sus duras e injustas realidades; que puestas como centrales en las escenas poéticas, nos interpelan. En este punto, coincidimos con Scarano cuando postula que: «la ironía, el sarcasmo, con la permanente yuxtaposición de escenarios y discursos antitéticos, otorgan un estilo característico a su denuncia sustentada en una clara inquietud social y un radical inconformismo, que nunca se evade de la conciencia individual.» (2009:5-6)

En síntesis, al trazar relaciones entre la propuesta de Bagué Quílez (2006) y las investigaciones de Iravedra y Scarano; pudimos hipotetizar que las figuraciones de la niñez pueden ingresar al debate porque a partir de las poéticas de los años 80 y 90 se habilita una línea del compromiso desde el espacio de la intimidad. En este viraje, las figuraciones de los niños pueden leerse hoy desde estas perspectivas que piensan que la poesía de fin de siglo no cancela una voluntad ética, por más de que se aleje de lo estrictamente político.

Bibliografía



- Abril, Juan Carlos** (2012). «Reseña sobre *El compromiso después del compromiso*». *Signa* 21, 737–740.
- Bagué Quílez, Luis** (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. España: Pre-Textos.
- . (2008). «La poesía después de la poesía: Cartografías estéticas para el tercer milenio». *Monteagudo* 13, 49–72.
- Beltrán, Fernando** (2011). *Donde nadie me llama. (Poesía 1980–2010)*. España: Hiperión.
- Ferrari, Marta** (2007). «El compromiso con la posmodernidad». *Clarín: Revista de nueva literatura* 12, 69 [en línea]. Consultado el 10 de abril de 2017 en <http://www.revistaclarin.com/journal/17prof.htm>.
- Fimiani, Cristiana** (2015). «Reseña sobre *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 569–572.
- Galván, Verónica** (2008). «Claroscuro de lo urbano en la poesía de Fernando Beltrán». *Espéculo* 40(XIV) [en línea]. Consultado el 10 de abril de 2017 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150728.pdf>
- García Montero, Luis** (1992). *Luna del sur*. Sevilla, España: Renacimiento.
- . (1993). *Confesiones poéticas*. Diputación Provincial de Granada, España: Colección Maillot Amarillo.
- Gélis, Jacques** (1987). «La individualización del niño», en Aries Philippe, director, y Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Tomo 5. Madrid: Taurus, 1991. Traducción de María Concepción Martín Montero.
- Iravedra, Araceli** (2007). «De la “normalidad” a la “extrañeza”: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso», en Laura Scarano, editora. *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar Del Plata, Eudem, 41–57.
- . (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980–2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- . (Ed.) (2013). *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. España: Iberoamericana.
- Lanz, Juan José** (2011). «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX». *Revista Izquierdas* 9, 47–66 [en línea]. Consultado el 12 de abril de 2017 en <http://goo.gl/83cRKn>



- Le Bigot, Claude** (2009). «Luis Bagué Quilez, Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio». *Bulletin hispanique* [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2017 en <http://bulletinhispanique.revues.org/976>
- Naval, María Ángeles** (Coord.) y **José Carlos Mainer** (Dir.) (2001). «¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización». *Monográfico de Poesía en el Campus* 49. España: Universidad de Zaragoza.
- Scarano, Laura** (Ed.) (2007). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar Del Plata/Eudem.
- . (2009). «Tres voces inconformistas en la *aquejarre* urbana: Beltrán, Riechmann, Wolfe». *Espéculo* 42(XIV) [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2017.



Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes del litoral (1950–1953): aproximaciones a los inicios de Francisco Paco Urondo

IVANA TOSTI

Universidad Nacional del Litoral – CEDINTEL

itosti@unl.edu.ar

Resumen

En *Trimestral...*, una publicación gratuita editada por la Universidad Nacional del Litoral entre los años 1950 y 1953 y dirigida por Pedro Oscar Murúa escriben, entre otros, Francisco Urondo, Miguel Brascó y José María Paolantonio. En esta presentación describiremos esta revista desde a) las escrituras iniciales de quien luego se convertirá en firma de la literatura argentina: Francisco Urondo y b) los «cuentos» sobre esos comienzos y las figuraciones que se perfilan allí.

Palabras clave: comienzos / archivo / cuentos / revistas / Francisco Urondo/ Juan L. Ortiz / paisaje



Comienzos, archivo y exhumación

Esta presentación se inscribe sobre un recorte de un trabajo de investigación centrado en la producción inicial de Francisco Urondo en el marco de una publicación institucional de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), *Trimestral*, dirigida por Pedro O. Murúa, y editada por Miguel Brascó.¹ En esta revista que publicó el Instituto Social de la UNL entre 1950 y 1953 escribe Francisco *Paco* Urondo «A propósito de Mendoza», un comentario sobre la poesía de Jorge Enrique Ramponi y la de Juan L. Ortiz.

El hallazgo de este breve artículo en *Trimestral* desata, especialmente, dos interpelaciones: una relacionada con la historia cultural y con la política editorial de la UNL durante ese período histórico, y otra atenta a cómo comienza esa voz, joven, que esboza una interconexión entre las poéticas de Ramponi y de Ortiz y que, luego, será una firma en la literatura argentina). Ensayar una aproximación a ese comienzo en el marco de esta publicación será el objeto de este trabajo.

Aunque las publicaciones periódicas no se proyectan para reconocimientos futuros porque son, especialmente, escenarios del presente, textos allí incluidos pueden trascenderlas y alcanzarlos (Sarlo 1992). Si esos textos se anudan a comienzos, como en este caso el texto de Urondo, exhumarlas será un gesto necesario para aportar al archivo (Derrida 1995) de una de las firmas de la literatura argentina cuya producción excede lo literario para inscribirse en un campo de intervención política y cultural atada a un claro proyecto intelectual. Este proyecto es susceptible de leerse en los textos iniciales de Urondo. Nos referimos a varios textos, a saber: «A propósito de Mendoza», aparecido en *Trimestral* N° 4; la «Introducción» a la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, publicada por la imprenta de la UNL; la entrevista que Roberto Conte le realizara junto a otros poetas (entre ellos Juan José Saer, José Pedroni y Rafael López Rosas) en la revista santafesina *Punto y Aparte*. Por otro lado, sus primeros poemas aparecen en 1953 en el N° 13, 14 de *Poesía Buenos Aires*.²

Para Edward Said (1975) el comienzo (*beginnings*), en tanto categoría teórica y metodológica, es el punto exacto en el que, en un trabajo específico, el escritor se aparta de los demás y de la tradición y, a la vez, establece complejas relaciones de

¹ Este trabajo forma parte de las investigaciones para la Tesina de Licenciatura en Letras homónima, actualmente en curso.

² El análisis de los textos poéticos (1953 y 1957) se abordará en un próximo trabajo que complementará estas aproximaciones a los comienzos de *Paco* Urondo.

continuidad o diferencia con otros trabajos. El comienzo implica una intención que define esa producción como el primer paso en la materialización de un proyecto de trabajo intelectual a largo plazo y que puede recorrer todo o parte de la producción de un escritor.³

Los *beginnings* de Urondo se dan en la escritura y en simultáneo con su alejamiento de la ciudad para vivir de acuerdo con sus ideas y sus impulsos con su reciente y joven esposa, Chela Murúa.⁴ Para Paco, «la vida encierra en sí valores que la hacen maravillosa (...) yo quiero: pensar, decir y sobre todo hacer (...) se sintetiza en una palabra: vivir» (Urondo en Montanaro 2003:22).

Este viaje desatará una escritura de un texto crítico sobre la poesía de un mendocino, Jorge Ramponi, poesía que, a su vez, relacionará con la del poeta del litoral que admira: Juan L. Ortiz. Así este *beginnings* lo posicionará como lector de los paisajes del Litoral y de Cuyo y como lector de las poéticas que se configuran en estos espacios. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

Los textos primeros, los de los comienzos, se articulan con otra pregunta fundamental de la crítica literaria: el archivo. En este trabajo adherimos a la noción construida por Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1995) y que presupone como recuperación de material —es decir, como exhumación (Derrida 1989)—, su domicialización y su resguardo en un soporte resistente. ¿Sobre qué noción de archivo se plantea un comienzo? ¿Dónde comienza un archivo? ¿Cuál es el lugar del crítico en establecer un comienzo y un final? ¿Y el papel del arconte en lo que decide preservar? Es esta elección de resguardo la que habilita las múltiples derivas que desata la exhumación del objeto archivado. Rescate de textos desvalorizados que, «como un bucle extraño», sufren modificaciones a partir de esa práctica (Gerbaudo 2016).⁵

³ Trabajamos sobre los borradores de traducción de los capítulos 1 y 2 del libro de Said que realizara Verónica Delgado.

⁴ Las hermanas Murúa, Graciela (Chela) y Susana (Nené), son hijas de Pedro Oscar Murúa. Chela frecuentaba el Retablillo de Maese Pedro, el grupo titiritero de Fernando Birri, y allí conoció a Paco.

⁵ Analía Gerbaudo profundiza respecto de las nociones de «archivo» y «exhumación» planteadas por Derrida en los prolegómenos a su libro *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986* (2016). Entre estas prácticas nos referimos al relevamiento de publicaciones relacionadas con literatura en el marco de un proyecto de investigación internacional, que se propone reconstruir comparadamente la institucionalización de las ciencias sociales en el mundo, un trabajo de investigación para obtener el título de grado en la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL y, también, la posibilidad de colocar el «primer texto» en el establecimiento que realizara Osvaldo Aguirre para la *Obra periodística* de Francisco Urondo (2013).



Este breve trabajo (y el por–venir) quiere aportar a la exhumación de los archivos que develen nuevos modos de abordar la obra de Urondo, sus comienzos y devenir.

El boletín *Trimestral*

El número 1 de *Trimestral* aparece en enero de 1950. La UNL adhiere al centenario de la muerte del General José de San Martín. Ángel Guido,⁶ rector de la UNL entre 1948 y 1950, es quien preside la Comisión de Homenaje que designara el Poder Ejecutivo Nacional y el encargado del área de Cultura de esa comisión (Conti 2009; Valsagna 2009; Piazzesi y Bacolla 2015). La UNL, por lo tanto, es protagonista de este aniversario.

En 1948, en el número 20 de la revista *Universidad*, Guido plantea que ésta debe «separarse de la vida política» y desarrolla el concepto de *argentinidad* como el marco en el que la Universidad debe asumir la tarea de formar elites destinadas al asesoramiento y la dirigencia. Paralelamente, a la Universidad también le corresponden los conceptos de «americanidad» y de «universalidad», así como la función movilizadora «en defensa del patrimonio cultural y valores espirituales» ante el advenimiento de las masas rescatadas por la justicia social (Guido, citado por Conti 2009). Sobre estos conceptos se organizará *Trimestral*. En cuanto a los contenidos, durante 1949, Guido solicita a las facultades e institutos de la UNL que remitan al rectorado una crónica de los actos que se organicen y se celebren con el auspicio de la Universidad. Con estos «insumos» como base se gestará la publicación en tanto estrategia de comunicación de la UNL acorde con los lineamientos solicitados por el gobierno peronista: había que construir otro actor protagónico en la relación Universidad–Sociedad: el «pueblo» y de allí «la masa obrera».⁷

Ángel Guido era un intelectual de la época —arquitecto pero también poeta, escritor y ensayista influenciado por Ricardo Rojas— que confía a un escritor e intelectual santafesino la dirección de *Trimestral*: Pedro Oscar Murúa. Murúa a su vez, confía la redacción del boletín a un joven Miguel Brascó, abogado, poeta e intelectual del grupo Laberinto y Espadalarío.⁸

⁶ El arquitecto rosarino Ángel Guido (1896–1960) fue rector de la UNL, padre de la escritora Beatriz Guido y amigo personal de Ricardo Rojas (1882–1957), primer Dr. Honoris Causa de la UNL, en 1942. En 1927 Guido diseñó la casa de Rojas con estilo neocolonial fusionando las culturas hispánicas y precolumbinas basado en los conceptos del libro de Rojas *Eurindia*. Guido era un intelectual reformista.

⁷ Sobre la relación del peronismo con las universidades y la política cultural ver: Sarlo (2001), Sigal (1991), Terán (1986), entre otros.

⁸ Laberinto nucleó a un grupo de artistas, algunos docentes y exalumnos del Colegio Nacional: José Babini, Fernando Birri, Miguel Brascó, Hugo Gola, Jorge O. Pérez y Pérez, Oscar Tacca. El grupo publica un solo número, en 1948, de la revista homónima: *Laberinto. Filosofía, arte, letras*. Por otra parte, el



Trimestral se gesta bajo los parámetros delineados por Guido acordes al gobierno nacional. Sin embargo, hay intersticios que permiten que el joven Miguel Brascó, liberal y antiperonista,⁹ desde la redacción, marque el pulso de una publicación institucional del interior que dialoga con otras contemporáneas (como *Sur*, *Espiga*, *Reunión*). Asimismo, no es ajena a los temas y debates del periodo: el escritor, su rol y el compromiso intelectual, la función de la poesía, y América Latina, entre los más notables (Brascó en *Trimestral* 1, 2 y 3 1950).

En una década cuando la ciudad habilitaba y generaba nuevos modos relacionales en constante disputa entre peronistas/antiperonistas, nacionalistas/internacionalistas, americanistas/hispanistas, poesía social/surrealismo, intelectual comprometido/ intelectual independiente, *Trimestral* generó un escenario de expresiones culturales emergentes que se posicionaron frente a estos debates con voz propia.

Tanto los ensayos, los comentarios bibliográficos como la poesía incluida en *Trimestral* aportan a una discursividad que va forjándose en artistas y escritores quienes sostienen una concepción del arte con contenido ético y de responsabilidad por los problemas sociales. Por eso mismo, estos intelectuales jóvenes movilizan una serie de acciones, tanto en *Trimestral* como en otras expresiones y acciones culturales, cuyo mayor acento estuvo en el teatro, en el teatro de títeres y en las peñas folclóricas, entre otras (*Trimestral* 1, 2 y 3 1950).

Buena parte del contenido de *Trimestral* fue producido por quienes tal vez sean, durante los primeros tres números, los dos más importantes sostenes de la publicación: su director Pedro Oscar Murúa y su secretario de redacción Miguel Brascó. Por ello, podemos arriesgar que *Trimestral*... se fue generando atada a decisiones personales a tal punto que Brascó afirmó: «A esa revista la hice yo» (2014).

Además de informar sobre noticias institucionales, *Trimestral* se propuso hacer política cultural e intervenir en los debates estéticos e ideológicos de la época con

grupo Espadalarío surgió en 1945 y reunió a poetas y artistas plásticos como Leoncio Gianello, Miguel Brascó, Fernando Birri, José Rafael López Rosas, Gastón Gori, Victorino De Carolis, Leopoldo Chizzini Melo, Germán Galfráscoli, Estela G. de De Carolis y Roberto Beguelin (Robger). Después se incorporaron César Mermet y Pedro Pagés Sellarés. De modo cooperativo gestionaron seis Cuadernos. Se trataba de los libros de poemas de los integrantes: *Horizonte de la mano* de Birri; *Novia y el día* de Gianello; *Olivada sirena* de López Rosas; *Raíz desnuda* de Brascó; *El palacio abandonado* perteneciente a Galfráscoli de De Carolis. Todos fueron editados entre 1940 y 1946 por la editorial santafesina Castellví bajo los cuidados de Victorino De Carolis. Entre los plásticos estaban López Claro, Gambartes, Cochet, Fernández Navarro, García Bañón y Lamouret, quienes participaron en el Primer Salón del Poema Ilustrado, inaugurado el 13 de abril de 1946 en el Museo Municipal de Bellas Artes. (Ver Lafleur, Provenzano y Alonso 1962, Ricci 2005, López Rosas, 1972).

⁹ Como él mismo se encarga de repetir todo el tiempo, cada vez que se le pregunta por política. Ver *Miguel Brascó: creo que soy poeta más que ninguna otra cosa* (Brascó 2008).

un claro acento sobre lo público. Esto es posible de rastrear tanto en las editoriales como en la sintaxis que dibuja la elección de textos que se realiza para la misma. La selección de los textos y las imágenes que los acompañan, el formato, la tirada, el lugar de enunciación, la tipografía, los nombres de las secciones definen también el programa de este proyecto cultural. Las reproducciones de los tacos originales de Planas Casas en las tapas más los dibujos de Brascó en el interior, sumado a un diseño en forma de folletín y una tipografía discreta y racional, son un discurso tan programático como los textos que se ponen en página.

Tanto es así que, a partir del número 4, después del alejamiento de Brascó como secretario de redacción, cambia el formato de la revista por otro más vinculado a «formas periodísticas», se modifica la tipografía de tapa por una más rústica que remite a lo folklórico y ya no habrá más dibujos de Planas Casas o Brascó, sino que se reproducirán obras de Estrada Bello. Este alejamiento establece un partaguas en la revista: así, del número 1 al número 3 podemos hablar de la etapa Brascó; el número de transición es el 4 y, luego, se inicia la etapa Murúa.

En estas dos etapas diferenciadas *Trimestral* eligió políticas textuales y políticas gráficas y definió sistemas de valor que le permitieron posicionarse frente a otros discursos. En este sentido puede rastrearse cómo se modificaron los conceptos de cultura, el recorte geográfico («geopsíquico») de la zona de influencia, el público destinatario, el lugar del teatro, del folklore y de las manifestaciones populares, así como el de la literatura y la poesía.

Rasgos que pueden detectarse no sólo en las declaraciones programáticas de las editoriales sino también en la sintaxis misma que organiza los textos internos, así como, sobre todo, en los textos que se presentan claramente circunscritos al campo de la crítica literaria: reseñas de libros, comentarios de revistas, análisis de la obra de escritores o poetas. Allí se inscriben los textos más potentes para pensar las problemáticas que atraviesan *Trimestral*, no sólo a ella, sino al variado abanico de publicaciones de esos años. En este sentido definir qué es la cultura nacional organizará el marco de las alianzas, de los conflictos, reordenará las tradiciones literarias (Sarlo 1992), dirimirá el lugar del arte y la función de los intelectuales en relación con la política, y adherirá o entrará en conflicto con la noción sartreana del compromiso.

La función de los escritores, el trabajo intelectual, el compromiso, el americanismo no serán tópicos ajenos a *Trimestral*. En la etapa Brascó se abordan estos temas con una estrategia ecléctica que quiere diferenciarse de lo «académico» presente en otras publicaciones de la UNL, y apunta a una modernización en los modos de entender el lugar del arte y la literatura en el marco de lo social; mientras que en



la etapa Murúa se acentúa el tópico de la cultura popular, la latinoamericanización (ya no el americanismo), la argentinidad y la regionalización ligada a los orígenes indígenas del territorio.

Es en el número de transición entre ambas etapas —una enlazada con un proyecto liberal de izquierda que Brascó lleva adelante y otra sumida en una línea nacionalista radicalizada encarnada por Murúa— que Francisco *Paco* Urondo escribe «A propósito de Mendoza», ese texto juvenil primero publicado en *Trimestral*¹⁰ que, lejos de inscribirse en la línea de la información general,¹¹ ensaya una hipótesis de lectura para las poéticas del mendocino Jorge E. Ramponi y del entrerriano Juan L. Ortiz a través de la categoría de paisaje con un estilo más cercano al ensayo crítico.

Respecto de la noción de paisaje, adherimos, a lo planteado por Graciela Silvestri, quien la define en tanto artificio que introduce abiertamente la perspectiva humana y más precisamente la estética, abandonando cualquier ingenuidad acerca de la naturaleza. Es el acto humano el que hace visible el paisaje.

Fragmento de la extensión material en su definición geográfica, género pictórico que dialoga tanto con la poesía como con la construcción de parques y jardines, *paisaje* apunta, entonces como hoy, al referente y a su representación: un juego potente entre lo creado («natural») y lo cultural. La idea de paisaje se extendió con fuerza en las noveles naciones americanas, especialmente en aquellas que, como la Argentina, carecían de pasado ilustre, y cimentaron su identidad en las múltiples situaciones ambientales tratadas estéticamente. (Silvestri 2017:10)

Urondo es quien lee por primera vez el paisajismo juaneliano a propósito de Ramponi. Y es el agua el elemento unificador de ese paisaje.¹² Con una intuición sorprendente un joven Urondo advierte la originalidad en el posicionamiento en el espacio de quien escribe: «Juan L. Ortiz canta a su Paraná o por lo menos enhebra sus problemas con él y no puede alejarse de sus murmullos» (Urondo 1952).

¹⁰ Urondo recién casado con Graciela *Chela* Murúa (hija de Pedro Oscar Murúa, escritor santafesino y director de *Trimestral*) decide viajar a Mendoza para «vivir» de acuerdo con «los valores esenciales» (Montanaro, 2003) y lejos de las presiones de ambas familias. En Mendoza, el joven esposo de 22 años quiere vivir —con sus ideas y sus impulsos (Montanaro, 2003)— lo que el destino le depara. Cuando regresa enviado por la dirigencia de Montoneros, 24 años después, en 1976, encuentra la muerte.

¹¹ Osvaldo Aguirre sostiene que Francisco Urondo se inicia como «cronista de información general aunque pronto se volcó al periodismo cultural» (2013).

¹² Graciela Silvestri plantea que fue «el agua protagonista de las representaciones que transformaron nuestra forma de apreciar el mundo» (2017:10).



Fui al río, y lo sentía/ cerca de mí, enfrente de mí./ Las ramas tenían voces/ que no llegaban hasta mí./ La corriente decía/ cosas que no entendía./ Me angustiaba casi./ Quería comprenderlo,/ sentir qué decía el cielo vago y pálido en él/ con sus primeras sílabas alargadas,/ pero no podía./ (...) / De pronto sentí el río en mí/ corría en mí/ con sus orillas trémulas de señas,/ con sus hondos reflejos apenas estrellados./ Corría el río en mí con sus ramajes./ Era yo un río en el anochecer/ y suspiraban en mí los árboles,/ y el sendero y las hierbas se apagaban en mí/ Me atravesaba un río, me atravesaba un río. (Ortiz 1996:229)

La preocupación de una naturaleza que fuera más allá de la proyección de la sensibilidad burguesa estaba y estuvo presente en toda la obra posterior de Urondo. Cómo se puede hablar de esa materialidad que está allá, fuera del sujeto, en clave lírica. Esa realidad, en el proyecto intelectual y poético de Urondo, se configurará a partir del rechazo de toda forma de realismo burgués y, también, de realismo socialista (Fontanet 2013:5).

Aproximaciones a los inicios de Urondo y políticas de archivo: figuraciones de autor / figuraciones de intelectual

La obra de Urondo ecléctica y hasta hace muy poco tiempo dispersa e inhalla-
ble¹³ obstaculizaba abordar su proyecto intelectual de manera más abarcadora.

Tanto los comienzos textuales propiamente dichos (la primera frase, el primer texto que da entrada a una obra literaria) como los relatos sobre esos comienzos [«cuentos» (Gerbaudo 2016) en clave retrospectiva (Premat 2016) sobre ese «arranque» (Barthes 2005) introducidos en entrevistas, artículos, homenajes, etc.] son centrales para la construcción de la figura de autor, le atribuyen un espesor suplementario a la obra (Premat 2016) y brindan una guía para cartografiar el proyecto intelectual.¹⁴

No puede pensarse la emergencia de la obra de Urondo sino en relación con el campo cultural de los años 40 y los 50 en el litoral y con sus protagonistas: Fernando Birri y el retablo de Maese Pedro, el Teatro de Arte y Miguel Brascó con José

¹³ Adriana Hidalgo inaugura la serie «Biblioteca Urondo» dentro de su colección *la lengua* con la edición de la novela *Los pasos previos* (1999), la *Obra poética* (2006), los *Cuentos completos* (2009), *Obra periodística* (2013) y *Ensayos* (2017). Sobre la condición de *inhallable* ver Rodríguez, 2005.

¹⁴ En este sentido los relatos sobre los inicios de Urondo pueden encontrarse en Brascó (2008), Birri (en Montanaro 2003), Montanaro (2003), Urondo (2009) etcétera.



María *Cocho* Paolantonio, la escuela de Bellas Artes y José Planas Casas.¹⁵ Y, sobre todo, la comunidad que conformaban ciertos estudiantes y profesores del Colegio Nacional: José Babini, profesor,¹⁶ Miguel Brascó, preceptor, *Cocho* Paolantonio, compañero.¹⁷

Cruzando el río, el poeta Juan L. Ortiz, entrerriano y del Partido Comunista, quien vivía en Paraná, amigo de Carlos Mastronardi y Amaro Villanueva, era un personaje de culto para esta generación de jóvenes vates quienes cruzaban en balsa para pasar el día con él. Cuando Roberto Conte lo entrevista para *Punto y Aparte*, en 1957, Urondo¹⁸ así lo afirma. A la pregunta de si hay poetas que estén «trabajando con un sentido que responde a las exigencias esenciales e individuales que demanda la poesía contemporánea» Francisco Urondo responde con certeza: «Juan L. Ortiz».¹⁹

Ortiz,²⁰ plantea Daniel García Helder (2009), fue «una figura clave» en la «formación literaria e ideológica de Urondo». En este sentido Paco veía en Juanele que la renovación estética y la militancia política de vanguardia eran posibles.

En la circulación cultural de la figura de Urondo así como en algunos estudios críticos e, incluso, en las propias entrevistas concedidas por el autor a diferentes medios, se reiteran algunos datos y anécdotas susceptibles de leer en tanto «cuentos». Relatos que dibujan figuraciones de lector, de poeta y de intelectual y que «atribuyen sentidos a los textos, facilitan su comprensión, orientan su legibilidad» (Premat 2016).

¹⁵ José Planas Casas (1900–1960) nació en España y vino a la Argentina con 11 años. Se mudó a Santa Fe como director de la Escuela de Bellas Artes en el año 1942. Surrealista, amigo de Salvador Dalí y de Xul Solar, fue una influencia intelectual muy importante para ese grupo de jóvenes escritores.

¹⁶ José Babini (1897–1984) fue convocado por Josue Gollán para dar clases en la recientemente creada Facultad de Química Industrial y Agrícola de la UNL en 1919. Babini cuenta en *Páginas para una autobiografía* (1992) que él convocó a Francisco Urondo padre para dar clases de Física en esa facultad. Durante 18 años, Babini fue profesor en el Colegio Nacional de Santa Fe y de nuevo en Buenos Aires, en el año 1958, fue el primer presidente de EUDEBA y quien invita a Boris Spivacow para que la dirija.

¹⁷ Sobre el ambiente cultural e intelectual de los años 50 ver Ricci (2005), Lopez Rosas (1972), entre otros.

¹⁸ También para Juan José Saer, alumno del Colegio Nacional de Santa Fe, Juan L. Ortiz y su poesía fueron determinantes en lo ético y en lo estético. Así lo afirma Beatriz Sarlo en su libro *Zona Saer* (2016) y relaciona sus inicios con este vínculo.

¹⁹ En esa misma entrevista, Juan José Saer contesta: «Borges, porque responde a sus propias exigencias individuales». Urondo tiene 27 años, Saer 20 y sus concepciones de lo poético y de lo político, a pesar de tener a Juan L. Ortiz como maestro, son radicalmente opuestas. Como dato, en ese número de la revista *Punto y Aparte* aparece un poema de Saer, «Aquel verano» aún no incorporado a sus escenarios de comienzos en la escritura.

²⁰ Es sabido que el nombre de guerra de Urondo, cuando pasa a la clandestinidad durante la dictadura militar en 1976, era Ortiz en honor al poeta entrerriano.



Urondo lector. Descubre el fascinante mundo de la literatura, hurgando los libros científicos y clásicos universales en la biblioteca de su padre (Montanaro 2003).

Leía a Alejandro Dumas y la historia de Cantú. A los 15 años me tuvieron que operar de una pierna y me entretuve con la Comedia Humana: siempre conviene enfermarse de un pie para leer a Balzac. (Urondo en Montanaro 2003:19).

Mis mejores amigos de aquella época —rememora Urondo— fueron aquellos que como yo navegábamos en la literatura. El mayor de ellos por edad y talento quizás haya sido Juan L. Ortiz, un hombre que me enseñó mucho, seguramente el mejor poeta argentino vivo. De otros amigos también me acuerdo muy bien: Hugo Gola y Juan José Saer. El primero un excelente poeta. A Saer no es preciso mencionarlo. Tal vez convengan muchos conmigo si digo que sus cuentos y novelas de estos últimos años representan casi lo mejor que se ha escrito en el país. Otro amigo entrañable, santafesino como yo, es Rubén Rodríguez, excelente actor de teatro. (Urondo 2009:201)

Es precisamente Rubén *Chiri* Rodríguez quien recuerda tanto la biblioteca de la casa paterna de Paco como la lectura de Neruda cuando ambos eran estudiantes de Ingeniería Química, frecuentaban el Retablillo de Maese Pedro y estaban de novio con las hermanas Murúa.

La biblioteca del padre de Paco era una biblioteca inmensa. Yo la sufrí. Y digo esto porque la tuve que cargar para una mudanza con Paco y algunos amigos, haciendo una cadena de manos y pasando libros de física, química y literatura universal. (...) De todos esos libros uno que él leyó siendo chico es *Los tres mosqueteros*. (Rodríguez 2005:80)

Recuerdo cuando estuvimos en la Facultad de Ingeniería Química (...) En ese momento apareció en Santa Fe la edición de *Residencia en la tierra*. Nos ubicamos en el octógono, en la parte de arriba, al lado del laboratorio, y leíamos *Residencia en la tierra* que era lo que nos importaba. (Rodríguez 2005:82)

Urondo poeta. Fernando Birri,²¹ por ejemplo, lo recuerda como «aquel veinteañero que ya había decidido transitar el camino de la poesía pero al que también le gustaba nadar en el Club Regatas, con actitud biológicamente predispuesta a la

²¹Fernando Birri (1925), cineasta, director y actor santafesino, creador del retablo de Maese Pedro, y conocido como «el padre del nuevo cine latinoamericano», fue director del Instituto de Cinematografía de la UNL en 1956.



actividad lúdica; por lo tanto a la imaginación y la libertad» (Birri, en Montanaro 2003:18).

Creo en una sabiduría de intemperie: el poeta puede ser útil a la sociedad dando lo mejor de sí, respondiendo a la ineludible necesidad de comunicación y apelando al rigor más absoluto. (Urondo 1957:2)

Otro amigo, Miguel Brascó, cuando era adolescente le dio una lección que le serviría para siempre. Urondo —en Santa Fe todavía— le mostró un poema donde aparecía un pájaro que solía aletear bajo las plumas de vates europeos, pero que nunca había sobrevolado Argentina. Brascó le preguntó sencillamente: «Por qué escribís sobre algo que no conoces». (Urondo 2009:198)

Y seguiré escribiendo poemas, una especie de fatalidad. (Urondo 2009:199)

Urondo intelectual. Abandona los estudios de Ingeniería Química, Abogacía y Letras porque «coartan la libertad para leer y meditar».

Yo quiero pensar, decir y sobre todo hacer, ¿qué?: vivir. (...) A menudo hablamos, decimos muchas cosas, pero no hacemos nada y envejecemos en años o en espíritu que es peor. (Urondo, en Montanaro 2003:22)

He leído a Marx. Apenas algunas lecturas que me sirvieron muy bien para entender el proceso político que se fue desarrollando en el país en estos últimos años. (...) como hecho significativo para mi experiencia y formación debo mencionar los cursos sobre marxismo que seguí con León Rozitchner. (Urondo 2009:200)

Nunca desarrollé intelectualmente una tarea continua y sistemática que abarcara todos los terrenos de la propuesta teórica y práctica. Por eso mal puedo ser llamado intelectual» (Urondo 2009:202).

Estas citas advierten sobre la importancia de indagar en este contexto y volver a interrogarlo como escenario de comienzos (Said, 1975) para advertir qué de esas elecciones primeras se mantiene en sus textos posteriores (Dalmaroni 2005),²²sobre todo en aquellos relacionados con la literatura y la poesía escritos en clave de periodismo cultural.

Sostenemos que el posicionamiento que Urondo realiza como *lector crítico* en esos *beginnings* se sostiene en toda su producción. Y es desde este lugar desde donde

²² Miguel Dalmaroni ensaya esta hipótesis para abordar los inicios de Juan Gelman y su relación con el poeta oficial del Partido Comunista Raúl González Tuñón (2005).



delineará su proyecto intelectual: crear una nueva forma de leer y de escribir la realidad para, así, poder modificarla.

Esa escritura podía adoptar diferentes formas, poéticas sobre todo pero, también, periodísticas y teatrales, desde guiones de cine y letras de canciones hasta escrituras testimoniales.²³

Esa escritura tenía que encontrar los canales de circulación adecuados para lograr su cometido. Así, en sus modos de intervención, Urondo adoptó diversos roles que permitieron la difusión de esas escrituras: fue un hombre de teatro: actor, titiritero, escritor; periodista: entrevistador, cronista, periodista cultural; editor: de revistas de poesía, de antologías literarias, etc.; gestor de eventos culturales desde diferentes roles: como Director de la sección Arte Contemporáneo del Instituto Social de la UNL organizó la mítica «Primera reunión de arte contemporáneo» en 1957, y luego, cuando asume como director de Cultura de la provincia de Santa Fe, revolucionó el modo de hacer cultura hasta ese momento. Así las llamadas «promociones culturales» fomentaban la creación en el interior de la provincia de una red de centros de acción cultural que concentraban alrededor de una actividad cultural determinada a aquellas personas del lugar interesadas en participar de una tarea de creación artística y que, con el tiempo, pudieran constituirse a su vez en nuevos promotores de cultura.²⁴

La preocupación por la poesía, su función, los medios de expresión del artista y la relación de éste con los hombres se evidencia en los textos de inicio (que incluyen los «cuentos» sobre el mismo) y es un núcleo de reflexión susceptible de encontrar en el recorrido de su proyecto intelectual.

Un proyecto que se va modificando paulatinamente, de modo similar al de otros escritores e intelectuales latinoamericanos de los años 60 y 70, toma de conciencia, compromiso político y, finalmente lucha armada. Claudia Gilman (2012) sostiene que durante las décadas del 60 y del 70, cuando se reevalúa el rol del intelectual y se plantea un cambio en la relación entre literatura y política, Urondo advierte la ineficacia de la pluma para defender la libertad y la justicia y ve la necesidad de tomar el fusil. Estas transformaciones se dan por la urgencia de la situación política y

²³ Tanto Daniel García Helder como Osvaldo Aguirre sostienen: «En lo que hace específicamente a la producción literaria y periodística, que abarca un lapso de tres décadas, Urondo incursionó prácticamente en todos los géneros conocidos: poesía, cuento, novela, teatro, ensayo, reseña, crónica, reportaje testimonial, guión cinematográfico» (2009:5).

²⁴ Las promociones culturales desarrolladas por Urondo contaron con el asesoramiento de Rodolfo Alonso, el poeta amigo de Paco quien vino de Buenos Aires convocado por él para trabajar en este proyecto. El Ministro de Educación de quien dependía Paco como funcionario provincial, era el intelectual Ramón Alcalde. Paralelamente en la ciudad de Santa Fe, Cocho Paolantonio llevaba adelante el mismo proyecto a nivel municipal (ver Campana, 1999).



por una tensión entre vanguardia y realismo: en la etapa del fusil la poesía, el testimonio y la canción de protesta serán los géneros privilegiados.

El proyecto urondiano define una práctica y un *ethos* particulares y puede desandarse para encontrar en esos escenarios incipientes preocupaciones del autor relacionadas con el modo en que el arte y el artista se involucran con la realidad de su tiempo, establecen entre los hombres «una honda comunicación, un conocimiento esencial, capacidad de justificación o de redención, de conquista de una inocencia perdida, de una libertad profunda» (Urondo 1957:5).

«En la vida, se sea o no poeta, se trata de ir reuniendo las cosas de uno, hasta las más dispares. En forma premeditada fui dando un orden a todo lo que estaba dentro de mí. La política por ejemplo» (Urondo 2009:197). En esta cita puede advertirse que Urondo tenía una vocación por reunir «las cosas de uno». Vocación que se vio interrumpida bruscamente cuando el poeta muere en Mendoza, en 1976, en manos de la dictadura militar.

Las intervenciones desde el ensayo y desde el periodismo son las que definen y transforman la configuración de su rol de intelectual. Una transformación personal que determinó su figura de poeta, periodista y combatiente con la que hoy se le reconoce. Estos textos que Osvaldo Aguirre considera el núcleo de la obra de Urondo, campos de prueba y centros de relación de las ideas sobre la literatura y la política (2013) y que no han sido atendidos aún en su cabal dimensión. Es ése entonces el desafío y el trabajo por-venir.

Bibliografía

Fuentes

Escritas

Trimestral, Boletín de actividades culturales, letras y artes números 1–5, 7–8 (1950–1953), Santa Fe: Instituto Social de la UNL.

Punto y Aparte números 1 al 6 (1957–1959), Santa Fe.

Entrevistas

Miguel Brascó, febrero de 2014

Jorge Paolantonio, enero de 2015

Específica

Aguirre, Osvaldo (2009) «Introducción», en Francisco Urondo *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.



- . (2013) «Introducción: Urondo escritor y periodista», en Francisco Urondo *Obra periodística*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Babini, José** (1992) *Páginas para una autobiografía*, Buenos Aires: Letra Buena.
- Brascó, Miguel** (2008) *Creo que soy poeta más que ninguna otra cosa. Una charla con Mónica Albirzú*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Campana, Jorge** (1999) *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920–1999)*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.
- Conti, Jorge** (2009) *Lux Indeficiens: crónica para una historia de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Dalmaroni, Miguel** (2012): «De aquel joven poeta comunista. Una relectura desde los comienzos», en Aníbal Salazar Anglada, compilador. *Juan Gelman: gramática y poética contra el olvido*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://www.lectorcomun.com> (consultado el 21/01/2015).
- Derrida, Jacques** (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Disponible en <http://www.jacquesderrida.com.ar>
- Fontanet, Hernan** (2013) «Franciso Urondo: poesía y muerte». *Cronopio* 23, Buenos Aires.
- García Helder, Daniel** (2009) «Notas sobre esta edición», en Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Mansalva.
- Gerbaudo, Analía** (2016). *Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986*. Santa Fe/Polvorines: Universidad Nacional del Litoral/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- López Rosas, Jorge Rafael** (1972) «La literatura en la provincia de Santa Fe». *Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe*. Volumen 5, primera parte. Santa Fe: Imprenta Nacional.
- Montanaro, Pablo** (2003) *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*. Rosario: Homosapiens.
- Piazzesi, Susana y Bacolla, Natacha** (2015) *El reformismo entre dos siglos. Historias de la UNL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Premat, Julio** (2016) *Érase esta vez: relatos de comienzo*. Saénz Peña: EDUNTREF.
- Ricci, Jorge** (2005) «Santa Fe 1900–1999», en Osvaldo Pellettieri, director. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Rodríguez, Rubén** (2005) «La amistad, lo mejor de la poesía». Entrevista de Estela Figueroa. *La Ventana* 10, 77–82.
- Said, Edward** (1975) *Beginnings. Intention and Method*. New York: Basic Book Inc.



Sarlo, Beatriz (1992) «Intelectuales y revistas: razones de una práctica». *América: Cahiers du CRICCAL* 9/10, 9–16.

---. (2001) *La batalla de las ideas (1943–1973)*. Buenos Aires: Ariel.

---. (2016) *Zona Saer*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Sigal, Silvia (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Silvestri, Graciela (2017) «Los órdenes del agua». *El horizonte fluvial. Coloquio en el país de sauce*. Entre Ríos: EDUNER.

Terán, Oscar (1986) «Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950». *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos.

Urondo, Francisco (2006) *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---. (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.

---. (2013) *Obra periodística*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Valsagna, Andrea (2009) *Extensión Universitaria en los sesenta: el caso de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe. Tesis inédita.