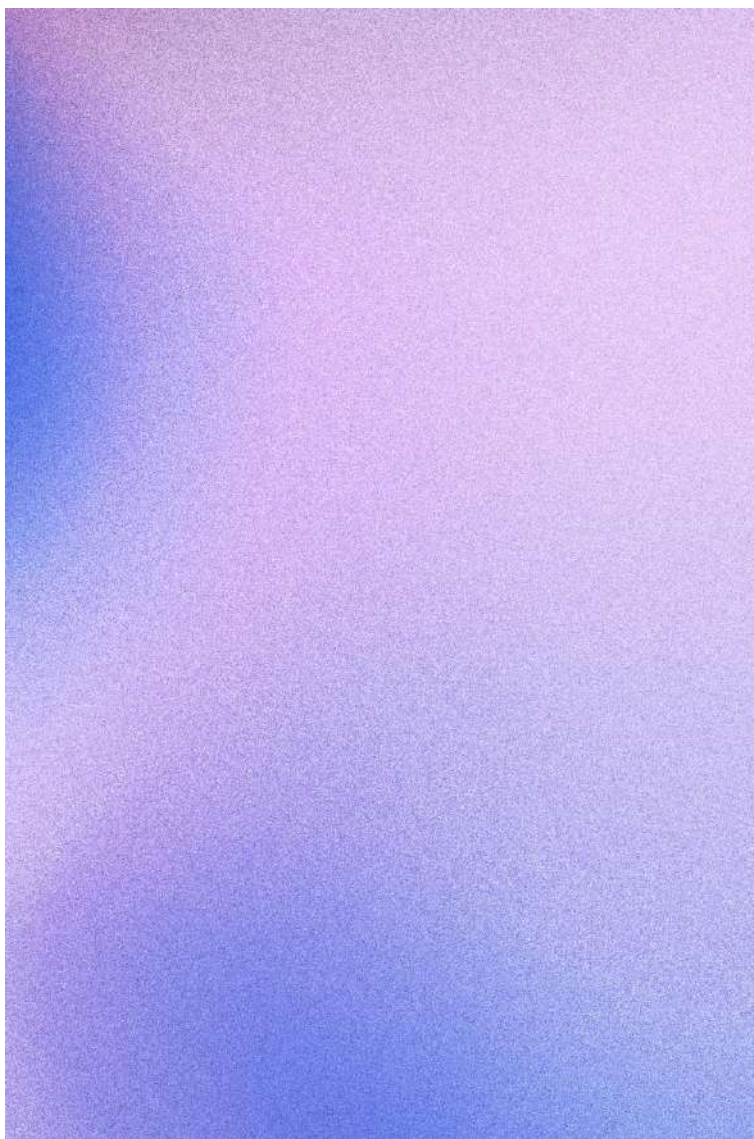




ESCRIBIR, CRITICAR, CURAR.

Salir de la monografía para entrar en la conversación

Primeras Jornadas de Investigación de Estudiantes del Área
Transdepartamental de Crítica de Artes “Oscar Traversa”

29, 30 y 31 de mayo de 2024



Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Área Transdepartamental de Crítica de Artes “Oscar Traversa”

Decano: Dr. Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Directora: Dra. Mónica Kirchheimer

Editora general: Marina Locatelli.

Editoras: Joana Asta, Josefina Bianchi, Silvia Fernández Ferreira, Mónica Muñoz, Nadezda Siachoque y Ximena Sinay

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Febrero de 2026

Buenos Aires, Argentina



ESCRIBIR, CRITICAR, CURAR. Salir de la monografía para entrar en la conversación
Primeras Jornadas de Investigación de Estudiantes del Área Transdepartamental de
Crítica de Artes “Oscar Traversa”
29, 30 y 31 de mayo de 2024

ÍNDICE

Podríamos no haber un escrito un prólogo. MÓNICA KRICHHEIMER Y VANESA PAFUNDO.....	5
Nota de las editoras.....	6
Cuerpo femenino. Emplazamientos, medios, representaciones. ROBERTO DE BIANCHETTI.....	8
Fanzines nacionales: un registro de las sublevaciones de los cuerpos que marcaron la historia. SOFÍA ALBANESE.....	9
Las tretas de las rockeras: micropoéticas y micropolíticas de las subjetividades feminizadas en tres discos de rock en la Argentina de 2001. ROMINA ÁVILA TOSI.....	25
Cuerpo femenino, campo de batalla. LEONARDO GENTILE.....	32
Literaturas latinoamericanas sobreviviendo en las fronteras de la humanidad: palabra, imagen y subjetividades femeninas entre la violencia y la deshumanización en <i>La mata</i> y <i>Policía del karma</i> . CAMILA MILAGROS HOYO VEIGAS.....	38
Miradas, culturas, escrituras. ALAN TALEVI.....	45
El hundimiento de la realidad ficcional. JAVIER DANTAS.....	46
Cuando observar es exponer una subjetividad cultural. LUDMILA GONZÁLEZ.....	50
Ensanchar la vida. DIEGO VANNUCCHI.....	54
Mujeres y poesía. MARÍA JOSÉ RUBÍN.....	58
Susana Thénon: la alquimista poética indiscutible. GINA ALFANO.....	59
El <i>Verbocarne</i> como punto de cese en la poesía de Marosa Di Giorgio. JOANA ASTA.....	62
Géneros en tiempos suspendidos: un análisis sobre las escrituras híbridas. de Marilia García y Tamara Kamenszain. JOSEFINA LÓPEZ BIANCHI.....	67
Aperturas a nuevas formas de significar en Marosa Di Giorgio y Susana Thénon. MAYA SZIR.....	72
Formas del decir. MARINA LOCATELLI.....	76
Cómo hablar de memes y que te tomen en serio: un acercamiento a la verdad de manera tangencial. ADRIÁN NAKASONE.....	77
La obra de arte en la nueva época de su no reproductibilidad técnica. DIEGO CAPURRO.....	86
Peregrafismos. Los grafismos errantes de Mirtha Dermisache. MÓNICA MUÑOZ.....	88
El sujeto/ la ficción. MARINA AMESTOY.....	96
La construcción psicológica de personajes ficticios de la literatura al cine. THEO FRIEDMANN.....	98
Kafka y Dostoievski: la neurosis identitaria como cuerpo de escritura. DANA RYKO GASTELLÚ VALMAYOR.....	104
Volver al origen. LUDMILA STIPELMAN.....	108



El arte en jaque. LAURA AMARILLA.....	115
Hacer máquina: textualidades textiles y lecturas históricas orales. ANUSH GRATI.....	116
La interacción universal ESQUIZ666IDE. CAMILO LABRAÑA.....	124
Cuando el sujeto político se traga al humano: discusiones sobre arte y género. EZRA MONSALVO.....	129
Escrituras situadas. América Latina. MARINA AMESTOY.....	138
La exterioridad de la razón: una aproximación hacia las estructuras narrativas de <i>María</i> y <i>La sombra del caudillo</i> . FRANCISCO MARTÍNEZ CÓRDOBA.....	140
Revueltas mexicanas. LORENZO PACHO.....	144
Sonidos que arropan, sonidos que despiertan. Insubordinación y música en <i>Los ríos profundos</i> , de José María Arguedas. MILAGROS PORTA.....	149
Aportes de las artes a la cultura. LUCRECIA LABARTHE.....	152
Tsuguharu Foujita en Argentina: tensiones de un imaginario de lo “Oriental” en la sociedad argentina de la década del 30. SILVIA FERNÁNDEZ FERREIRA.....	153
Aballay, del Alazán a La Mulita, del perseguido al milagrero. MARÍA SUSANA ROSSI.....	159



Podríamos no haber un escrito un prólogo

Mónica Kirchheimer

Directora Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

Vanesa Pafundo

Secretaria Académica. Área Transdepartamental de Crítica de Artes "Oscar Traversa"

Podríamos no haber escrito un prólogo. Incluso esto ni siquiera lo sería. Cada una de las intervenciones ocurridas en las Primeras Jornadas de Estudiantes del Área Transdepartamental de Crítica de Artes "Oscar Traversa" tiene la fuerza y lucidez suficiente como para afirmarse sin necesidad de pretextos. Y sin embargo, acá estamos, invitando a una lectura que es resultado de tres días de intensos y productivos cruces que abandonaron la soledad de la escritura para entramarse con otras miradas.

Cuando pensamos en el nombre del evento, "Escribir. Criticar. Curar. Salir de la monografía para entrar en la conversación", fue acaso el que mejor resumía aquello que queríamos lograr: la distensión de esos límites absurdos que suelen operar en la definición tradicional de las carreras del nivel superior. Estamos convencidas de que en nuestras aulas, en los pasillos, los halls, las escaleras; todos esos espacios umbrales que iluminan zonas de contacto entre estudiantes, se producen cruces, bifurcaciones, articulaciones y reflexiones proteicas entre lenguajes, objetos, preguntas. Evidencia de esto son los textos que siguen, donde la pasión, la creatividad y la mirada crítica se ponen en juego. Enunciaciones mixtas, tramas polifónicas, textos plurales; escritorxs, críticxs y curadorxs en diálogo incesante, apostando por esos mundos posibles que creamos en la UNA y que defendemos en comunidad.

Abramos pues la conversación, con la esperanza de que sea la primera cara de un prisma infinito.



Nota de las editoras

A fines de mayo del 2024, se llevaron a cabo las 1° Jornadas de Investigación de Estudiantes del Área Transdepartamental de Crítica de Artes "Oscar Traversa". Fueron tres días, ocho meses y veintiséis presentaciones de estudiantes y graduadxs pertenecientes al Área de Crítica de Artes de la UNA.

El llamado a participar de las Jornadas proponía compartir, por primera vez y por fuera del aula, nuestros trabajos académicos. Allí, nos encontramos actores de las distintas carreras que hallamos unión en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes. Sobre un mismo suelo, estudiantes de distintas carreras indagamos a la luz de otrxs.

Una vez seleccionados los textos por parte de la Secretaría Académica y del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, y expuestas las presentaciones en ese mismo espacio, se realizó una segunda convocatoria: esta vez, para realizar el trabajo de compilación y edición de los textos de las exposiciones. En esta instancia, seis editoras, junto a Marina Locatelli, asumimos el cuidado de esta siembra y convocamos a nuestrxs compañerxs a fines de publicar los textos referidos a sus exposiciones. Como respuesta, una enorme mayoría aceptó la propuesta que, a su vez, implicaría la primera publicación para algunxs de nosotrxs.

En cuanto al trabajo realizado, nos preguntamos cómo organizar los textos dentro de esta publicación. Una opción tentadora era reunirlos por carrera, pero ello no daría cuenta de la riqueza heterogénea y del encuentro en temas de estudio entre las carreras. Decidimos, entonces, respetar el orden por mesa que de por sí formula un eje temático orgánico pero que al mismo tiempo plantea distintas formas de trabajo y materialidades, algo que refleja, justamente, el diálogo dentro de la UNA.

Advertimos, además, que algunos de los textos proponían una rigurosidad académica más tradicional que aquellos cuyo estilo resultaba más experimental. Esto supuso un desafío al momento de unificar normas de estilo: ¿cómo editar de forma un discurso sin quitarle su singularidad? Ambas variantes hablan del sello propio que cada estudiante trabaja como una semilla desde el inicio de la carrera hasta las materias proyectuales finales. Por eso mismo, decidimos respetar al máximo posible, dentro de los límites de esta edición, la identidad estética de los trabajos.

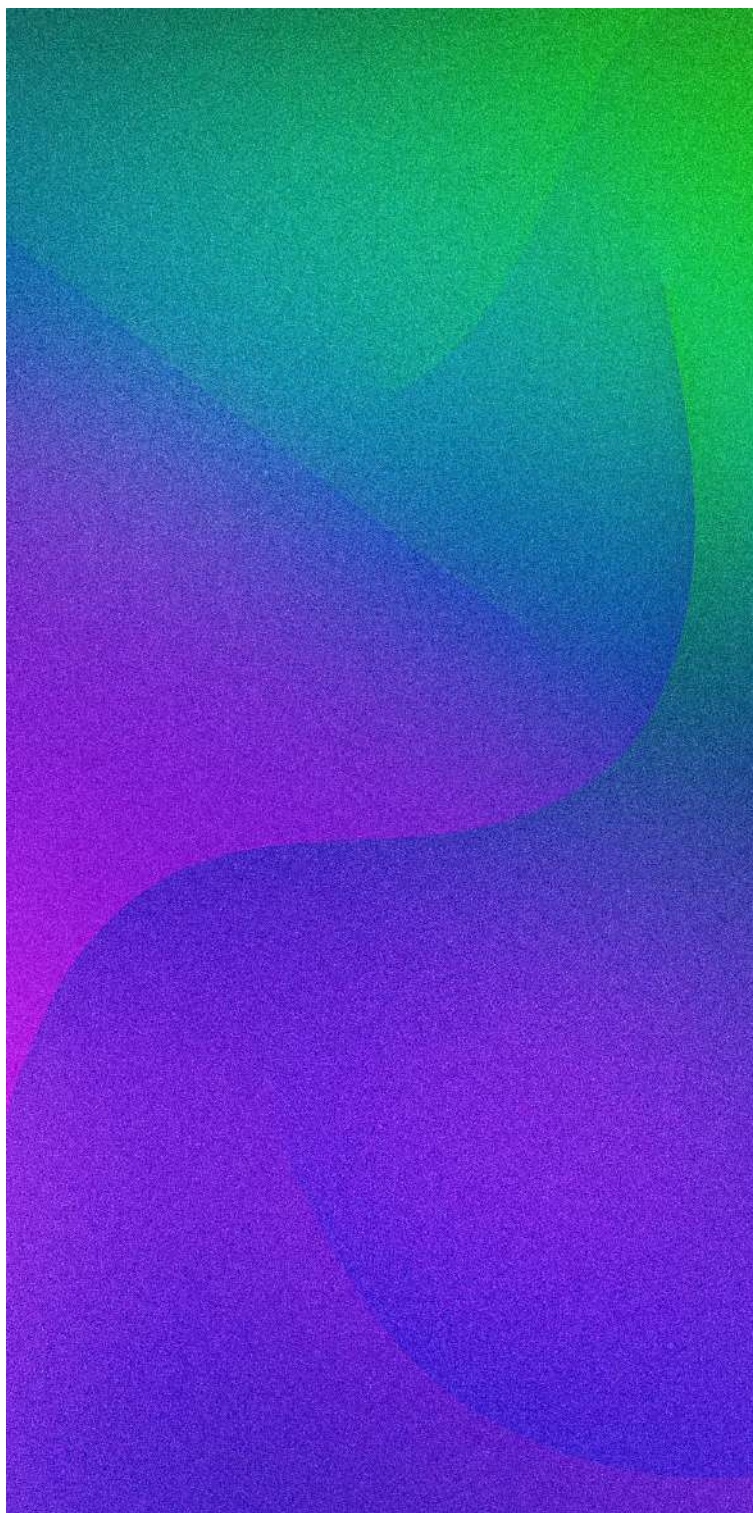
Resulta relevante destacar que tanto las Jornadas como este proceso de edición se dieron en el marco de una lucha universitaria nacional por un mejoramiento del presupuesto otorgado (y devaluado) desde el Gobierno Nacional. Así, el resultado de ambas instancias reafirma la necesidad de generar espacios de intercambio en la Universidad Nacional de las Artes y el compromiso de docentes, no docentes, estudiantes y graduadxs para promoverlos y protegerlos. Como editoras, tratamos de dar tierra fértil y auténtica a cada estudiante que se animó a escribir, curar y criticar a viva voz.

Por último, queremos agradecer a Marina Locatelli, Mónica Kirchheimer y Vanesa Pafundo por acompañarnos como estudiantes, y luego como editoras, desde la organización de las Jornadas hasta la publicación del resultado de las mismas. Un agradecimiento, también, a los y las moderadoras que prestaron atención y palabras a nuestros trabajos.

Enviamos a nuestros compañerxs, con esta edición, el impulso para seguir investigando.



Mesa: Cuerpo femenino. Emplazamientos, medios, representaciones





Sofía Albanese en *Un registro de las sublevaciones de los cuerpos que marcaron la historia*, analiza cómo desde el fin de la dictadura, el novedoso dispositivo del fanzine, funcionó como voz de la comunidad LGBT+ y del movimiento feminista.

En *Las tretas de las rockeras: micropoéticas y micropolíticas de las subjetividades feminizadas en tres discos de rock en la Argentina de 2001*, Romina Ávila Tosi toma las letras de las canciones de tres discos producidos en esa época y observa cómo se cuestiona y denuncia al sistema hetero cis patriarcal establecido.

Leonardo Gentile habla del cuerpo de la mujer como objeto político en la literatura latinoamericana. En *Cuerpo femenino, campo de batalla, resignifica a la protagonista de La Cautiva*, de Echeverría y escucha las voces narrativas en *Cartucho*, de Campobello, y *La sangre de la aurora*, de Salazar Jiménez.

Texto e imagen como método narrativo en *PDK*, de Bradit y Cáceres, y en la *La Mata* de Hernandez y Rueda, permite a Camila Hoyo observar la violencia del hombre y del entorno sobre los personajes femeninos.

El Poder, destructor, y la Palabra como esperanza.

Roberto De Bianchetti
Moderador



Fanzines nacionales: un registro de las sublevaciones de los cuerpos que marcaron la historia

Sofía Albanese

Curaduría de artes

sofalbanese@gmail.com

1. Introducción

El presente proyecto de investigación da cuenta de la breve historia de los fanzines nacionales, en específico, aquellos cuyos tópicos guardan una estrecha relación con la comunidad LGBT+ y el feminismo. Este medio de comunicación presenta un motivo recurrente puntual: la representación de los cuerpos como símbolos de la sublevación durante los cuarenta años de democracia. Por lo tanto: ¿Es posible pensar a los fanzines argentinos producidos en los cuarenta años de democracia como un medio de comunicación que habilita diversas concepciones visuales en relación con los imaginarios sobre el cuerpo como una herramienta ligada a sublevación política y sexual?

Originalmente, los fanzines surgieron a nivel global a mediados del siglo XX como un medio de comunicación que tomó la estructura de las revistas de producción masiva. En estos se difundían desde biografías, discursos críticos respecto a bandas musicales y hasta cómics producidos por autores independientes, entre otras cosas. Con el desarrollo de las fotocopadoras se incrementó su evolución a escala global. A su vez, es destacable cómo rápidamente el contenido -por y para fans- comenzó a mezclarse a mediados de los setenta con prácticas más politizadas, entre ellas la subcultura punk.

Este fue el caso de Argentina, país en el que efervescían subculturas que debían ocultarse de las unidades parapoliciales durante la última dictadura cívico- militar. Ante una sociedad plagada de medios manipulados por las altas esferas del poder, la comunicación relacionada a los derechos comenzó a descentralizarse y migrar hacia el *under*. Incluso llegaron a elaborarse algunos fanzines como los de *CADHU* (Comisión Argentina de Derechos Humanos) que fueron enviados al exterior con la esperanza de informar al mundo de la situación argentina de aquel entonces. En estos comenzaba a evidenciarse un motivo recurrente: representaciones del cuerpo humano. Algunas de estas imágenes buscaban dar cuenta de las masacres que acontecían en las penumbras, pero otras también ilustraban a personajes que, ya sea desde su autodeterminación como su militancia reclamaban su propia autonomía.

Este fenómeno guarda relación con el trabajo de Didi Huberman (2018) en su libro *Sublevaciones*. Acorde al autor, el cuerpo es el actor clave dentro de la confrontación ya que es la única arma de la cual puede valerse el pueblo cuando todo derecho y autonomía es mermado: se convierte en el único capaz de llevar a cabo el acto combativo. Su insurrección lo pone, en términos psicoanalíticos, en una posición simbólica de síntoma: por una parte, delata el malestar sociopolítico y por otra, se vuelve el germen de muchas más manifestaciones.

Para Judith Butler y Athena Athanasiou (2013) *la desposesión* es un concepto ligado a las lógicas de opresión corporal. Este implica una sumisión del sujeto que debe obedecer a las normas de inteligibilidad con el objetivo de ocasionar la pérdida de la identidad en relación con un otro. A su vez, otra cara de este concepto implica la lesión causada por la exclusión en un sentido sociocultural y la desconexión del individuo (y su cuerpo) con el afuera, entendido como un *ustedes* al que no pertenecerá jamás. La desposesión se convierte en una herramienta de violencia, que siembra un ciclo de desconcierto sin fin. Entran bajo este rotulo fenómenos como la esclavitud, la inmigración, la gubernamentalidad neoliberal, entre otros.



Posteriormente, con la llegada del régimen democrático al país, comenzaron a gestarse nuevas formas de construcción de la comunidad, por lo que las representaciones del cuerpo cambiaron. A pesar de haber dejado a la dictadura atrás, continuaron las razias así como las denuncias a través de los fanzines a políticas persecutorias en la nación. El cuerpo sublevado seguiría estando presente.

Entrada la década de los noventa, ante las nulas políticas de educación sexual y la ausencia de un Estado estigmatizante y con la llegada del virus de VIH, se desarrollaron discursos bajo este formato capaces de reponer las carencias sanitarias. Años más tarde, con la llegada del virus de VIH se desarrollaron discursos bajo este formato capaces de reponer las carencias sanitarias. Esta misma década sería testigo de la primera marcha del orgullo LGBTQ+ realizada en el año 92, dando paso al surgimiento de nuevos fanzines. A su vez, la influencia internacional caló profundo en lo que respecta a los nuevos modelos de familia así como el ejercicio de una sexualidad más liberada y transparente.

Con la llegada de los 2000, la crisis económica y el avance de internet los fanzines adoptaron una nueva estética. Desde ese momento, se produjo más contenido con un rango etario específico dedicado a los jóvenes. Adoptando modelos propios de las revistas de adolescentes y shows televisivos, surgieron nuevos formatos para presentar discursos.

A partir de la década del 2010, la Argentina vería la conquista de dos derechos cruciales: la ley del matrimonio igualitario, sancionada en el 2010, y la ley de identidad de género, sancionada en el año 2012. Los fanzines seguirían presentando su formato físico pero también comenzarían a difundirse a través de la web en formato PDF. Sin embargo, la conquista de estos derechos no frenó la difusión de los fanzines ya que ciertas problemáticas políticas como la implementación de estas leyes y la violencia policial aún generaban un panorama hostil. El derecho al aborto legal comenzaría a ser discutido y también darían inicio marchas bajo la consigna *Ni una menos*. Estos debates continuarían más tarde con la llegada de la pandemia en 2020 y la desaparición de Tehuel de la Torre, demostrando que la defensa de los derechos y la lucha contra la violencia continuaban siendo causas relevantes para estos colectivos.

2. Objetivo del trabajo

La presente investigación busca dilucidar si la representación de los cuerpos en los fanzines elaborados durante los cuarenta años de democracia que componen el corpus dan cuenta del concepto de *sublevación* como leitmotiv político y cultural plateado por Huberman y si estos son una respuesta a la noción de *desposesión* expuesta por Butler y Athanasiou. Para esto, se elaborará un análisis de varias ediciones de los fanzines Resistencia, Alternativa feminista, Cuaderno de existencia lesbiana, Homoxidal 500 y Todxs Juntxs.

2.1 Fanzines

2.1.1. Resistencia

Resistencia fue un fanzine originado a mediados de la década de los ochenta. Con su provocadora estética alternativa, supo posicionarse frente a los abusos policiales. A su vez, se abocó a difundir diversos intereses de la subcultura punk. Mediante ediciones precarias realizadas a partir de fotocopias llegaron a presentar 10 ediciones, finalizando este ciclo en el año 2001.



2.1.2. Alternativa feminista

Alternativa feminista fue un fanzine editado entre 1985 y 1986. En él se discutían tópicos relacionados a las tareas del hogar y los derechos reproductivos. También cabe destacar que difundían ampliamente el movimiento feminista latinoamericano. Además, contaban con artículos que trataban temas como el psicoanálisis y la sexualidad, entre otros.

2.1.3. Cuaderno de resistencia lesbiana

Cuaderno de resistencia lesbiana surgió en el año 1987, siendo esta la primera edición del país abocada a temas sáficos. Tras nueve años de producción, lograron tratar tópicos de la comunidad sumamente variados. En él se discutían las diversas problemáticas en torno al lesbianismo desde una perspectiva informal y con el tiempo incorporó problemas más ligados a lo académico y lo legal, incentivando discusiones.

2.1.4. Homoxidal 500

Se trata de una serie publicada entre 2001 y 2003. Ante la crisis económica del país se afianzaba un modelo de homosexualidad conservador funcional al modelo neoliberal. Rafael Aladjem crea este fanzine con el objetivo de traer a la luz los intereses de la periferia *queer* argentina. Difundido por correo en tiradas de no más de cuatrocientos ejemplares, abarcaron temas como el *homocore* y el *queerpunk* y recibían cartas de lectores anónimos.

2.1.5. Todxs Juntxs

A raíz del surgimiento de la pandemia en el año 2020, el centro cultural LGBTQ+ Casa Brandon tomó como iniciativa la elaboración de un fanzine colectivo titulado *Todxs juntxs*. En sus cuatro ediciones pudo unir el trabajo de diseñadores gráficos y artistas varios, quienes mediante sus estilos únicos representan mediante poemas y dibujos las diversas realidades de la comunidad en el contexto de encierro: desde reclamos a favor de *Ni una menos*, autorretratos, comics de dinámicas de pareja hasta representaciones de cuerpos que atraviesan el encierro pandémico.

3. Marco Teórico

3.1. El cuerpo como el símbolo de la sublevación

En su libro *Sublevaciones*, Didi Huberman (2018) plantea que la insumisión manifestada en el cuerpo es el síntoma del panorama sociopolítico cargado de tensiones. La presencia de un acto subversivo cumple dos funciones: irrumpe la calma y performativiza al deseo de emancipación. Por lo tanto, se convierte en un gesto cargado de potencial. Para Warburg, puede llegar a convertirse en un leitmotiv en la esfera política, incentivando a más manifestaciones. Huberman argumenta en pro de una memoria colectiva activada por la conciencia histórica ante el totalitarismo en presencia del *no poder* por parte del pueblo, que se direcciona en búsqueda de la potencia. En lo ligado al campo emocional y subjetivo, el concepto freudiano del sueño brinda una explicación respecto a la manifestación del síntoma a nivel social. Este tendría una posible cura: mediante la imaginación de otros espacios políticos posibles. El rebelde por lo tanto es quien socialmente carga con el peso de difundir la revelación y accionar. Esta aproximación permite concebir a este fenómeno como transpolable a la esfera cultural. Desde el mito de *Atlas y Prometeo* hasta el cuadro de *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugene Delacroix, el cuerpo efectivamente se presenta como un motivo recurrente, como una alegoría del imaginario occidental, encarnando el rol de disruptor del status quo.



3.2.1. La desposesión como una herramienta de control sobre el cuerpo

Judith Butler y Athena Athanasiou (2013) plantean que uno de los fenómenos ligados al uso del poder es la desposesión. Puede ser caracterizado como la pérdida de todo atributo capaz de definir al sujeto, siendo este el resultado de estar a la merced de un sistema que carece de infraestructura que le avalen y le permitan construir un modelo de vida digno. Por lo tanto, el individuo pierde el uso mismo de su cuerpo, su autonomía y una identidad consolidada. Afortunadamente, ambas autoras esclarecen que la performatividad es un recurso capaz de emancipar al individuo gracias a la materialidad misma de los cuerpos que han atravesado procesos de condicionamiento social. La praxis sería una herramienta crucial contra las ficciones regulatorias.

4. Análisis

4.1. Resistencia: ni miedo ni resignación

Resistencia nace en un contexto caótico: En el año 1983 los militares encargados de tomar el Estado por la fuerza comenzaban su retirada tras perder la guerra de Malvinas y dejar al país en un estado de total incertidumbre. Con el retorno de la democracia, surgía la esperanza del retorno pacífico a la espera pública. Los punks, una subcultura originaria de Europa que comenzó a expandirse por Latinoamérica a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, fueron uno de los tantos targets de las unidades parapoliciales.

La palabra *punk* tiene su origen en el vocablo inglés que refiere al joven rufián o aprendiz que no encaja con los parámetros sociales preestablecidos. Con el tiempo, comenzó a ser asociada con las tendencias homosexuales de los prisioneros en los centros de detención juveniles. Posteriormente, este término fue reapropiado por la subcultura homónima que no se identificaba ni con las dinámicas sociales cisheteronormativas, ni con el control desmesurado del Estado frente las crisis económicas, ni con la estética pulcra presente en la indumentaria, entre otras cosas, que eran funcionales al modelo económico.

Claramente, este contexto, “en conjunción con el despliegue de estrategias de difusión”, (Longoni, s/f) puede ser caracterizado por lo que la referida autora define como *giro gráfico*. Este fenómeno consiste en el desarrollo de estrategias comunicativas situadas en Latinoamérica con el objetivo de denunciar a las diversas dictaduras. Por lo tanto, sería aplicable al caso de Resistencia durante los ochenta.

Acorde a lo planteado por Alejandro Schmied (2018) en *Libro de fanzines*, este germen sumamente disruptivo que caracteriza a esta subcultura sería traducido a los medios gráficos y adquiriría una fuerte impronta local, ocupando un rol de denuncia de forma activa. Acorde al autor, “La agenda es de oposición, pero también de afirmación. En unos años la producción fanzinería explota, se diversifica y aparecen, además problemáticas muchas veces dejadas de lado por los movimientos militares”. (Schmied, 2018, p.8). Nuevas políticas del cuerpo y de la memoria, otros derechos. Nuevos activismos. Las identidades se construyen diversificadas, se contradicen, pero también se apoyan, intensificándose. De identidades rígidas a imágenes soñadas”.

El concepto de desposesión surge en relación a las primeras ediciones (durante la década de los ochenta específicamente) y las imágenes que ilustraban a los presos a modo de denuncia ante la persecución policial. La presencia de estos cuerpos homenaja a los individuos detenidos injustamente pero también con su inclusión fotográfica sin contextos o nombres se renuncia a su identidad individual. La desposesión opera en este discurso en reconocimiento de los diarios que denunciaban los crímenes de la dictadura con la llegada de la democracia.



Este sería un motivo recurrente en otros dibujos de reos y cuerpos siendo torturados o gritando.



Izquierda: Imagen obtenida del libro resistencia; Fanzine Resistencia 1 (1984)

Derecha: Imagen obtenida del libro resistencia; Fanzine Resistencia 2 (1985)

Lo planteado por Schmieid también puede relacionarse con el concepto de sublevación según lo establecido por Didi Huberman. La idea de *poner el cuerpo* como un símbolo de resistencia que cobra autonomía y fuerza a lo largo de ediciones posteriores tiene mucho sentido. Desde fotografías tomadas de medios hegemónicos como los diarios más influyentes hasta dibujos a mano alzada con subtonos eróticos, esos retratos del sujeto en plena acción contrastan con la ausencia del cuerpo mismo producido por las necropolíticas de ese contexto histórico. El deseo se canaliza a través de ese cuerpo en movimiento, marchando. Este es el germen de la disrupción, el elemento que encarna la denuncia pero también es mutable, y como tal se mueve en pos del abandono del mundo reinado por el fascismo a la ficción de las utopías posibles. Entre estos casos se pueden mencionar las marchas punks internacionales, nacionales, a favor del trabajo sexual y contra la llegada de empresas neoliberales en los noventa, entre otras.



Izquierda: Imagen obtenida del libro Resistencia; Resistencia 5 (1989)

Derecha: Imagen obtenida del libro Resistencia; Resistencia 8 (1998)



Imagen obtenida del libro Resistencia; Resistencia 4 (1988)

4.2. Alternativa feminista: murmullos como ecos

Este fanzine surge a mediados de los ochentas, momento en el cual el país se encontraba en un momento de reconstrucción. Los habitantes de la nación comenzarían a abrazar nuevos modelos de vida alejados de los valores tradicionales. Pocos años más tarde, con la llegada de



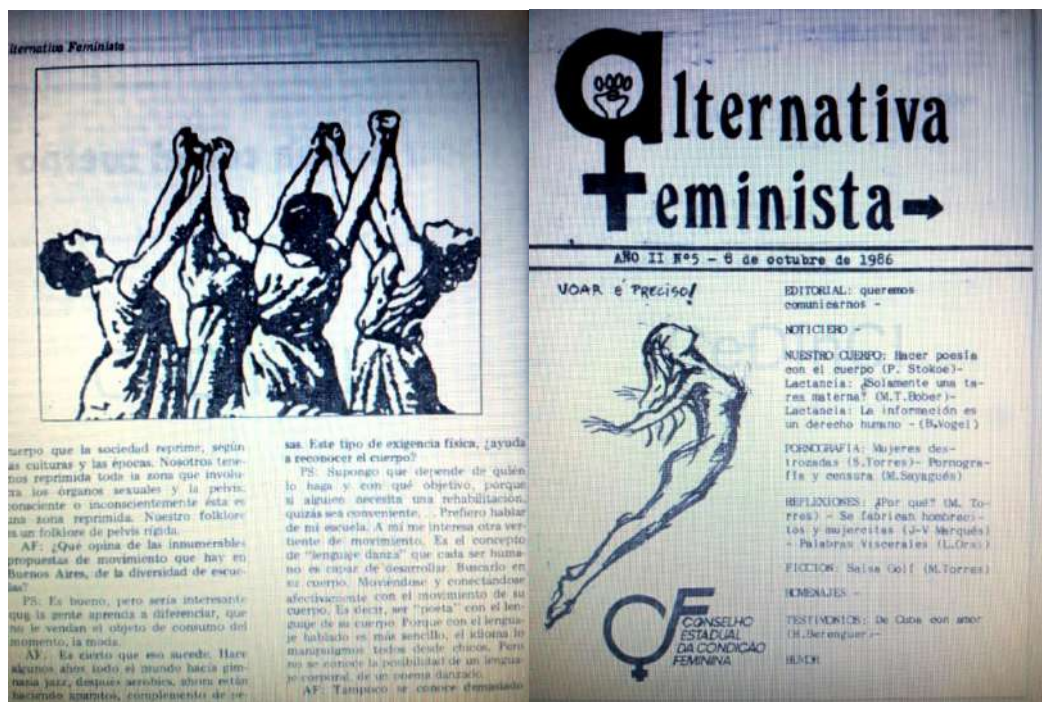
la legalización del divorcio, se evidenciaría el surgimiento de la mujer en búsqueda de la emancipación del hogar y las costumbres tradicionales asociadas al género femenino. La efervescencia cultural de los ochenta incentivaría grandemente los deseos de comunicarse. Esta iniciativa colectiva tendría como objetivo posicionar al feminismo como un tópico de la cotidianidad, brindando soluciones y diálogos respecto a problemas actuales.

Si bien, sus diversos ejemplares estuvieron mayoritariamente colmados de producciones textuales como artículos o ensayos, cabe destacar que ciertos sectores de estos fanzines siempre estaban acompañados por historietas o ilustraciones. En los primeros ejemplares, como el caso del n°1 que está acompañado por una ilustración de *Mafalda* emplazada en la tapa del mismo, se puede apreciar al ama de casa moderna en una situación de conversación, siendo increpada por su hija y mostrando signos de estrés frente al tema de las labores domésticas. Este discurso en reconocimiento toma el humor satírico como una instancia óptima para evidenciar lo obvio: la falta de división de tareas en los hogares argentinos. Ya en las historietas ubicadas en el centro del fanzine, este arquetipo de ama de casa no se muestra triste y además no teme responder y discutir cuando está siendo reducida únicamente a su rol dentro del hogar.



Alternativa feminista n°1, Marzo de 1985

Posteriormente, los ejemplares evolucionarán y se remitirán a grabados de mujeres danzantes o publicarían dibujos diseñados específicamente para el fanzine. En estos casos, la mujer se vuelve un ser dinámico: poses como la tapa del ejemplar n°5 refuerzan la idea de acción, focalizando al puño y a los brazos en una pose de extensión o pelea. Se pueden tomar como condiciones de producción a obras como *La libertad*, de Walter Crane (1885), *Dos mujeres corriendo en la playa*, Picasso (1922) y la imagen de la campaña de Westinghouse Electric *¡We can do it!*. A su vez, la imagen de las ninfas danzantes enuncia la idea de acción conjunta y diversión tomado como condiciones de producción cuadros como *La danza* (1910) de Henri Matisse. Estas ilustraciones de mujeres (individuales y colectivas) alegorizan la liberación de manera constante, convirtiéndolo en un motivo recurrente.



Izquierda: Alternativa feminista n°5, Octubre de 1986

Derecha: Alternativa feminista n°5, Octubre de 1986

En estos fanzines se pueden evidenciar varios de los ejes planteados por Huberman. La idea de sublevación operaría no desde la calle y para la calle sino que se gestaría desde el seno del hogar. En este caso, el cuerpo se emancipa cuando adquiere autonomía y se desprende del yugo social históricamente asociado con los roles de cuidado delegados a la población femenina.

Según Butler y Athanasiou, esta evolución de la imagen femenina surge a partir de que

El acontecimiento no es en términos de uno solo, revelador momento que proviene de afuera, sino en términos de un ejercicio performativo de agonismo social dentro de las normas que actúan sobre nosotros (...) que produce efectos disruptivos y subversivos en las matrices normalizadas de inteligibilidad (Butler y Athanasiou, 2013).

Por lo tanto, la sororidad adquiere un rol clave en esta batalla contra la desposesión: habilita un espacio para la construcción de la identidad por fuera de los parámetros estandarizados, a la vez que genera contención y actúa como un conjunto, que es el modelo a seguir para el individuo.

4.3 Cuaderno de existencia lesbiana: primeras narrativas sáficas

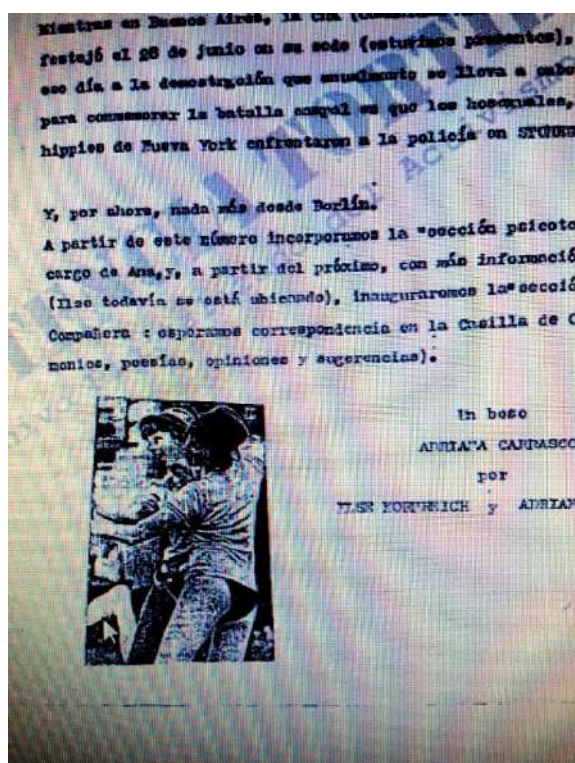
Con la caída de la dictadura se originaría el primer fanzine feminista sáfico argentino y comenzó a ser vendido frente al Congreso en 1987 en el marco de unas protestas. Entre sus objetivos se destacarían el difundir contenido que permitiese concebir a las mujeres por fuera de un modelo heterocispatriarcal mediante testimonios de diversas lesbianas. Aunque quienes se encargaron de distribuirlo por primera vez fueron con el rostro cubierto, este fue uno de los antecedentes más importantes de militancia pública *queer* en Argentina.

En estos ejemplares se puede percibir una caracterización de diversos tipos de cuerpos. Un primer caso es el diseño de tapa, donde la aglomeración de los rostros bajo una estética



cubista denota la idea de colectividad. Por otra parte, las diversas fotografías de mujeres operan como un registro, adquiriendo un carácter icónico – indicial de marchas y sucesos importantes. Estas sirven como incentivo al público de aquel entonces para repensar el contexto argentino. Ya sean mujeres celebrando en las marchas del orgullo como algunas abiertamente lesbianas trabajando en sus áreas profesionales correspondientes, el carácter público se vuelve un elemento crucial para la definición de la identidad. Las conquistas logradas en otras partes del mundo en materia de derechos serían los antecedentes que confirman la implementación de modelos de vida que escapan las lógicas del modelo conservador.

En lo que respecta a estas formas de representar el cuerpo desde la óptica de Huberman, estas imágenes posiblemente serían la antesala que promulgaría la concurrencia a la primera marcha del orgullo en la Argentina en 1992. Esto se debe a que se performativiza en la concurrencia a estas el deseo de obtener mayores derechos y reconocimiento identitario por parte del Estado.



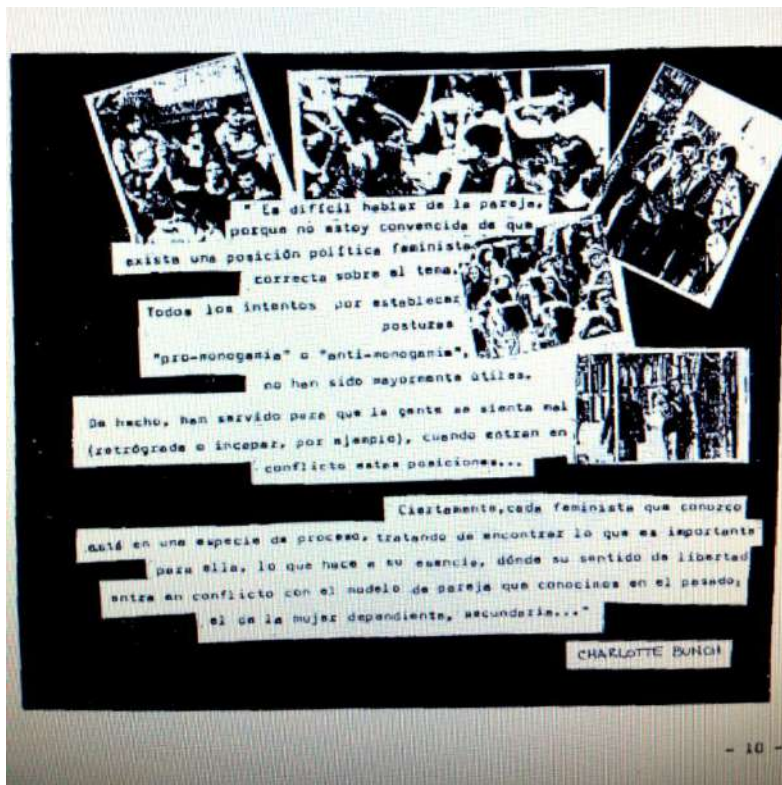
Cuaderno de existencia lesbiana n°3, pag.1, Julio de 1987

A su vez, en lo que respecta a lo expuesto por Butler y Athanasiou, este caso en particular presenta rasgos que condicen con la definición de desposesión. Si bien la presencia de un régimen democrático garantiza un marco legal para el ejercicio de las libertades y la adquisición de derechos humanos, las dinámicas de poder subyacentes no necesariamente generan un trato homogéneo para todos los ciudadanos. Respecto a esto, las autoras plantean que incluso en un marco democrático, el cuerpo puede estar desposeído de sí mismo

Somos desposeídos por las normas, la culpa, las prohibiciones, la culpa auto policíaca, la vergüenza, pero también por el deseo y el amor. Al mismo tiempo, somos desposeídos por los deseos normativos que alternan e inclinan la balanza de la distribución de libertades: desplazamiento territorial, desaparición de los medios de subsistencia, racismo, misoginia, homofobia, violencia militar. (Butler y Athanasiou, 2013, p.75)



En este caso, la utilización de ciertas imágenes plantea una toma de conciencia de estas dinámicas opresivas y también operaría como una respuesta. En este sentido, busca negociar mediante argumentos que toman como ejemplo casos funcionales de estos derechos y la aceptación social a conquistar.



Cuaderno de existencia lesbiana n°3, pag.10, Julio de 1987

4.4. Homoxidal 500: La fantasía y el hedonismo punk de los 2000

El fanzine *Homoxidal 500* se originó a comienzos de los 2000. Tomando como referencia una estética homocore y queerpunk, se propuso construir un nuevo modelo de sujeto, capaz de hacerle frente a aquellos ligados a una homosexualidad más conservadora (y por ende aceptables) para la sociedad de aquel entonces. El clima político previo y posterior a la crisis de 2001 no hizo más que afianzar el deseo de realizar esta pequeña producción de fanzines.

A partir de tiradas de aproximadamente cuatrocientos ejemplares, lograron construir un público fiel. Fue gracias a esto que recibían aportes, por ejemplo: cartas en las cuales los lectores contaban sus experiencias como parte del colectivo LGBT+. Ya desde el primer ejemplar con la sección *ser homo en el secundario* incorporaron esta dinámica. Acompañaban estos segmentos con fotografías obtenidas de películas eróticas como las producidas por Bruce LaBruce, enunciando la apertura respecto a un libre ejercicio de la sexualidad. En otro de los apartados del fanzine se dedicaban a hacer recomendaciones de películas y series, valiéndose de fotografías de animés como *Evangelion* y sus parodias más sexualizadas como se puede apreciar en el ejemplar n°1.

No obstante, el fanzine también dedicaba parte de su espacio a activismo más serio. En el segundo tomo se puede ver a una fotografía de una pareja gay tradicional acompañada del título *somos iguales a vos: sexistas, clasistas, racistas*. Estas fotografías emplazadas en las secciones del fanzine más politizadas denotan un marcado posicionamiento. Este caso puntualmente, satiriza al contenido de la imagen contrastándolo con el título por contigüidad,

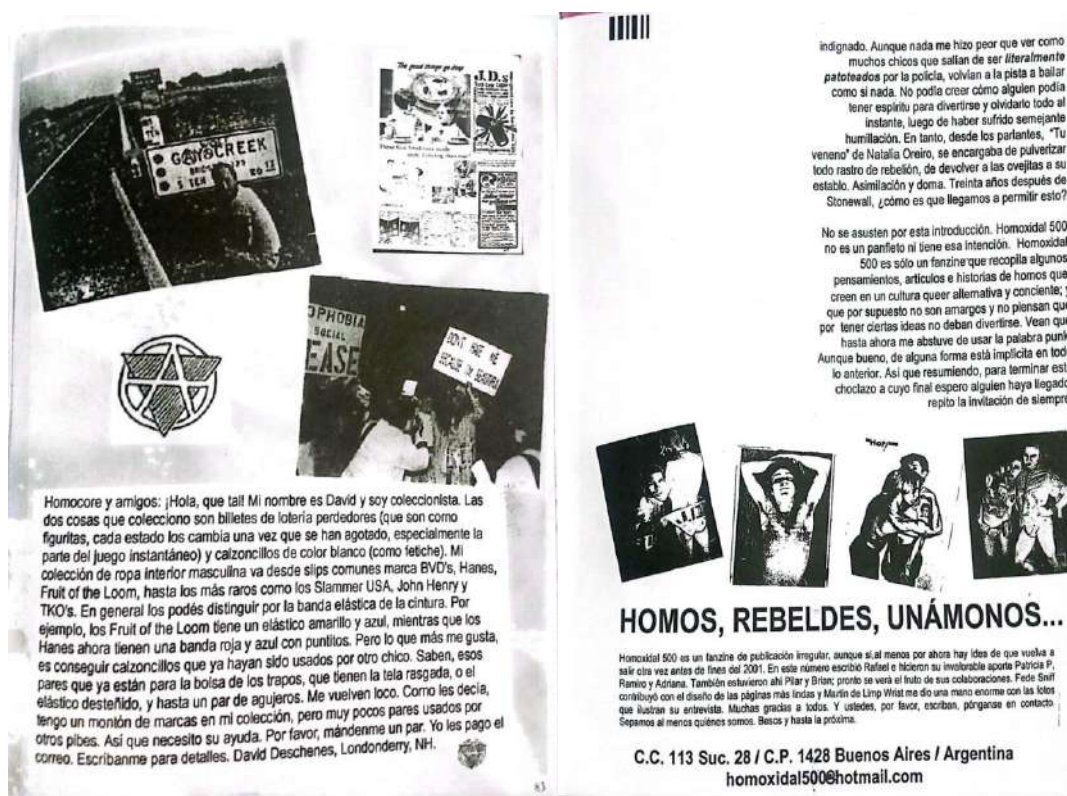


enunciando disconformidad con los modelos. Algo similar ocurre en el tercer tomo, al relacionar la foto de una familia promedio con la frase “rejas, seguridad, alarmas, plazas enjauladas, vigilancia, ¿ex? Represores de la ESMA... Los vecinos de Palermo prefieren vivir al lado de Astiz y Videla antes que ver a una travesti en la esquina. Son derechos y humanos...”



Homoxidal 500 n°3, pág. 121, Noviembre del 2002.

Por otra parte, la sección de referentes presentaba a los héroes por su forma de enunciarlos en cada edición específica. Este es el caso de la fotografía de Pedro Anabitarte en el segundo tomo, presentándolo como uno de los primeros activistas del FHL en compañía de su carta abierta a todos los homosexuales. Otro de los mencionados es John Waters, quien aparece en el tercer tomo mediante el título “El anarquista anal”. En este caso, se lo acompaña de una fotografía de uno de sus personajes más famosos: Divine, quien empuña una pistola. Este discurso tiene como condición de producción el film *Pink Flamingos*. Tomando lo expuesto por Huberman, Butler y Athanasiou es factible determinar que la performatividad es un atributo destacable. Este accionar que es tanto desencadenador de la sublevación como la respuesta a la desposesión es retratado de manera positiva cuando enuncia al cuerpo *queer* en un rol de activismo. Por otra parte, *Homoxidal 500* es crítico de aquellas personas que performativizan en pos de un régimen opresor, entendido como el heterocispatriarcado.



Izquierda: Homoxidal 500 n°2, pag 83, Noviembre del 2001

Derecha: Homoxidal 500 n°1, pag 1, mayo de 2001

4.5. Todxs Juntxs: Afecto a través de la web durante épocas de pandemia

A partir de la distancia surgida por el contexto de pandemia en el 2020, el renombrado centro cultural *Casa Brandon* tomó-tras cinco años de su primera edición- la iniciativa de elaborar un fanzine colectivo. Si bien años anteriores se produjeron fanzines digitales, el contexto de encierro habilitó la producción de un pseudo libro de artista que unificó a la comunidad LGBT+ en tiempos de crisis. En el mismo se presentan obras como fotografías, dibujos, poemas, entre otros. Este proyecto netamente artístico fue difundido en un formato PDF en la plataforma de su página web, produciendo tres en total. Si bien estos fanzines contienen imágenes variadas, las que representan cuerpos queers pueden ser clasificadas a grandes rasgos como: aquellas que expresan la furia (puntualmente trans y relacionada al derecho al aborto) como forma de protesta y exigen derechos, las marchas del orgullo, el deseo y el retrato de escenarios costumbristas, entre otros. Con el propósito de análisis, delimita a la primera y segunda categoría.

En el caso del primer ejemplar, la furia trans se representa en la página 76, en un dibujo donde un grupo de personas es ilustrada sosteniendo un cartel que dice justicia por Diana Sacayán, acompañado del texto *Basta de travesticidios*. Una imagen similar se encuentra en la segunda edición, pág. 14. En esta se sitúa el título furia travesti acompañada de un colectivo de mujeres que grita Lohana Berkins presente. El motivo recurrente de la memoria trans vuelve a presentarse en la página 18 de este tomo con una ilustración de la misma activista en una carta de tarot. En la página 146 del 3er tomo una serie de seis recuadros con personas que sostienen un cartel que pregunta ¿Dónde está Tehuel de la Torre? Y estos se muestran enojados. A su vez, le acompañan dos frases: nos cuidamos entre todxs y ley de cupo travesti trans. La enunciación de este conjunto de imágenes exige justicia y derechos de forma



constante. Es destacable el motivo recurrente del activista referente como un ícono que remite al movimiento trans argentino.



Todxs juntxs, 1° tomo, pág. 76

En lo que respecta a la furia en relación al derecho al aborto, se pueden encontrar algunos casos puntuales. Esta se representa en ilustraciones como la del tercer tomo, en la página 190 donde las mujeres utilizan el famoso pañuelo verde asociado a esta lucha. De manera irónica, el caso de la página 160 del tercer tomo presenta un collage. En este se ve la imagen de una modelo feliz caminando, intervenida con un texto compuesto por distintas letras tomadas de revistas que dice: tuve que abortar a ese policía. Nuevamente, la enunciación global de estos discursos visuales en relación al aborto avala su manifestación en las calles y la confrontación con los modelos que lo punitivizan.



Todxs juntxs, 3° tomo, pág. 190

En lo que refiere a las marchas de orgullo, el tercer tomo, puntualmente en la página 44 se puede apreciar un collage de fotografías de eventos masivos que acontecieron en el extranjero, donde varias personas se besan y abrazan. La página 162 del 3er tomo muestra un collage de diversas personas que concurrieron a las marchas de orgullo entre 2002 y 2007, mostrando diversidad de estilos y cuerpos. Las diversas fotografías operan a través de su carácter icónico-indicial como un registro del acontecimiento, remitiendo al pasado que habilitó la conquista de los derechos actuales y la aceptación social. A su vez, enuncian un modelo basado en la aceptación mutua, que profesa la libertad e inclusividad.



Todxs juntxs, 3° tomo, pág. 44

En estos casos, la performatividad es la respuesta ante la desposesión, que opera como un arma de control social desde las penumbras. Acorde a lo expuesto por Huberman, el motivo recurrente de las activistas trans que marcaron el camino hacia la sublevación denota la idea de figura histórica, visionaria y ejemplo a seguir. Algo similar ocurre con el colectivo en las marchas de orgullo y el aborto, ya que hay un pleno reconocimiento de la importancia de la militancia en tiempos pasados. En lo que respecta a la desposesión, la idea de la pérdida de las personas del colectivo, en concreto el caso de Tehuel de la Torre, demanda acciones concretas frente a las necropolíticas.

5. Conclusiones

El *giro gráfico* fue el factor desencadenante de la producción de fanzines ligada a estos movimientos en el periodo de la última dictadura cívico militar. Sin embargo, estas continuaron avanzando en pos de la adquisición de derechos y garantías en el marco de la democracia. Por lo tanto, los diversos fanzines feministas y LGBT+ producidos durante los cuarenta años de democracia efectivamente presentan ilustraciones en torno a la corporalidad que denotan el concepto de desposesión y de sublevación.



En el caso de la desposesión, esta noción se presenta de una manera ecléctica. En algunos discursos implica la violencia parapolicial o la ausencia del Estado en materia de derechos, dejando al individuo en una situación de suma vulnerabilidad. En otros, involucra a la confrontación de los esquemas familiares y sociales en la cotidianeidad, operando desde la violencia simbólica. A su vez, el deseo y el libre ejercicio de la sexualidad es otro de los motivos recurrentes ya que se presenta como la performatividad. Esta opera como una respuesta que pretende confrontar a la norma.

Por otra parte, un motivo recurrente entre la mayoría de los discursos analizados es el de la marcha como una instancia de movilización y reclamo de consignas puntuales, caracterizando así la idea de sublevación determinada por Huberman. Desde la aceptación social y el tratamiento para el VIH en los ochenta y noventa, hasta el derecho al aborto y el cupo laboral trans a partir del 2010, la protesta es un concepto reivindicado por estos fanzines. Es notable cómo la concepción del cuerpo humano a través de las imágenes denota la presencia en la esfera pública, la lucha, la aceptación y el sentido de pertenencia.

Referencias bibliográficas

- Aladjem, Rafael (2016). Homoxidal 500. Buenos Aires. Alcohol y fotocopias.
- Berenguer, Hesperia (1985) Alternativa feminista: volumen 1. Buenos Aires, Alternativa feminista.
- _____ (1986) Alternativa feminista: volumen 5. Buenos Aires, Alternativa feminista.
- Bulter, Judith y Athnassiou, Athena (2013) Desposesión: lo performativo en lo político. Buenos Aires, Eterna cadencia
- Carrasco, Adriana (1987) Cuaderno de existencia lesbiana: volumen 3. Cuaderno de existencia lesbiana.
- Carrasco, Adriana (2020) Cuadernos de existencia lesbiana. Anfibia /UNSAM
- Casa Brandon (2015) Todxs juntxs: volumen 1. Casa Brandon
- _____ (2021) Todxs juntxs: volumen 3. Casa Brandon
- Cuello, Nicolas y Disalvo Lucas (2019) Ninguna línea recta. Buenos Aires, Tren en movimiento
- Huberman, Didi (2017) Sublevaciones. Buenos Aires, Universidad de Tres de Febrero.
- Longoni, Ana (s.f). Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/giro-grafico>
- Pietrafesa, Patricia (2013) Resistencia: registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires
- Schmied, Alejandro (2018) Libro de fanzines. Buenos Aires, Tren en movimiento.



Las tretas de las rockeras: micropoéticas y micropolíticas de las subjetividades feminizadas en tres discos de rock en la Argentina de 2001

Romina Ávila Tosi
Artes de la escritura
juicymandarina@gmail.com

Un recuerdo a Rosario, compañera y artista querida

Introducción

Arte y política, como muchísimos otros campos de la sociedad y la cultura, han sido campos liderados predominantemente por las lógicas de pensamiento heterocispatriarcales y por las masculinidades. En este sentido, el rock argentino no fue ni es en absoluto ajeno a esta división sexual y jerarquización de la producción, circulación y consumo.

Y algunos estudios desde la última década se han dedicado a mencionarlo y a recuperar esa historia invisibilizada y subsumida a la hegemonía masculina rockera. Sin embargo, tanto las nuevas recuperaciones como las anteriores caracterizaciones se han sabido ubicar en la zona de la crítica periodística especializada o en la del trabajo sociológico del grupo social que se identifica con determinadas bandas o formas de sociabilidad del rock.

Al respecto, Blanco y Scaricaciottoli (2014) delimitan el espacio de la letra de rock como fenómeno ontológico y como especificidad genérica y su relación con la *estesís* (Mandoki, 2013), “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (s.p), es decir, la condición del sujeto que está expuesto a la vida, abordando los sentidos no en abstracto sino ya mediados por la cultura.

Los autores plantean que la crisis que tuvo como hitos el 19 y 20 de diciembre de 2001 no implicó sólo a la política y la economía sino también al impacto imaginario con el que el rock actuaba sobre algunos de los sectores que enfrentaron en las calles el estado de sitio del gobierno de De La Rúa. En el repliegue de ese imaginario, el presente trabajo indaga en las obras micro-poéticas (ya no poéticas ni estéticas) de tres discos que salieron en ese período producidos por mujeres.

Se analizará en las letras de estos discos las temáticas, formas del yo (o su obliteración) y la creación y legitimación de *ethos*, el reflejo o incidencia en forma refractaria de las problemáticas políticas y sociales desde el punto de vista de las subjetividades feminizadas. Además, anclar el análisis en las producciones de 2001 en Argentina y en las de las subjetividades feminizadas¹ posibilita ver cómo se expresaron las resistencias frente a la hegemonía *heterocismasculina*.

En este sentido, el concepto de revuelta íntima de Kristeva (2001) ilumina la relación entre el ámbito de la intimidad sensible, el carácter provisorio de la identidad y la posibilidad de cambio. Asimismo, la construcción de micropoéticas propias de las subjetividades feminizadas se torna política en las letras de rock aun dejando de lado las referencias concretas a esta esfera política –pública y masculina–, a piquetes, cacerolas, estallidos sociales y giles o tontos

¹ Se prefiere el término de subjetividades feminizadas antes que femeninas para poner de relieve el proceso social de construcción de lo femenino, del binarismo sexogenérico y de la desigualdad que implican la asignación sexual y la lectura social de la expresión de género.



trabajadores². La estrategia analítica de Ludmer (1985), de leer en los discursos femeninos “el pensamiento abstracto, la ciencia y la política” (s.p) para invertir el circuito de adscripción exclusiva de estas producciones a lo masculino (frente a los afectos, la irracionalidad y lo doméstico), será también guía en este ensayo.

No se detengan en *nosotres* (para definirnos)

Las micropoéticas de Érica García, She Devils y Sugar Tampaxxx coinciden al alzar la voz para construir subjetividades que se vuelven hacia la experiencia de sí: los sentimientos, la percepción de la propia corporalidad e identidad, el deseo, las ambigüedades de las identidades que no se pretenden rígidas ni universales, el hablar de *les otras* sobre el yo, el lugar del yo en de los vínculos amorosos.

En los tres casos predomina la enunciación en primera persona. *Amorama*, de Érica García propone: “yo amo y creo y hago sin cesar” (“Positiva”), en un movimiento hacia la agencia y la actividad, lejos del carácter pasivo que se acuerda a la femineidad; y se desdobra para hablarse a través de una segunda persona, donde la clave está en la creación de sí misma: “me dije aquí está nena / te doy tu propia llave / abrí todos tus sueños” (“Ya no me importa nada”); con una fuerza que pareciera pura potencia parricida: “no veo problemas en matar lo pasado” (“Yo no tengo la culpa”). Pero que también se permite pararse a descansar en la ambigüedad, en este camino de desmonte de la identidad monolítica y definida desde afuera: “soy materia prima / no tengo quién me modele” (“Hace mucho tiempo”); y admitir que la fusión con el otro que pretende el amor romántico es imposible y que nos relacionamos con el fantasma que moldean nuestras expectativas y deseos: “yo te creo y te vuelvo a crear” (“Yo te todo”).

El título *Adentro* del disco de Sugar Tampaxxx se mete en una zona aún más íntima. Así, “fff” con la contundencia de la letra mínima “siempre / quise / todo / y nunca / tuve / nada”, aparece como una nueva versión feminizada –y por lo tanto consciente de que no tiene chances de obtener aquello por lo que rogaban The Smiths al señor en “Please, please, please, let me get what I want this time” –. Por el contrario, anuncia “yo soy dios en este lugar y / no quiero a nadie más” (“Adentro”), mostrando la necesidad de tomar el control para la propia creación y también para la destrucción: “te voy a matar”. ¿A quién? ¿A qué otre, si estamos “Adentro”? ¿A la sombra de sí, la versión creada por les otras que debe trascenderse? Este dios humanizado (otro) es invocado por Babasónicos en “El loco”, de *Jessico*, disco también de 2001. Pero allí no precisa del poder demiúrgico para construir la propia subjetividad (porque como nos machacan *les acólites* de la R.A.E., el masculino es el sujeto universal), cuestión por el contrario recurrente en Sugar Tampaxxx: “I’ve always wanted to be god / and live upon a hill oh / and just fuck with everyone” (“You make me wanna die”).

El yo es o está en un cuerpo que se fragmenta y se somete al odio: “mi cara es horrible”, “me siento sucia” y al castigo autoinfligido “me lleno de cortes / quisiera estar muerta” (“Quisiera estar muerta”); y que pierde en una competencia interindividual por el objeto amoroso: “sólo quiero estar con vos / y trato de ser linda y limpia trato de / ser mejor que ella / y nunca puedo” (“Cama”). Pareciera que el mandato a cumplir para esta subjetividad feminizada es el del vínculo monógamo —obstaculizado además por la existencia de otra mujer que sí cumple con los otros mandatos, los estéticos—. Patriarcado y neoliberalismo son un mismo sistema que se retroalimenta cuando existir depende, para las subjetividades feminizadas, de ser poseídas por el objeto de deseo (y la paradoja de que si el objeto es masculino, cis y

² Después de una década de neoliberalismo, el “Gil trabajador” (1991) de Hermética, bautizado así por “el mundo, policía y ladrón”, se ha transformado en el tonto trabajador que intoxicados pinta en “Como ganado” (2001), pero esta vez son los propios hijos quienes no desean esa suerte.



heterosexual, es el único con estatus de sujeto). Y que esto se alcanza inestablemente dejando fuera a otras, a partir del sometimiento a estándares de belleza y de entrega que vulneran el cuidado de sí: “y sé que todo puedo / todo voy a soportar / cuando me pegás” (“Normal”).

Asimismo, la piel configura la corporalidad del yo, desde donde se realiza la relación con el mundo a través de los sentidos. Sin embargo, *La piel dura* (She Devils) deja atrás la inocencia perceptiva y se erige instrumento de defensa frente al mundo hostil: “cada vez me siento peor de estar rodeada de seres como vos” (“Animadversión”); resguarda “este pequeño mundo que hay en mi interior / choca con todos, a nadie conforma / nada me importa lo que otros piensen” (“No importa”); y se construye trinchera desde donde desplegar la defensa o el contraataque: “insiste en tu abrazo / redobla tu furia” (“No es tan fácil”).

La enunciación desde la primera persona también se apropia de otras voces, pero no extractivamente, sino para pasarlas por el propio cuerpo como forma de conocer y expresar, como *médium* que permite la enunciación de quienes ya no están. Es lo que sucede cuando interroga: “¿sabías qué hacía en la estación de Tapiales / un martes a las tres de la mañana? / ¿por qué me perdí?”; dando voz a quien estuvo “Horas muerta”³. Y por supuesto, la canción que inicia el disco, “L’ultimo gesto de liberazione”, que se construye en la intertextualidad con la carta de la okupa anarquista Soledad Rosas antes de suicidarse en Turín.

En este sentido, el italiano se convierte en signo que traza un puente con el texto de origen. Contrariamente, otro uso hacen las letras en inglés de Sugar Tampaxxx; aquí el gesto podría ser el distanciamiento para decir aquello que no se debería: “can you see I’m yours?” (“Sad man”) por pudor, amor propio o necesidad de no mostrarse *needy*. Entre tanto, “Tengo pelotas” de García, zanja la cuestión de este modo: “tengo pelotas para bajar hasta mi capa más profunda / tengo pelotas para ser frágil y pedirte ayuda”. Se despliega la sensibilidad como forma más compleja de fuerza, en la misma línea que la insistencia en el abrazo y la furia de She Devils. Pero el gesto del inglés en las letras de *Adentro* también pudiera ser la proliferación, porque aquello que no es comprendido, debe ser dicho de otra manera. Así, “rescátame de mí” (“Rescatando a Agustina”) se convierte en “I don’t wanna be me!” (“You make me wanna die”).

De este modo, abandonados ya los relatos monolíticos, la revuelta íntima de la que habla Kristeva (2001), esa impugnación de las normas, poderes y valores, se ofrece como resistencia a la automatización contemporánea y a la definición externa y minimizante. Las letras de rock de las subjetividades no hegemónicas, re-vuelven el pasado desde la intimidad sensible del mundo femenino, lo interrogan y desplazan, pero con las consecuencias de no poder instalarse en la unidad ficticia de la identidad y tener que habitar la propia contradicción y la sensación de provisionalidad.

Son justamente esas características las que habilitan construcciones complejas en cuanto a las narrativas del yo, herederas de “Sola en los bares” de Man Ray, canción que, aunque viera la luz en los tempranos noventa, fue compuesta años antes y retrata una historia de subjetividad trans femenina desde una enunciación sensibilísima, adelantada a su tiempo: la revuelta íntima como posibilidad de construcción de futuro.

³ Título que da nuevo sentido a la expresión *horas muertas* (tiempo en el que no se hace nada), destacando la naturalidad con la que asociamos el femenino con la muerte. Baste recordar el ejercicio que se viralizó a principios de marzo de 2020, que consistía en googlear tu nombre (si eras una feminidad) junto con la palabra hallada, para tomar conciencia de la extensión de los femicidios y cómo el salto a la “esfera pública” es realizado en estos términos.



Queremos punk y también rosas

Hitoshi Díaz dice en la entrevista grabada para el Seminario Postales del 2001, que en el presente de 2020, la lucha de mujeres es lo más punk que encuentra. En el mismo sentido, Benisz (2020) apunta que a partir de 2015, con las marchas y el movimiento “Ni una menos”, el agite feminista en el arte se encauzó más políticamente (sin negar la producción simbólica anterior). La forma de rescatar esas producciones previas que posibilitaron las actuales está en la lectura (y la escucha) atenta a los resquicios por donde se colaron experiencias y reclamos aparentemente más individuales que luego se articularán de modo colectivo: dicho *alla* Ludmer (1985), las tretas de las rockeras.

La ironía es una de las más importantes: la tapa de *Amorama* nos muestra a una García risueña con una corona a medio caer en cabeza, declaración de principios sobre el abandono del trono y el *princesado*, del quedarse quietita y cumplir funciones figurativas y sin voz propia. Las letras también hacen uso del recurso: “todo lo que hago mal lo hago muy bien” se enuncia en “Positiva”, y luego repite, con distintas inflexiones vocales, “positiva, todo muy bien” preparando el final para la pregunta (retórica, por supuesto) “¿está todo muy bien... o todo como el orrrrto?” (así, subrayando la r). “Tengo pelotas” comienza con un recitado casi infantil: “usamos polleritas y flores / lloramos viendo colinas y pájaros”, que remarca una supuesta debilidad, inmediatamente desecha con el enunciado siguiente de que “sabemos que todo ser para nacer / tiene que atravesar nuestro cuerpo”; y luego todas las afirmaciones de valor comienzan con “tengo pelotas”, revirtiendo aquella idea de que la cismasculinidad, por portación de testículos, implica valentía.

El gesto evoca el escándalo que a mediados de los noventa desató el comercial de un producto para adelgazar, en el que una mujer respondía al esposo que la había llamado gordita: “gordita las pelotas”. La pieza publicitaria fue sacada del aire de Telefé por grosera (porque, claro, el canal de las pelotas era un canal familiar y allí las mujeres no decían eso). Otro gesto irónico en *Amorama* es la oralidad de “¡a ver, un momento! / ¿qué es lo que pasa?” (“Yo no tengo la culpa”).

She Devils también se sirve del sarcasmo al comienzo de “Animadversión”: “cada vez estoy más contenta / de estar rodeada de seres perfectos / tienen talento para decir lo que está bien, lo que está mal”. En cambio, “No es tan fácil” se desliza de la ironía de “pensaste que hoy podías después de beber / decir lo que querías. No es tan fácil” a la paradoja: “porque no sé lo que es la libertad / hacer lo que yo quiero no parece real”. Paradojal es también que soltar la lengua con el alcohol sea un acto casi imposible, mientras se presenta como el único modo para el enunciador masculino de “Tarea fina” de los Redondos, que le dice “sobrio no te puedo ni hablar” a una mujer que esconde una (buena) traición femenina detrás de su ternura. Es decir, ni aún el beber, que pareciera ser un aflojador universal del habla puede desamordazar un discurso negado o autorreprimido.

Pero es irónica la melodía inicial de “Mundo in-mundo”, de cajita musical que se degrada y deja lugar al ritmo furioso de la canción (probablemente la más rápida del disco).

Por otro lado, si bien Sugar Tampaxxx no utiliza tan abiertamente la ironía, sí hace un uso importante del inglés, como se analizó en el apartado anterior. Al final de “Rescatando a Agustina”, después de un largo silencio, se pregunta: “why everybody writes as if they have something to say? / I mean, is that really true?” y continúa por varios minutos una prédica que no deja de resultar irónica. Vira hacia el desengaño en “You make me wanna die” cuando dice “I’ve allways wanted to be blond / wear a crown upon my head”, porque los ideales de belleza son inalcanzables, el cuento de la princesa *no funca* y la corona se cae, como ya vimos en la tapa de *Amorama*.



Un motivo recurrente de *Adentro* es el hartazgo: “estoy cansada de mi cama y de hablar de vos”, “me acuesto y no puedo dormir si no estás”, “estoy cansada de verte caer”, enuncian respectivamente “Cama”, “Normal” y “Hombre muerto”. En la primera, se desea la compañía de la pareja “para poder dormir” después de una separación; en la segunda, el motivo es similar, pero suma a este combo de amor que termina en la anulación de la subjetividad propia, la violencia física sufrida, que ya se puede articular como dato pero aún no se convierte en denuncia: “soy tan enferma, tan normal”, “me duele un poco más / cada vez / pero me quiero quedar”. En la tercera canción, “Hombre muerto”, el “estoy cansada” de la primera estrofa cambia a “estoy casada [con un hombre muerto]” en la última.

Otro motivo que aparece con variaciones es la figura de la madre y el marido. En “You make me wanna die”, a la segunda persona singular se le dice “you look like my mother /and you look like my husband”; y en “normal”, “soy tu madre y te doy todo”: como modelos de negatividad y de asfixia. En “Happy”, “I’m my mother, I will get up / I’m my husband, I will get up”, se trastoca el sentido: las figuras son introyectadas y ya no se depende de ellas.

Donde también ocurren transformaciones, ya no de motivos sino de subjetividades, es en *la Piel dura*, de She Devils: “¿eras yo, era vos antes de dormir? / transformarme en sueños”, enuncia “Transformarme”. La estrategia se vuelve a usar en “Amigos extra”, cuando “me siento tan abajo / un rato con vos no estaría tan mal” pasa a ser “un rato conmigo no estaría tan mal”. Paralelamente, en *Amorama*, en “Cuervos” particularmente, se realiza un movimiento similar, previa metamorfosis animal: el hombre es un cuervo que devora los ojos y a su lado, el sujeto femenino es un pollito primero, águila y buitres después, invirtiéndose la relación de asimetría.

Pero lo que no aparece ni en *Amorama* ni en *Adentro*, son referencias al mundo social y a lo político demarcado en términos más convencionales. “L’ultimo gesto di liberazione” del disco de She Devils es una denuncia anarquista contra el estado que impone, reduce en la institución carcelaria y asesina, mientras el sujeto de la enunciación queda impotente en la pérdida de la lucha, pero inserto en el plural colectivizante de “acabamos en prisión”. La visión que se construye del trabajo también tiene tintes libertarios al verse como tiempo alienado: “esta pequeña mente ya no quiere ir al trabajo / detesto verme como una más” (“No importa”); “ya es de mañana, todos van hacia el trabajo” (“Rumores sobre mí”).

Entonces, el trabajo asalariado aparece como una actividad otra en la micropoética de She Devils, en medio de un contexto en que la conflictividad social terminaría de estallar en diciembre de 2001 pero que había estado caldeándose durante la década de los noventa. Mucho menos se ven en *Amorama* y *Adentro* referencias explícitas a esta esfera de lo público.

Aquí, en contraposición, es necesario mencionar como predecesoras que sí lo enunciaron abiertamente a Actitud María Marta y su disco *Acorralar a la bestia*. Como muestra, en “Nadie me entiende”, a la segunda persona (que no es el objeto amoroso) se la increpa: “le pegás a tu abuela y a tu hermana / porque no podés pegarle a la cana”; en “Disconforme”, hay palos para la iglesia, la institución educativa, “las palabras que me quieren definir” y más. Con “Rudy” crean un personaje entre el mito y la parodia, hipersexualizado y con un tono que recuerda al Lamborghini de Tadeys (2012), que ajusticia a todos, incluyendo a Menem y al coronel Rico. El cruce entre la militancia en H.I.J.O.S. y la poética rap/hip hop produjo enunciaciones fuertemente políticas en el sentido público, pero poco o nada sobre las intimidades sensibles.

El camino que siguieron las micropoéticas de She Devils, Érica García y Sugar Tampaxxx en los tempranos dos mil fue el opuesto. Respuestas variables a una crisis que hace eclosionar también la otra que se venía gestando dentro del rock como caja de resonancia social, pero



que sin embargo coinciden en poner en primer plano el uso de la primera persona para la mayoría de las letras de canciones.

Los “yoes” se construyen a través del deseo y de los sentimientos, la percepción de la propia identidad y del cuerpo. Sin embargo, estas construcciones no se presentan universales e inflexibles; por el contrario, habitan la inestabilidad y la posibilidad de mutación en la relación con *les otros* y con sus discursos.

Por otro lado, las estrategias de las rockeras al momento de componer letras parecen haber sido muchas y variadas: el uso distintivo de la ironía, la paradoja, la distanciamiento provocada por el uso del inglés —como si hubiera cosas que sólo se pueden decir en otra lengua—, los motivos del intercambio de persona, la madre, el marido, los tópicos sociales y el recurso a las voces de otras.

En estos tres discos analizados, la consigna de la segunda ola feminista “lo personal es político” se resignifica y adquiere nuevas tonalidades cuando se lee lo político en la construcción de voces y subjetividades subalternizadas bajo el paraguas patriarcal agujereado del rock argentino. Y entonces en 2001 llovió y *Adentro*, en nuestra habitación propia, el agua nos alcanzó, aunque tuviéramos *La piel dura* y aunque las más de las veces la existencia no pareciera un *Amorama*. Pero fue una oportunidad para repensarnos y tomar impulso para construirnos de nuevo.

Referencias musicales

- Actitud María Marta (1996). *Acorralar a la bestia*.
- Babasónicos (2001). *Jessico*.
- Érica García, (2001). *Amorama*.
- Hermética (1991). *Ácido argentino*.
- Intoxicados (2001). *Buen día*.
- Man Ray (1991). *Perro de playa*.
- Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1991). *La mosca y la sopa*.
- She Devils (2000). *La piel dura*.
- Sugar Tampaxxx (2000). *Adentro*.
- The Smiths (1984). *Hatful of hollow*.

Referencias bibliográficas

- Blanco, Oscar y Scaricaciottoli, Emiliano (2014). “En el camino”, “El resquebrajamiento y el estallido de una unidad imaginaria”, “profusión y exceso: lo “nacional” opacándose, el rock resplandeciendo” en Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001), Buenos Aires, Colihue.
- Benisz, Carla Daniela (2020). video-charla para el Seminario Postales del 2001. Micropoéticas de la fractura en el rock argentino. Prof. Emiliano Scaricaciottoli. Licenciatura en Artes de la Escritura, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- <https://www.youtube.com/watch?v=zGkWi7TV00&feature=youtu.be>
- Hitoshi Díaz, Luis (2020). Entrevista realizada para el Seminario Postales del 2001. Micropoéticas de la fractura en el rock argentino. Prof. Emiliano Scaricaciottoli. Licenciatura en



Artes de la Escritura, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ye1Fmvm6NAQ&feature=youtu.be>

Kristeva, Julia (2001) La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis, Buenos aires, Eudeba.

Lamborghini, Osvaldo (2012) . Tadeys, Buenos Aires, Mondadori.

Ludmer, Josefina (1995). "Las tretas del débil", en La sartén por el mango, Puerto Rico, Ediciones El huracán, 1985. <https://literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf>

Mandoki, Katya (2013). "Prólogo" y "Estesis" en El indispensable exceso de la estética, México, Siglo XXI.



Cuerpo femenino, campo de batalla

Leonardo Gentile
Artes de la Escritura
leogentile@gmail.com

Introducción

Los dos textos que se agrupan en esta ponencia plantean la cuestión del cuerpo femenino como campo de batalla por el sentido en obras de la literatura latinoamericana. El primero analiza *La Cautiva* (1837), el poema épico de Esteban Echeverría como un texto clave en la inversión del signo del exterminio aborígen operada en el siglo XIX. Fue uno de los exámenes presentados para la materia Poesía Argentina y Latinoamericana I (Cátedra Ariel Schettini, Licenciatura en Artes de la Escritura, UNA) en el primer cuatrimestre del 2021. El segundo texto compara la forma en que dos escritoras latinoamericanas cuestionan -desde una mirada de género- los discursos de dominación ocultos bajo las ideas de progreso, revolución o seguridad. Fue presentado como trabajo final de la materia Narrativa Latinoamericana II (Cátedra Ezequiel De Rosso, Licenciatura en Artes de la Escritura, UNA) en el segundo cuatrimestre del 2023. En él se analizan el libro de relatos *Cartucho* (1931), de la autora mexicana Nellie Campobello y la novela *La sangre de la aurora* (2013), de la escritora peruana Claudia Salazar Jiménez. Tanto en esas dos novelas como en el poema de Echeverría el cuerpo femenino se convierte en el campo de una batalla por el sentido donde se busca imponer narrativas totalizadoras como argumentos que justifican masacres y hechos violentos.

1. La Cautiva: el mito que invierte el signo del exterminio

“Al mestizo —decía Garay— tenerlo aislado; comida bordeando la escasez; dormir, lo mínimo; ayuno riguroso; rezo suficiente; nada de cantar ni fumar ni holgar. (...) ¡Cuidado! Esta raza puede conmovernos y hacernos tambalear. Infame engendro de la desesperación”
“Río de las congojas” (Demitrópulos, 1998)

En el principio, las cautivas eran indias, negras o mulatas. “Somos los hijos de una violación”, escribió Octavio Paz (2015, s. p.) sobre el carácter híbrido y subalterno de los pueblos americanos. En cambio, Esteban Echeverría refundaría la literatura rioplatense del siglo XIX invirtiendo el signo de ese ultraje original en su poema *La cautiva*.

La afirmación de Paz se sustentaba tanto en la violación de Hernán Cortés a la Malinche como en los ultrajes perpetrados por adelantados, oficiales y marineros españoles sobre mujeres americanas o africanas en las ciudades coloniales. Esos cuerpos femeninos funcionaban como un premio, una especie de compensación a la ausencia de las prometidas riquezas de Eldorado que nunca iban a ser descubiertas. Sin embargo, lo que empezó como una solución terminó siendo un problema: los mestizos, con desventajas sociales, superaron en número cada vez mayor a los españoles y empezaron a ser vistos como una amenaza por sus padres (Iglesia, 2003, p.28). Ese reclamo avivó rebeliones como la de Santa Fe en 1580 por un acceso equitativo a las tierras. Después de todo, los mestizos contribuían como soldados a cautivar la tierra de los salvajes, para después correr la frontera (Iglesia, 2003, p. 27). En esos términos se hablaba del avance sobre el desierto en *La Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata*, de Ruy Díaz de Guzmán. Una crónica histórica que sin embargo incluye un episodio ficcional como si fuese real. La historia de Lucía Miranda, esposa de un conquistador blanco, raptada por timbúes, violada y quemada en una hoguera, muestra en espejo las violencias cometidas por los españoles contra las mujeres de los primeros pueblos americanos.



“El mito de la cautiva blanca invierte los términos estructurantes de la situación de conquista. Funciona como justificación y naturalización de todo el complejo sistema ideológico de la conquista” (Iglesia, 2003, p. 32). Conquistar es cautivar la tierra para después correr la frontera. Estos dos conceptos, cautiva blanca y frontera móvil, serán complejizados por Echeverría.

El autor de *La cautiva* es uno de los pocos latinoamericanos que no llegó tarde al banquete de la civilización, en palabras de Alfonso Reyes (1978, s.p). Tradujo el modelo estético del romanticismo europeo a las circunstancias rioplatenses (Martínez, 1944, s.p). A través de la poesía fue al encuentro de un otro radical (Ronell, 2005, p.16), el territorio indio, para vaciarlo y posibilitar su explotación simbólica como desierto y su deseada consecuencia política, la explotación material.

1.2 Complejamente, María

Echeverría renueva y complejiza el mito de la cautiva blanca con la figura de María, más que un personaje un dispositivo romántico que transforma las palabras del poema y les da sentido y movimiento. Pero especialmente un dispositivo que absorbe un abanico de sentidos posibles vinculados a su nombre propio.

María es una heroína romántica desde el epígrafe inicial de Byron, que la nombra como mujer samaritana y moral, hasta esa María no sujeta a ley humana que carga el cuerpo amortecido de su amante. Una figura que establece la posición estética del poema. Es también la María bíblica en su extremo más bajo, como María Magdalena, cuando Brian le dice: ya no eres digna de mí. Y en su extremo más alto, María la virgen, con su hijo muerto. Ambas figuras muy extendidas en la sociedad rioplatense, que dan un tono popular al poema y tal vez hayan ayudado a difundirlo en su versión cantada aún con Echeverría en el exilio (Martínez, 1944, s.p).

Sin embargo, los sentidos más osados que alcanza María son los de mujer matadora y heroína con varonil fortaleza. Este es un procedimiento muy poco habitual en la literatura argentina no solo del siglo XIX. Un vistazo rápido encuentra pocos ejemplos: la Emma Zunz, de Jorge Luis Borges; la María Muratore, de Demitrópulos; la Evita de Néstor Perlongher y la China Iron u otros personajes de Gabriela Cabezón Cámara.

Cuando María absorbe ese sentido de matadora y heroína con fortaleza varonil, consume una de las operaciones clave para realizar el programa estético y político del poema. Usa su puñal para evitar la mezcla de sangre entre los humanos y los no humanos. El dispositivo María invertirá el sentido del verbo matar, porque al matar a Loncoy va a separar lo que no debe mezclarse y evitar el problema de la descendencia, que ya estaba presente en el antecedente de Ruy Díaz.

Aún después de que María muera, su tumba absorberá el sentido de nueva frontera marcada por la cruz y el ombú. Otra vez, una frontera que separa los humanos de los no humanos.

1.3 Tablas de sangre

Una vez que concentra todos esos sentidos, el poema libera esa fuerza simbólica para hacer funcionar el tema del desierto. La inversión de sentido del verbo matar que se consume cuando asesina al indio justifica -en el sentido de hacer justo- el exterminio de lo no humano que pone en riesgo la continuidad de su pureza. La palabra pureza, que María define como una de las caras del puñal, refiere a su honor como mujer, pero sobre todo a la pureza del linaje. Iglesia (2003) sostenía que el mito de la cautiva alertaba sobre “los riesgos del mestizaje,



cuando su dirección es indio-mujer blanca, porque resemantiza el relato con la idea de exterminio y destrucción del blanco” (p.36). No es casualidad que la palabra exterminio aparezca una sola vez en el poema de Echeverría y sea como un grito de combate de los indígenas: “Guerra, guerra y exterminio al tiránico dominio del Huinca” (2010) . Esa inversión de la violencia motoriza la acción contraria defensiva: el exterminio del salvaje y la consecuente desertización del desierto, condición necesaria para su explotación simbólica y material. Esa es una de las premisas del poema, según sostiene el propio Echeverría en las Advertencias a su libro Rimas, en el que se incluyó originalmente La cautiva.

En otras palabras, la riqueza del dispositivo María muestra que la figura de la mujer blanca fue, para Echeverría, el patrimonio más pingüe. Un patrimonio que no debe entregarse al salvaje. Evitar esa mezcla hace justa la conquista del desierto.

2. Cuerpos y voces quebrados, relatos vacíos

“y ya le resultaba difícil, casi imposible,
engarzar las historias y mucho más componerlas”
Río de las congojas - Libertad Demitrópulos (1998)

La violencia con la que el poder impone sus razones se muestra en Cartucho, de Nellie Campobello, y La sangre de la aurora, de Claudia Salazar Jiménez. Las dos autoras, desde una mirada de género, cuestionan el uso de narrativas totalizadoras como argumentos que justifican masacres y hechos violentos.

Con distintos procedimientos, ambas exponen la insuficiencia de los llamados grandes relatos (Lyotard 1979, p. 70) que apelan a los pueblos como sujetos de la historia para legitimar acciones políticas. Campobello se refiere al relato de la revolución mexicana y Salazar Jiménez a los del grupo guerrillero maoísta peruano Sendero Luminoso que operó durante las últimas décadas del siglo pasado y del estado nacional peruano en su rol de garante de la seguridad en las regiones donde combatía a la guerrilla.

2.1 Ojos que no saben, voces que no sienten

En sus novelas, tanto los dispositivos enunciativos como la sintaxis o el reparto de lo sensible (Rancière, 2009, p. 9) se ponen al servicio de esos cuestionamientos.

El recurso más evidente que aparece en las dos obras es la renuncia al empleo de un narrador omnisciente en tercera persona, posición enunciativa más cercana a los textos que cuentan la historia en mayúsculas o explican los procesos políticos como vehículos que conducen a un progreso indefinido.

Cartucho rompió el molde enunciativo basado en la literatura decimonónica que había dominado la tradición de la novela de la revolución mexicana. Narra con la voz de una nena los fusilamientos y las muertes en un pueblo del norte de ese país durante la etapa más cruenta de la revolución. Habla también sobre las historias de guerra que conoce desde la perspectiva de su madre. Sin embargo, la voz de la mujer adulta al ser mediada por el relato de su hija naturaliza los asesinatos, se despoja del horror.

La nena se ubica en un espacio que el canon de la época asignaba a lo femenino: la casa. Margo Glantz (2010) compara a esa casa con un gineceo, un lugar donde las mujeres están recluidas y desarrollan una serie de conductas que difieren del canon de las familias establecidas. Desde ese mundo interior femenino, la nena se asoma y mira el campo de batalla dominado por varones para contar lo que ve.



2.2 Cuerpos como campos de batalla

En La sangre de la aurora, las voces de tres mujeres funcionan como dispositivo colectivo de enunciación. En un juego de yuxtaposiciones, dos de ellas, Melanie y Marcela son letradas y hablan en primera persona. La tercera mujer, Modesta, es campesina y en su condición de subalterna (Spivak, 1998, s.p) aparece interpelada por una voz en segunda persona que, dada su omnipresencia, puede leerse como un superyó (Freud, 1923, s.p). Esa carencia de voz propia la convierte en un objeto narrado a lo largo de casi todo el texto, hasta que toma la palabra para dar respuesta luego de ser violada. En menor medida, aparece una cuarta voz: la voz del estado en tercera persona, lejana e imponiendo sus decisiones.

Las historias de las tres mujeres confluyen cuando se convierten en cautivas y son violentadas sexualmente, tanto por militares como por guerrilleros. En su ensayo sobre La sangre de la aurora, Judith Paredes Morales (2018) destaca: “lo paradójico de estos dos grupos es que ambos argumentaban defender al pueblo” (p.3).

Los cuerpos de esas mujeres se convierten en campos de batalla:

Controlar ese otro cuerpo extraño al de ellos, ese cuerpo abyecto, constituía desarrollar otra lucha (que sería la misma) en cada territorio o cuerpo femenino que se imaginaba conocer, pero que al final solo era el producto fantaseado de su propia monstruosidad. (Morales, 2018, p. 13)

Como resultado de esas incursiones, se puede leer en algunas escenas una escisión de la subjetividad de las víctimas. Por ejemplo, cuando Modesta repite una consigna para poner fin a la violencia de los guerrilleros: “Es su voz, no la tuya, aunque el aire de esa voz sale de tus pulmones y hace retumbar tus cuerdas vocales en un grito que no es tuyo ¡Que viva el partido!” (Salazar Jiménez, 2013, p. 54)

Rita Segato (2016) habla de una feminización de la guerra ya que la “posición femenina es la que custodia, encarna y representa el arraigo territorial, lo sagrado, la vincularidad y la comunidad” (p. 100). Además, cita a la investigadora británica Mary Kaldor, quien afirma que el método de la guerra contemporánea es, entre otras cosas, la profanación y el cuerpo de la mujer es, entonces, profanado (p.160).

Esas profanaciones se relatan en la novela de Salazar Jiménez con una secuencia narrativa que se repite compulsivamente, con leves variaciones, aludiendo a una experiencia traumática para causar en el lector un rechazo evocador de esa invasión íntima sufrida por los personajes de las mujeres violadas. Un sentimiento que se asemeja a lo que Sigmund Freud llamó lo ominoso, o en palabras de José Cabrera Sánchez (2020): “una torsión de la vivencia estético-emocional en la que las categorías de lo íntimo y lo ajeno dejan de operar como demarcadores clásicos de la distinción sujeto/objeto” (s. p).

En esas secuencias, que narran las violaciones como traumas de los que no se puede hacer sentido, la sintaxis se quiebra. Como correlato de esa lógica rota, los signos de puntuación se reemplazan por onomatopeyas alusivas a fracturas, dolor y martirios. Una ruptura del lenguaje para mostrar sensaciones del modo en que lo hace un poema. Un registro que entra en juego cuando el discurso articulado gramaticalmente resulta insuficiente. “Un pecho seccionado crac no más leche otro cae machete puñal daga piedra honda crac mi hija crac mi hermano crac”. (Salazar Jiménez, 2013, 16)

2.3 Tortura y vacío

También hay una sintaxis de la tortura en la narración fragmentada de “Cartucho”. Josebe Martínez escribió sobre las estampas que compuso Campobello:



Se oponen a la narrativa tradicional de la Revolución como las imágenes audaces y escuetas se oponen al largometraje; en el ámbito del significado, en relación con la representación de la guerra y la experiencia del dolor, el formato sucinto de los relatos, tendría más que ver con la representación de la tortura que con la del combate. (Martínez, 2019, p. 195)

La narradora de estas escenas de guerra no asocia a la revolución con un relato de progreso indefinido, en términos modernistas. No relata una sucesión épica de batallas que conduce a la victoria. Narra el suplicio como hecho aislado, sin nada que lo vincule con un fin último, con una gran idea totalizadora. Expone una secuencia discontinua de sucesos que subraya la singularidad de cada escena de tortura, en las que el dolor se convierte en espectáculo central.

Campobello concretiza el sufrimiento abstracto en vísceras y tortura: afecta al texto en distintos niveles: en el registro de lo privado, (...) muestra la imperfección de aquello que se pretende suturar en el imaginario nacional: las heridas supuran y rompen el homogéneo panorama posrevolucionario oficialmente imperante. (Martínez, 198, s.p)

Las estampas que integran *Cartucho* se pueblan de órganos humanos separados de los cuerpos. Una oreja, una mano, tripas que “no necesitan del sujeto para desatar una cadena de reacciones en el lector” (Martínez, 198, s.p).

Con esa afirmación de Martínez, coincide Mabel Moraña en su trabajo *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo* (2020), donde analiza la forma en que los cuerpos que se consideran una amenaza contra el poder hegemónico son exterminados, torturados o mutilados:

El cuerpo transformado en despojo agonizante, en cadáver, o disuelto en la desaparición, entra en una zona de anonimato e irrelevancia, es decir, de silencio: un vacío de la presencia que implica la ausencia de la voz y la mirada, elementos fundamentales para la construcción del sujeto, de su vida, su identidad y sus formas de intervención social. (Moraña, 2020, p.70)

La descomposición de los cuerpos y la consecuente desaparición de los sujetos permite trazar un símil inquietante con el vaciamiento del relato revolucionario que pregonaba la idea de un ser nacional. “No hay un México, no hay un ser mexicano”, escribe Martínez (1998, s.p).

3. Conclusión

En las dos novelas analizadas, las miradas de género cuestionan los discursos de dominación ocultos bajo las ideas de progreso, revolución o seguridad. Esas miradas pueden rastrearse tanto en los dispositivos de enunciación cercanos al universo de la intimidad femenina, como en las construcciones sintácticas alternativas a las de los grandes relatos que se destacan por la ausencia de linealidad, característica del lenguaje poético. Esos procedimientos se emplean en un reparto de lo sensible que visibiliza la escisión de los sujetos como una metonimia de la descomposición de los grandes sujetos históricos.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Mora, Jorge (1960). *El silencio de Nellie Campobello en Campobello, Nellie. Cartucho*. México: Compañía general de ediciones.
- Cabrera Sánchez, José (2020). *Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis*. Concepción. Atenea n°520.
- Campobello, Nellie. *Cartucho* (1960[1932]). México: Compañía general de ediciones.



Curia, Beatriz. Elustondo, María Cecilia, Molina Hebe. Los epígrafes en “La cautiva”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-epigrafes-en-la-cautiva/html/ce8234ea-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html#l_0_

Demitrópulos, Libertad (1998). *Río de las congojas*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.

Echeverría, Esteban (2010). *La cautiva - El matadero*. Buenos Aires, EUDEBA.

Iglesia, Cristina (2003). *La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera, La violencia del azar*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Freud, Sigmund (2015[1923]). “El yo y el ello”, citado en *Diccionario de psicoanálisis, de Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand*. Buenos Aires. Paidós.

Glantz, Margo (2010). *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*. Curso en el ciclo Grandes Maestros de la UNAM. <https://grandesmaestros.unam.mx/curso/nellie-campobello-y-la-novela-de-la-revolucion-mexicana/#1572048370522-2bd9ee86-6765>

Lyotard, Jean-François (1993[1979]). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona. Ediciones Cátedra.

Martínez, Carlos Dámaso (2010 [1944]). *Esteban Echeverría y la fundación de una literatura nacional*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esteban-echeverria-y-la-fundacion-de-una-literatura-nacional/html/51a23f9a-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html

Martínez, Josebe (2029). *Cartucho de Nellie Campobello: la revolución semántica o el espectáculo de los órganos sin cuerpo*. Revista Iberoamericana LXXXV/266 Pittsburgh.

Moraña, Mabel (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Barcelona. Herder Editorial.

Myers, Jorge. *Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-autor-en-busca-de-un-programa-echeverria-en-sus-escritos-de-reflexion-estetica/html/da48ea44-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#PagFin

Paredes Morales, Judith (2018). *De cuerpos y ruinas: análisis de la novela La sangre de la aurora*. Red Literaria peruana.

Paz, Octavio (2015). *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra.

Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

Reyes, Alfonso (1978). “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Latinoamérica: Cuadernos de cultura latinoamericana* 15. México, Centro de estudios latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Ronell, Avital (2005). “Sobre la miseria de la teoría sin poesía: Lectura de Heidegger sobre Hölderlin Andenken”. Título original: “On the Misery of Theory without Poetry: Heidegger’s Reading of Hölderlin’s “Andenken”, en *PMLA*, Volume 120 , Issue 1: Special Topic: On Poetry.

Salazar Jiménez, Claudia (2020[2013]). *La sangre de la aurora*. Madrid: Malas Tierras Editorial.

Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, Madrid.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1998). “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius, Memoria Académica Fahce*, Año 3 no. 6. La Plata.



Literaturas latinoamericanas sobreviviendo en las fronteras de la humanidad: palabra, imagen y subjetividades femeninas entre la violencia y la deshumanización en *La mata* y *Policía del karma*

Camila Milagros Hoyo Veigas
Artes de la Escritura
camilamhv@gmail.com

Introducción

Durante mayo del 2023 en todo el mundo corrió la noticia de que cuatro *niños* de entre trece años y once meses de edad, vivieron a lo largo de dieciséis días perdidos en la selva colombiana. La noticia, pese a variaciones regionales, solía titularse mayormente -con tintes amarillistas como en todo titular de medio masivo- de esta forma: “Cuatro niños sobrevivieron a un accidente aéreo y aparecieron vivos tras 16 días perdidos en selva de Colombia” (La Nación, 17/05/2023). Las preguntas frecuentes que arroja Google tras la búsqueda en internet dicen: ¿Cómo sobrevivieron los niños en la selva? ¿Cómo sobrevivir?

Selva y niñeces: dos factores combinados que son materia viva ofrecida en bandeja para la literatura. Selva: lo que no es la metrópoli o ciudad en comunión con el *status quo* capitalista burgués, escenario terrorífico de lo no explorado, colonizado ni explotado del todo. Niñez: lo que no es adulto en la sociedad adultocentrista que maneja órdenes y cánones sociales para regular y conformar aquello que se denomina *vida*. Dos fronteras soslayadas que juntas explotan y colisionan dejando como interrogante principal el misterio de la sobrevivencia.

Pregunta: ¿Cómo sobrevivieron a la selva? Pregunta: ¿Será que la naturaleza no se presenta como *mala* ante personas que no se corresponden con lo establecido social y geográficamente como hombre blanco colonizado?

Más allá de lo fascinante e inimaginable del caso, lo que me resulta sorprendente es que de alguna manera la contemporaneidad arroja nuevamente la pregunta sobre cómo se puede sobrevivir -o no- en un sitio que esté en las antípodas del habitual establecido. La humanidad que se pregunta, alarmada por la noticia, cómo se puede llegar a vivir en el corazón de la selva amazónica, es la misma humanidad que se mata a sí misma y a su medioambiente y que, como quien escribe, no concibe una vida sin el uso del celular por un par de horas.

De alguna manera, *La Mata* (Hernández y Rueda, 2020) con su selva colombiana como vía de escape y refugio de la acción del mismo hombre y *El Policía Del Karma* (Baradit y Cáceres, 2011) con su matanza indiscriminada tanto de niñas premenstruales como de *niños* que potencialmente son la reencarnación de un criminal, por parte de adultos en sociedad distópica, dialogan hoy con nuestros interrogantes más profundos que giran en torno a la existencia y pueden servirnos como posibilidades literarias ya exploradas en la búsqueda sobre la sobrevivencia humana.

Selva/ ciudad fuera de sí/ violencia/ hombres y mujeres: Tales son los hilos sobre los que se establecen los diálogos entre las novelas y nuestras reflexiones.

Ahora bien, fuera del hoy imposible de no remarcar, las novelas citadas sobre las que trabajaremos en este ensayo, no sólo se corresponden en los temas de la narración, sino también por tener un mismo factor en común: son novelas que trabajan con la paratextualidad tanto o más protagonista que el texto en sí. En el caso de *Policía del Karma* (PDK) el género establecido es el de novela gráfica: los elementos narrativos e informantes se transfieren más por la sagaz intervención de las ilustraciones desarrolladas por Cáceres que por el texto. Corriéndonos del vulgar juego verbal, la ilustración en PDK es la que trae el contexto al texto,



lo pone en ejecución, en movimiento, desborde en su juego línea-color y desordena las jerarquías sociales narradas en la trama mediante sagaces operaciones de ilustración de Cáceres, sobre las que más adelante volveremos a ver en detalle. Al igual que en *La Mata*, la ilustración entreteje las voces que irrumpen en la narración y ponen en evidencia la vibración que va por debajo del texto: *La Mata* como espacio/personaje actúa desde el silencio albinegro más allá de decir como testigo cómo se vivió la huida de dos adultas y una niña como ejemplos representativos de lo que vivió todo un pueblo invadido por los paramilitares durante la masacre en El Salado.

Novelas mellizas: Estructuras hermanas, ejecución de técnicas y retóricas antagónicas

En una atrevida afirmación, pero que tendrá su justificación, podríamos decir que tanto *La Mata* como *Policía del Karma* son novelas mellizas: mismo origen y distintas genéticas. Ambas dialogan en el mismo sentido, apuntan hacia la evidencia de la deshumanización a través de la dualidad del combate de las dos fuerzas que imprimen: textos e imágenes. Pero también las dos racionalidades que contienen: la naturaleza en *La Mata* en sintonía con la acción destructiva del hombre en el conflicto armado y el mundo posthumanista de *PDK* en combate paralelo con la fuerza encarnada por el Comandante Proxy. Pueden concebirse como novelas contemporáneas que emergen dentro de las culturas latinoamericanas del S.XXI para hacer hablar y mostrar el horror de las vivencias regionales, en contacto con las novelas testimoniales, alteradas de su orden canónico, pudiendo catalogarse como novelas pseudo-testimoniales siguiendo el análisis de John Beverley (1987, pp. 17-25), aunque contienen información genética distinta: la forma en la que actúan las operaciones narrativas/ilustrativas son absoluta y radicalmente antagónicas. Son, entonces, novelas mellizas nacidas de un mismo seno pero que la una se parece a la madre (*La Mata*, con una intención poético-narrativa de Hernández *decididamente eco-crítica-materialista-feminista*, tal como afirma Villegas Restrepo en su artículo del 2020, p.17) y la otra se asemeja a su padre -*PDK*, con la explosión y explicitación del imaginario masculino impresas en la sexualización de sus cuerpos y diálogos, propias del género de historieta cyberpunk, como sostiene Joahna Page en su análisis del 2020- (p.163).

Veamos entonces, los mecanismos que operan dentro de cada obra y que convergen en cierto nivel de análisis:

Por un lado, *La Mata*, se presenta dentro del género de poesía extensa. Es un poema documental e ilustrativo, como sostiene Villegas Restrepo (2020, p. 5), que plasma en la literatura la masacre de El Salado en el año 2000. En primer lugar, la forma textual escogida como poema permite la contención y contemplación del relato a partir de la polisemia de sentidos y la polifonía de voces que hacen, a su vez, relucir el objeto poético-histórico que se articula en el trasfondo del texto, en absoluta comunión con las ilustraciones paralelas de Rueda. Las voces poéticas convergen desde distintos registros líricos con el cuerpo ilustrativo de *La Mata* que avanza en las páginas pares, a izquierda de la obra en su formato libro. La voz que narra en el texto es extra-heterodiegética, no consiste en un yo lírico presente en la narrativa sino que, desde su distanciamiento, superpone a lo largo de su desarrollo las intimidades de, en principio, dos personajes: Pablo y Ester con sus variadas relaciones e interpretaciones sobre la naturaleza con agenciamientos humanos, para luego matizarlas con la intimidad y voz en primera persona de *La Mata*. Es a partir de la presencia de la voz de ella que el poema recoge e incorpora a su cuerpo textual la voz de investigadores. Ej: “Antes de reunirlos a todos en la cancha y hacer las preguntas correspondientes, sacan los equipos de sonido y el tambor de las casas y hacen tronar esa música alegre” (Hernandez y Rueda, 2020, p. 43). Y de los testigos, Ej: “Oímos algo, sí, pero no dijimos nada” (Hernandez y Rueda, 2020,



p. 45), trayendo material testimonial del informe del Centro Nacional de Memoria Histórica colombiano. De este modo, La Mata como figura es, no solo un el escenario y un personaje más en la obra, sino también el modo de medir las racionalidades de los personajes y única entidad no humana con agenciamientos humanos que representa una corporalidad plástica y literal. En principio corre paralelamente con el relato de manera equilibrada y autómatas pero va creciendo a medida que avanza el relato. Las ilustraciones de las páginas pares nos permiten ver el crecimiento de la mata blanca sobre el fondo negro y luego llegando a la casa, ensamblada con el objeto literario que enuncia el texto. La mata comienza poco a poco a relucir la supremacía de esa fuerza dentro la obra. La corporalidad ilustrada por Rueda de la mata tiene un primer momento de notoria visibilidad en la página 14 -ensamblada a la enunciación del texto de que Pablo/personaje con lógica animista que percibe los mensajes mortuorios de la naturaleza-siente un *cambio pesado en el aire* en la página 15-. Desde allí, la ilustración no cesa de crecer en volumen y proporción: establece un pico de visibilidad en la página 40 con la emergencia de las ramas blancas, lo cual está íntimamente ligado a que, efectivamente, en la página 41 la voz de La Mata/ personaje irrumpe en la narración y a su vez está retroalimentado con el hecho de que en la página 39, la niña que acompaña junto a su madre a Ester, anuncia que sacó *con un palo del río una camisa*: alusión al ensanchamiento de cadáveres en el monte. Desde allí podemos vislumbrar que, en la ilustración plástica, la mata blanca mantiene huecos notorios de color negro, factor que puede ligarse al espacio no dicho de los cuerpos humanos muertos y que, notoriamente, no son mencionados en el relato.

Es justo en la página 67, al aparecer la voz de los testigos anteriormente mencionados, que por primera vez la ilustración traspasa su orden y frontera e irrumpe en el espacio blanco del cuerpo del poema. Desde allí, seguirá creciendo el cuerpo de la mata en la esfera textual y en la ilustrativa, hasta tornarse en el *giro-pictórico* del final en los términos de WJT Mitchell (Villegas Restrepo, 2020, p.17). De esta manera, la ilustración de Rueda y la textualidad poética-narrativa de Hernández convergen como dos fuerzas representativas de la experiencia humana sobre el horror del conflicto armado como una *síntesis espacial con intenciones intersemióticas* (Villegas Restrepo, 2020, p.17) que culmina en la *evaporación del régimen escriturario-literario* de Hernández para dar lugar a la expansión del dibujo y *dar lugar a la maleza pictórica que todo lo invade* (Villegas Restrepo, 2020, p.17).

Así es como se convierte La mata en la protagonista visual que cierra la obra, luego de ofrecerle un catálogo con distintas corporalidades de flores a modo bienvenida a las mujeres que, a pesar del horror y las violencias que sufrieron -condensadas en el relato, dichas sólo desde el silencio que la poesía permite convertir en grito o en *gritos nocturnos* de la mujer - eligen volver a sus hogares minados por la extensión de La Mata.

Las ilustraciones de Rueda dan luz a la voz/ fuerza/ espacio de la naturaleza como testigo y con cualidades premonitorias de la violencia del hombre, como la propia mata enuncia *la detonación/ de un acto que venía entrañándose* (Hernández y Rueda, 2020, p. 63) y como la misma Ester imagina *la maleza entrando en la casa* al oír *las voces del monte* (Hernández y Rueda, 2020, p. 33).

Ahora bien, *Policía del Karma*, en términos absolutamente comparativos catalogado aquí como la melliza *grotescamente malvada* de La Mata a partir de las similitudes de sus esquemas y en su antítesis a la hora de ejecutarlos, se constituye tomando como base la convergencia entre ilustración y texto, ambos implicados en el mismo espacio, armónicamente dispar desde el comienzo.

En la narración de Baradit se presenta un mundo distópico perteneciente al género de ciencia ficción, con una sociedad posthumanista organizada jerárquicamente a partir de una serie de estamentos en la que, paradójicamente, el género femenino, está dinamitado en la narración y



potenciado en la trama dado que tiene más poder: *Las Muertas*, sobre quienes según dice la novela, que son *la verdadera* PDK que piensan en enjambre creando una conciencia colectiva y única para ellas, interpretando la información que les brindan los *nepaleses*. Sobre este punto, nótese, por favor, la conexión entre la organización de *Las Muertas* y de *La Mata*: no sólo por la similitud semántica y obvia de sus nombres, sino por la función que cumplen ambas en sus géneros y espacios. *Las Muertas*, al igual que *La Mata* como naturaleza y matanza a la vez habilitada por la polisemia poética, son una fuerza/ conciencia enjambrada autónoma de los hombres pero íntimamente relacionada a ellos.

Al mismo tiempo, en el mundo narrado e ilustrado de PDK *les humanas* conviven con la tecnología analógica que según el análisis de Johana Page (2020) *recuerdan a una época industrial y evocan a la maquinaria de una fábrica soviética*, relacionado con la novela de Synco (Baradit, 2005). Los cuerpos humanos son una especie de cyborgs que los dibujos representan con exactitud, tomando el centro de todas las escenas: soldados con partes metálicas en sus cuerpos, cables entrando y saliendo de humanos, *orificios violados y pieles estiradas a través de ganchos de carniceros* (Page, 2020, p.162) entre otras imágenes que relucen la vulnerabilidad del cuerpo humano -femenino y masculino- sometido al dolor mediante la tecnología.

No obstante, en paralelo al texto, las ilustraciones de Cáceres confluyen con el relato de manera desequilibrada: si en el texto se enuncia el orden estricto e inmutable de la sociedad, los dibujos, a medida que le otorgan contexto a esas narraciones que emergen dentro de la página como fragmentos de diálogos, quebrantan esas jerarquías, mezclando y superponiendo cuadros y recortes de planos detalles con manchas de colores que sobresalen y se solapan en una misma página. Un ejemplo muy nítido de lo dicho, se nota en las páginas que van de la 28 a la 35- siguiendo la lectura digital-: allí observamos la superposición de los cuadros y colores sepia/azulados distinguidos según sean recuperación de información del pasado en la narración sobre los crímenes de Renato Carranza (azules) o el presente de la captura (en sepia). Los planos están repletos de detalles en todas las escenas, con diálogos que se dispersan sin un orden de lectura establecido: las imágenes se ensanchan mostrando y detallando todo lo que quiere: desde el tanque con una cruz y la violencia hacia las niñas, hasta la aparición del perro-bomba enunciado como *jauría tracker*.

Al respecto, Page (2020) en su análisis sobre la obra, interpreta que “el uso del efecto de aguada hace posible la complejidad al evitar la simplificación de los objetos y el refuerzo de las líneas divisorias (...) lo cual hace resaltar todos los cables, conexiones, enchufes en este mundo steampunk de hiperconexión”. (s.p)

Lo asombroso de la ilustración de Cáceres, es la línea y el color con la que ilustra la historieta: los personajes están separados del fondo sólo por el grosor de la línea y la mezcla de colores sepias/anaranjados y azules. No hay más tonalidades que esas, lo cual es una extrañeza dentro del género de historieta/ novela gráfica, y se distancia enormemente de las técnicas ilustrativas aplicadas por Rueda en *La Mata*, sólo colores negro y blanco proyectados sobre un fondo interactuando con un poema extenso.

Tanto en la ilustración como en el relato abundan los cuerpos femeninos hipersexualizados, los discursos misóginos y los cuerpos hipermasculinos como centro. Todo lo que en *La Mata* es dicho desde el silencio, la ausencia, la sombra y la silueta, aquí es expansión y proliferación: la presencia de cuerpos, cadáveres, fusilamientos, e imágenes que representan abusos sexuales a las mujeres, en *La Mata* se encuentran condensados en el espacio en blanco que deja a *La Mata* -como voz y fuerza-personaje- al crecer, en los corrimientos de palabras dentro del poema y en lo que solo se dice alusivamente. La imagen en PDK reproduce en primer plano y en recortes de planos-detalles desbordadamente lo que el texto de Baradit enuncia. Tal es la



dinámica dibujo/texto que se emplea en el grueso de la obra: imágenes desbordadas de detalles y colores aguados, textos que se entremezclan.

Salvo, claro, cuando emerge desde las entrañas de la trama, una fuerza que quiebra todo: la aparición del Comandante Proxy, juega un papel preponderante a partir del cual es posible establecer un paralelismo y otro punto de conexión con La Mata. Proxy es una fuerza que, ayahuasca mediante, irrumpe e interrumpe la lectura de la novela. La imagen que hasta ese momento era expansión de trazos, líneas y detalles, ahora, al igual que la corporalidad de La Mata/fuerza, es una imagen en negro que dura cuatro páginas (Baradit y Cáceres, 2011, pp.15-18) desde donde tímidamente comienza a manifestarse a lo largo de otras cinco páginas la figura del Comandante Proxy, exclusivamente a partir del trazo simple con manchas y variaciones del mismo color (Baradit y Cáceres pp.19-23).

A medida que Proxy aparece, la narración simula una comunicación con handys (tecnología analógica) a través de la cual Proxy se comunica desde el futuro con Mariana (o 47, como la llaman patriarcal y mecánicamente los soldados y hasta el mismo Proxy). En esta escena, la narración ocurre incluso más fragmentariamente que antes: emergen desde el plano oculto las directivas hacia Mariana, en contraste con la imagen que se va formando. Establece una línea temporal que ocurre en simultaneidad a la trama principal, pero como una ruptura que posiblemente guiará a la razón de la protagonista, aunque, en la ilustración posterior - página 24- podemos inferir que el cadáver que Proxy observa es el de ella.

El relato entre religioso y hereje del comandante es acompañado por retratos de muerte y podredumbre: se muestra en primera plana el recorte de un rostro y un cuerpo abierto, desgarrado, entre colores oscuros.

Considero que en absoluto es un detalle menor que en la escena previa a la aparición de Proxy a Mariana la obliguen a ingerir la ayahuasca, elemento natural, alucinógeno y precolombino: sabemos de esta forma que la fuerza de la naturaleza pese a la degradación de la humanidad y combinada con la tecnología aún tiene la capacidad de cambiar un paradigma y hasta crear una realidad paralela. Por fuera de la trama, esta operación puede entenderse como el género de ciencia ficción estableciendo una combinación con tecnologías del futuro y del pasado con elementos precolombinos propios de la región latinoamericana que dan una salida, igualmente, negativa para la humanidad.

Aun así, luego de tal ruptura, la trama pretende volver a ser la de antes. Pero no es posible. Como efecto estético y de lectura la idea de Proxy actuando desde el futuro junto a Mariana nos acompaña el resto de la novela hasta ese final reivindicativo de sí misma al grito reiterado que cierra la novela de “mi nombre es mariana” (Baradit y Cáceres, 2011, p.61), proyectando la división entre Mariana y la PDK y la unión de ella con Proxy. Al igual que La Mata creciendo e invadiendo el espacio del poema, empalmándose con la subjetividad de Ester que luego de la pérdida de su marido y del encuentro con la mujer y la niña en el medio del corazón de La mata, abandona su pseudo-racionalismo y codificando los significantes que puede traer la naturaleza desde sus diversas lenguas con agencias humanas, vuelve a la casa con las flores que ofrece La Mata.

Conclusión

Ambas novelas representan, en sus materialidades disímiles, la experiencia del horror como región latinoamericana y buscan sobre sí mismas una salida, al menos gráfica, al menos lírica, sobre cómo proyectar al ser humano, principalmente, sobre esta tierra o en otra realidad.

En este sentido, las sensibilidades femeninas trazadas en las dos novelas mellizas son fundamentales y un hilo sobre el cual seguir analizando. Mariana no quiere que el hombre



mate a la niña: *no le disparen y es solo una niña* (Baradit y Cáceres, 2011, p.51) Ester piensa que *en la mata no hay tiempo para estar triste/ hay que buscar donde dormir a la niña* (Hernández y Rueda, 2020, p.31). El espacio sobre el que se despliegan las narrativas para desarrollar el imaginario y decir el horror, si bien no son iguales a nuestro presente contemporáneo, mantienen varias coincidencias no casuales y pueden ser una vía de búsqueda para darnos respuestas. Mujeres protectoras, hombres que destruyen, mujeres que van hacia adelante, quebrando los relatos, La Mata que es hostil y bondadosa, como el bosque, la selva y el escenario de guerra distópico y real. Un mundo atravesado por el terror y lo fragmentado y la naturaleza como un horizonte a recuperar.

¿Es posible sobrevivir?

Quizá, lo que dicen las novelas desde sus ilustraciones, es que indudablemente hay que poner el cuerpo pese al terror.

Me resulta interesante volver al contexto contemporáneo que encabeza el análisis con breves datos que se entrelazan aún más con nuestras obras: la líder que encabeza el elenco protagonista superviviente de la noticia periodística, es la hermana mayor del grupo. Leslie, de 13 años, gracias a sus conocimientos indígenas dado su origen, supo qué podían comer en la selva y qué no. De este modo, salvó a *todes* sus *hermanes* (incluso a la bebé de ocho meses y a ella misma) de la muerte. Las fotos que recorren la internet sobre la mamadera encontrada en la selva en los alrededores de la avioneta caída, donde se encontraban sus padres fallecidos, es similar a *La Mata* ofreciendo una camisa y el espacio en blanco de los cuerpos.

Mientras los rescatistas adultos no sólo no encontraron a los niños, sino que encima varios de ellos se extraviaron en el seno de la búsqueda, y pese a todo lo que podía llegar a pensar la humanidad en las ciudades del mundo *no perdidas* la selva operó a favor de las infancias que supieron respetar sus límites y naturaleza.

Referencias bibliográficas

Baradit, Jorge y Cáceres, Martín (2011). *Policía del karma*. Chile. Ediciones B.

Beverly, John (1987). "Anatomía del testimonio". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, (25).

Hernández, Eliana y Rueda, María Isabel (2020). *La mata*. Bogotá. Laguna Libros.

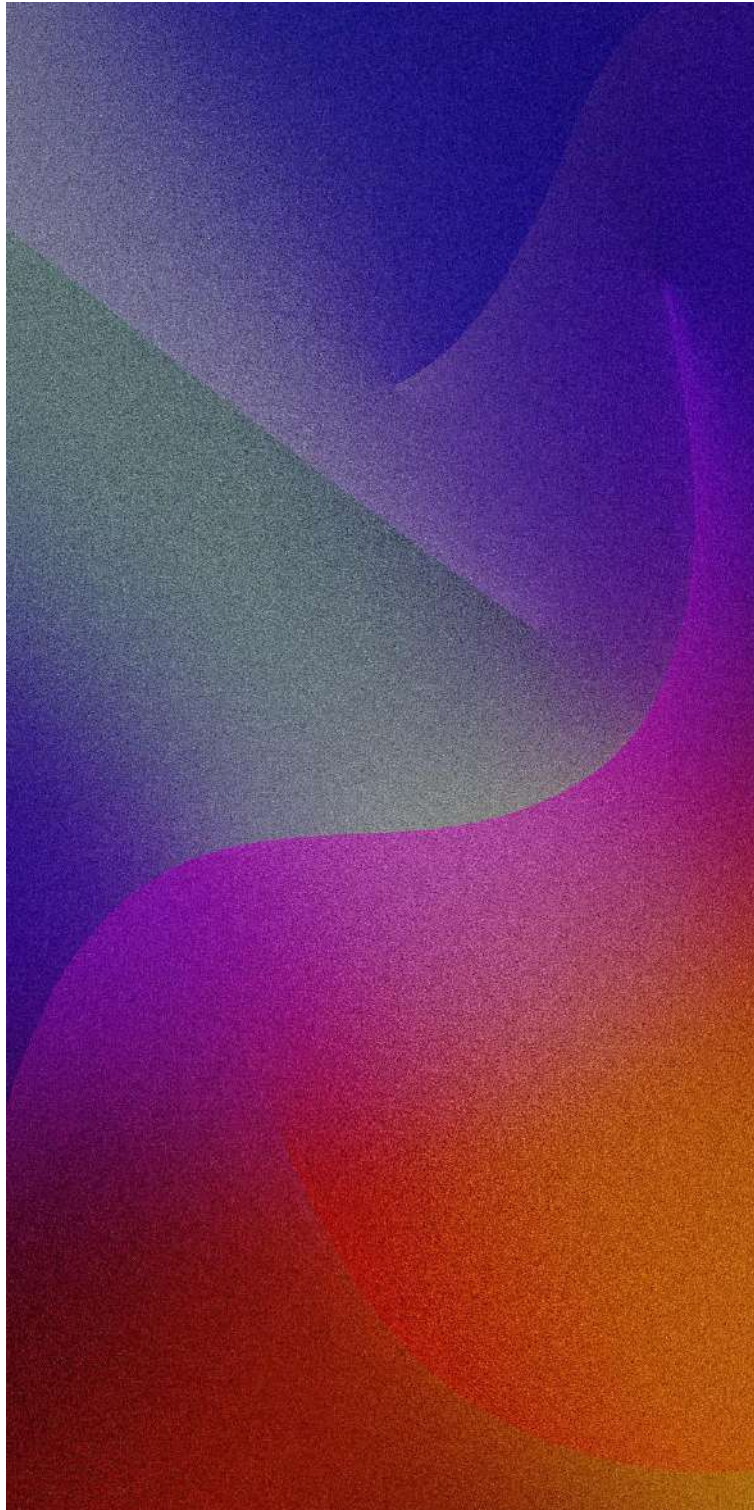
Page, Joanna (2020). "Género y posthumanismo en la novela gráfica chilena y argentina". *Taller de letras. Número especial. Adiós a las armas*. Despatriarcar América Latina.

Reinoso, Olga Ostra, (2021) "Contra la muerte: Cyborgs, Zombies y otros monstruos criollos en tres relatos de ciencia ficción chilena del siglo XXI" *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*. ISSN 0716-1840, ISSN-e 0718-0462, Nº. 523, 2021, págs. 269-286

Villegas Restrepo, J. E. (2022). "La detonación de un acto que venía entrañándonos: Modalidad actancial, agencia distributiva y función testimonial de la naturaleza", en *La mata* (2020) de Eliana Hernández y María Isabel Rueda. La Palabra.



Mesa: Miradas, culturas, escrituras





Una mesa construida alrededor de cuatro investigaciones heterogéneas, a prima vista dispares en los temas que abordan. ¿Qué las une, dónde intersecan? Las repaso, busco en ellas un hilo conductor y llego al texto de Diego Vannucchi, y a través suyo a Heidegger y a tres conceptos transversales a la obra prolífica del filósofo: habitar, cuidar, abrigar. Para Heidegger, la relación entre el Ser y el hombre sólo se vislumbra en un estado contemplativo, de reposo o comunión con el mundo, emparentado con los oficios de la mano (“pensar es un trabajo de la mano”), sosiego que propicia lo poético (“El lenguaje es la casa del Ser. En su hogar habita el hombre. Los que piensan y los que crean con las palabras son los guardianes de este hogar”). La (re)conexión con el Ser, que se retira ante el olvido del hombre, ocurre lejos del bullicio, el espectáculo y el mero entretenimiento, lejos incluso del viaje caprichoso.

Eso es. El lenguaje es medio y fin del habitar el mundo, del cuidado. Las cuatro ponencias de esta mesa, cada una a su modo, postulan al lenguaje como herramienta, como puente hacia el cuidado.

A Ludmila González, dos cuentos de Hebe Uhart le sirven de excusa para establecer de qué manera el lenguaje puede ser signo de extranjería y a la vez operar como resguardo último, íntimo, de la propia identidad en un entorno hostil. Javier Dantas analiza cómo la inmediatez ficcional de Los pichiciegos consigue resguardar la verdad de Malvinas cuando los pretendidos discursos de verdad devienen instrumentos políticos de ficción. Para Diego Vannucchi, el mundo se transfigura o se desplaza cuando se persigue una historia: aún los contratiempos cotidianos, y sobre todo los imprevistos cotidianos, ingresan a una especie de territorio sagrado. Tamizado por la búsqueda de lenguaje, el mundo maquinal, automático y rutinario se enaltece y re-sacraliza.

En nuestra temporalidad alienada del lenguaje frugal, de la posverdad y el continuo bombardeo de enunciados emocionales que, como cadenas de slogans, impresionan para inmediatamente descartarse y dejar lugar a lo que sigue, construcciones del lenguaje violentas y perecederas a partes iguales, sin correlato objetivo, sin referente sensible, sin edificio ni abrigo, les cuatro ponentes proponen al trabajo del escritor como antídoto contra la impermanencia.

Alan Talevi
Moderador



El hundimiento de la realidad ficcional

Javier Dantas
Artes de la Escritura
javierdantas@gmail.com

Throw little papers: entre rendirse a los medios hegemónicos y sobrevivir a la desinformación

El 2 de abril de 1982 comenzó, de manera anticipada, el otro mundial: la sociedad argentina festejó la recuperación de las Islas Malvinas como un campeonato mundial de fútbol y, luego, cada hundimiento de barcos ingleses como un gol. Quizás por repetir un modo de distracción frente a lo que estaba sucediendo, un mecanismo impulsado desde el gobierno de facto a través de los medios de comunicación como el diario *Clarín*, diario *Crónica*, revista *Gente*, diario *La Nación* y diario *Popular*. Este mecanismo distractor fue inaugural en el llamado proceso de reorganización nacional puesto en marcha mientras se ejecutaban torturas, violaciones, robos de personas e inmuebles, muertes y desapariciones de cuerpos, a la vez que sucedía el mundial de 1978 en Argentina. De este modo, se utilizó la guerra de Malvinas como la constitución de un relato que pretendió homogeneizar, definir un nosotros y un ellos, otorgando una identidad colectiva frente a un gobierno en crisis. Un gobierno que se encontraba en su ocaso y que necesitaba la propaganda política para unificar la opinión pública. De esta manera, se elaboró un ejercicio distorsivo sobre una realidad previamente deformada –y cristalizada– por los dispositivos de propaganda. Un mes más tarde a la fecha de la recuperación de las islas Rodolfo Fogwill escribe *Los pichiciegos*. Al salir de la agencia de publicidad, lugar donde trabajaba, visitó a su mamá quien lo recibió gritando entusiasmada: “¡Hundimos un barco...!” (Fogwill, 2010, p. 10). Este hecho inspiró a Fogwill a escribir, a contrarreloj, la novela. Según sus palabras: “el veneno mediático se había inoculado en su familia”. Es importante tener en cuenta su formación: sociólogo recibido y trabajador activo en medios publicitarios donde pudo percibir y desentrañar el aparato de comunicación llevado a cabo por los creadores del golpe de 1976.

En *Los pichiciegos* se invierten los valores tal como los construyó el Estado. Es la contrahistoria. En ese momento, la construcción discursiva de la guerra se hizo desde la convocación hacia el triunfalismo y la construcción de un enemigo ya conocido por las invasiones inglesas del siglo diecinueve. El patriotismo generado por un nacionalismo que se basó en elementos previos fue propicio para construir un enemigo. Fuentes cercanas al presidente de facto de ese momento, Leopoldo Galtieri, tenían cierta información: Gran Bretaña no se encontraba en las mejores condiciones para afrontar una guerra. La información que había llegado a la Casa Rosada era que, de realizarse la recuperación de las Islas Malvinas, Gran Bretaña no realizaría acciones por vías bélicas.

La arenga popular se mezcla con el discurso político de la guerra. Rendirse ante los ingleses en la guerra de *Los Pichiciegos* es motivo de escape. Una salida del conflicto. Un salvataje individual ante la realidad que se vive tanto hacia el interior de la cueva como fuera de la pichicera. “Un pichi salía y topaba con filas enteras de soldados caminando para entregarse a las líneas inglesas, apretando en el guante los papelitos de los *Harrier* incitando a rendirse” (Fogwill, 1983, p. 196). El relator José María Muñoz, previo al mundial de fútbol de 1978, realizó una campaña a través de la radio incitando a la población a no tirar papelitos para



mostrar una imagen de rigor y orden en el país. Para la junta militar la sociedad argentina daba una mala imagen. La de una sociedad inadaptada. Por su parte, el artista Carlos Loiseau Caloi respondió a través de sus dibujos, con el personaje Clemente, en la contratapa del diario *Clarín* al llevar la contra a esta ridícula –pero no inocente– petición (Barcala, 2024). La palabra *papelito* no es casual. Siguiendo la línea mencionada anteriormente, respecto al mundial en 1982, es el segundo elemento distractor. En la novela los papelitos vienen a dar un punto de fuga, una salida a la guerra desde la rendición. Una contradicción, puesto que es el ejército enemigo quien da una esperanza a los desertores ante la desazón y crueldad de la guerra, como el festejo del mundial mientras se cometían crímenes de lesa humanidad.

1. Vinieron y no le presentaron batalla

Entonces, cabe la pregunta: ¿por qué se perdió la guerra de Malvinas? Hay una diferencia de lo que se instaló como discurso único dirigido por el Estado, a su vez fue el relato oficial de los medios de comunicación masiva que instaló en la doxa popular el discurso del lamento. Un lamento por la pérdida, más el lamento de tener un ejército menos preparado, pues la junta militar convocó a la *clase 62*: hombres jóvenes de veinte años, sumado a la tecnología nacional precaria ya denostada desde la industria argentina –la propaganda del gobierno impulsaba a comprar productos extranjeros por ser mejores que los locales–. Lo sucedido, Fogwill supo leer la realidad y colmar en su novela el respaldo de la sociedad a un discurso patriótico del gobierno anticolonialista y, esto, se unificó con los progresistas que alzaban la misma bandera: la búsqueda de la recuperación de Malvinas por la mayoría de quienes no estuvieron en el campo de batalla, aun cuando una vez en el terreno nadie quiere una guerra, perder la vida y enfrentar a un país que desesperadamente buscaba perpetuarse en el poder, siendo el colonialismo su moneda corriente. “Pero pelear, pelear, en realidad, nadie sabía” (Fogwill, 1983, p. 185); “...bajan británicos –scots o wels– y ver el entusiasmo que traen quita las ganas de correr y pone en su lugar el arrepentimiento de haber nacido en el putísimo año mil nueve sesenta y dos” (Fogwill, 1983, p. 189).

La realidad de que el país estaba pasando por una guerra inminente es una realidad que duele, que enceguece a los ojos cuando es directa. El tamiz de los medios de comunicación convierte la realidad pura en una diferente; una realidad pegajosa y pastosa que se distingue de lo que se consumía y creía. En el primer capítulo, se hace alusión a la nieve y cómo es en realidad: una nieve diferente, corrosiva, que traspasa la ropa. Una realidad que, cuando Fogwill relata verla por el televisor, permite trazar un paralelismo con la nieve blanca, impoluta: “Allí la gente esquía y patina sobre la nieve” (Fogwill, 1983, p. 16). Es decir, una referencia a ver la banalidad de la nieve –la realidad– como diversión y, en consecuencia, una manera estúpida de pensar la guerra. Dejando en claro que el sufrimiento y dolor del pueblo es el entretenimiento de las clases dominantes conservadoras del país.

2. El caballo resfriado de San Martín

El pichiciego, como lo cuenta uno de los personajes –el santiagueño–, es un animal que vive bajo tierra, hace cuevas, no ve y se mueve por la noche. Si se quiere, en la clandestinidad. El pichiciego es también llamado mulita y peludo. Es decir, un mismo animal es llamado de diferentes maneras de acuerdo con el lugar donde haya vivido el pichi. Esto es una aproximación a la problemática del lenguaje. Por un lado, aquí emerge la cuestión de la identidad del grupo, un reconocimiento mimético. Por otro, en este diálogo surge el desconocimiento del Peludo Yirigoyen, el desconocimiento de la vida histórica y política



argentina. El porteño lleva su centralismo a todas partes. A su vez, la capital porteña fue el epicentro del apoyo y la aprobación a la población de la guerra.

El comercio subterráneo y clandestino puede leerse como una crítica a la sociedad capitalista argentina. García es la representación de la meritocracia de la clase media argentina y porteña. La creencia del que escala su nivel social como quien cambia las formas –las palabras: el habla, a pesar de ganar igual o menos que un obrero. Y a la vez, la representación de los escalafones aún en lo subterráneo: los peores y los pichis experimentados. Quienes se ganaron el derecho de comandar la pichicera por ser los primeros, conocidos en la novela como los Reyes Magos. La civilización y barbarie, como el juego de un adentro y un afuera, un nosotros y un ellos, los de acá y los europeos, quienes tienen en su campamento todo lo necesario para afrontar una guerra desde la organización de recursos. En cambio, la pichicera es la falta de recursos y el vivir al día en un presente que es un retroceso sociocultural. La pichicera es la caverna platónica, que cuando se está adentro se sobrevive a la guerra y, en cambio, cuando se sale a la intemperie se corre la suerte de estar desprotegido, en el peligro, tanto de manos propias como enemigas, una realidad que puede resultar engeñecedora, confusa.

Es notable que se mencionen diferentes personajes de la vida política, artística y social como aquellos que fueron “identitarios” nacionales. Desde la literatura argentina, nombrando a Manuel –Puig–, Jorge Luis –Borges Acevedo–, Alejandro –Doria– y a Horacio –Quiroga–. Un contrarrelato sobre los valores nacionales que arengaba la “gesta patriótica”. *Los pichiciegos* crea una comunidad sumergida que es una versión reducida, en un espacio, o aumentada desde sus aristas más notorias de la sociedad argentina, con su mito de origen fundado en el cisma de ‘los vivos’ y ‘los boludos’, sus autoridades despóticas, su proto capitalismo salvaje, su masculinidad exaltada, su identidad nacional corroída y distraída, sus aedas populares que cuentan películas y chistes de judíos. Por otro lado, la novela expone algunos personajes del tango, poniéndolos en duda como identitarios de lo nacional. Explícitamente, se lo nombra a Carlos Gardel como un extranjero, drogadicto y alguien que le gusta violar a los varones: “Sí –dijo el que había leído– ¡Era francés, bufa y pichicatero!”. A –Homero– Manzi, en referencia al poeta tanguero y comprometido con el yrigoyenismo, nombrado como uno de los peores pichis. Y al personaje –Osvaldo– Pugliese, en referencia al pianista y compositor de tango, quien es tratado como loco por ver la aparición de dos monjas en el desierto de la nieve (Fogwill, 1983, p. 25).

3. La estufa social: un gas mortal

El relato es contado desde la perspectiva del testimonio. Una historia relatada por un personaje que registra y estructura la narración como máscara desde una práctica crítica. No es una novela realista porque, si bien toma objetos de la realidad, los expresa en diferentes pasajes de la novela al punto extremo, como aquello que aumenta de tamaño exponencialmente, como recurso retórico en la narración y para saturarlo, llevarlo al frente. En uno de los pasajes de la novela, uno de los pichis –quien relata lo llama él sin nombrarlo– vive la Gran Atracción: “Y entonces escuchó un pucará. [...] Ahora dos. [...] Después pasaron cuatro [...] pasaron ocho, pasaron dieciséis” (Fogwill, 1983, p. 156).

La agudeza en saber leer la coyuntura es contada por el alter ego de Fogwill, Quiquito, un psicólogo como aquel que, a pesar de sus recursos y vivencias, no sabe comprender a quienes han vivido una locura. Los hechos extraordinarios son el vehículo de la descreencia por un triunfalismo armado por los militares que fue resquebrajado en el terreno del conflicto. Una batalla entre la realidad frágil y las posibilidades de la ficción y un estado de guerra alejados de toda épica. La crítica a la ciencia tecnológica avanzada aniquiladora, así como la crítica a la



iglesia: quienes acompañaron el proceso de facto, la visita multitudinaria del Papa Juan Pablo II para pedir paz a pocos días de la guerra y el nombramiento del Cardenal Aramburu quien pidió “paz, pero con justicia y honor”, publicado en la tapa del diario *Clarín* el 25 de abril de 1982. La novela compone un lenguaje literario que atenta contra los dispositivos del registro y del relato oficial y la mercancía informativa de los medios. De esta manera, las voces de los personajes incorporan a la trama ficcional referencias y discursos que exceden el contexto específico de Malvinas.

La ficcionalización del testimonio elaborada en *Los pichiciegos* podría ser interpretada como un rasgo específico de su potencia crítica. La obra, proveniente de la literatura, vino a hundir una realidad ficcional que fue construida desde la voz central de poder en 1982, insembrada desde los medios de comunicación hacia una sociedad castigada y estupidizada por la creencia de un triunfalismo inocuo. La novela fue un gas mortal imperceptible que vino a poner en palabras, en el lenguaje y, en definitiva, en la literatura, lo que pudo leer Fogwill certeramente sobre la realidad que estaba viviendo por esos días. Sin envenenamiento de los medios de comunicación, dado que no podía ser editada por la censura y persecución política, construyó un relato ficcional para poder ver y comprender de otra manera el relato de la realidad construido en ese entonces.

Referencias bibliográficas

Barcala, Diego (2024). Revista Líbero. *Muchachos, tiren papelitos*.

<https://revistalibero.com/blogs/contenidos/muchachos-tiren-papelitos>

Blanco, Oscar; Imperatore, Adriana y Kohan, Martín (1993). *Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas*. Espacios.

Fogwill, Rodolfo (2010). *Los pichiciegos*. Buenos Aires: El Ateneo.

Gamerro, Carlos (agosto 29 de 2010) Radar, Página 12. *El último pichiciego*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6427-1194-2010-08-29.html>

Gardel, Lucía (2022). Chequeado. *A 40 años de la Guerra de Malvinas: 5 desinformaciones que circularon durante la guerra*. <https://chequeado.com/el-explicador/a-40-anos-de-la-guerra-de-malvinas-5-desinformaciones-que-circularon-durante-la-guerra/>

Montenegro, Rodrigo (2020). Repositorio institucional CONICET digital. *Potencias políticas de la ficción. Los pichiciegos y la máscara del testimonio*. CONICET.

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/150326>

Sarlo, Beatriz (1994). *No olvidar la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Punto de vista. Año XVII, nº 49, pp. 11-15.

Segade, Lara (2014). *De las fotocopias al simulacro: Gamerro lector de Fogwill*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. https://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Segade%2C%20Lara_0.pdf

Tennenini, Roberta (2017). Open Edition Journals. *El contradiscurso de la memoria en Los pichiciegos de Rodolfo Fogwill*. <https://journals.openedition.org/amerika/7859>



Cuando observar es exponer una subjetividad cultural

Ludmila González

Curaduría en Artes

ludmila.belen.-@hotmail.com

A partir del tema “Imaginarios urbanos: las visiones de la ciudad en ‘Stephan en Buenos Aires’ y ‘Bernardina’ de Hebe Uhart”, me interesa indagar sobre cómo en ambos textos se construye, a través de las costumbres propias de cada personaje, un punto de vista desde el que se le permite al lector descubrir un orden determinado de los espacios, y cómo al estar ambos relatos narrados en primera persona, habilitan conocer no sólo el mundo que rodea a los personajes, sino también la observación como una acción en sí misma y sus razones para detenerse en lo que se detienen. En este sentido, entiendo que crean maneras de mirar y organizar los espacios que recorren, mientras, a su vez, se convierten ellos mismos en maneras de mirar para el lector, que también -los- observa. Plantea Uhart:

El lenguaje caracteriza a la sociedad y cuando se ignora el lenguaje es tanto como ignorar al ambiente social que puede conformar a un personaje pleno de significado. No se puede separar a los personajes de su entorno y decir mucho menos de ellos como individuos. No se puede decir nada significativo acerca del misterio de la personalidad a menos que se ubique esa personalidad en un verosímil y significativo contexto social, y la mejor manera de lograrlo es con el lenguaje particular del personaje. (Villanueva, 2015, p. 45).

Desde este lugar, la primera persona en “Stephan en Buenos Aires” obliga, se puede decir, al lector a ubicarse en el lugar del personaje turista, volviéndolo también turista al lector. Esta ubicación, sin embargo, presenta un extrañamiento doble que es causado por el uso que le da Stephan al lenguaje en su intención de decir lo que experimenta. Es decir, es un extrañamiento que, en una primera instancia, se origina en un desvío del entendimiento del lector: hay un lenguaje que atravesar para poder ver el espacio que se muestra; así, no sólo lo conocido pasa a ser extraño, sino que la forma de nombrar lo conocido es lo que vuelve extraño para el lector aquello que se está narrando, porque, en cierto modo, se le está dando a conocer el lugar desde el que Stephan conoce y con ello, nuevamente, el mundo conocido como uno por descubrir. Un fragmento de la conversación entre Stephan y Malena dice:

(...) Hace ahujero en hermosa blusa, se malogró con ahujero, y ella tapa ese con florcita. Yo decía:

—Hoy estoy con pocas pulgas, ¿sabés?

—Eso mucho bueno —he dicho para ella.

¿Ella puede nombrar pulgas, yo no? Asimismo, si bajan pulgas, mucha cosa buena.

Ella se ríe, se ríe, yo descia para ella:

—Risa no es explicación (Uhart, 2019, p. 537).

De esta manera, el lector se extraña porque no se reconoce en el extranjero que narra, pero se reconoce en gran parte en el lenguaje que usa para narrar. En este sentido, el lector ve desde los ojos extranjeros y se vuelve, entonces, no solo turista, sino también extranjero de su propia lengua al recorrer la ciudad -y el lenguaje en sí mismo- desde “la voz” de Stephan. Siguiendo esta línea, en función de la intención de develar un conjunto de naturalizaciones fundadas en la forma de hablar argentina, o más bien, en una tradición del habla, parece haber en el relato una estrategia narrativa puesta en el protagonista extranjero al hacerlo narrar en primera persona, debido a que es la comparación con la reglamentación del alemán la que permite el



quiebre y la extrañeza, la que nos muestra nuestra propia extrañeza por sobre la extrañeza del extranjero, develando esta naturalización de las formas propias que, por ser propias, no podrían ser evidenciadas de la misma manera por un narrador protagonista que fuera, dentro del relato, ciudadano argentino.

Sin embargo, esta comparación no se da únicamente en el nivel del lenguaje, sino que, además, organiza los espacios de la ciudad acorde a las costumbres de Stephan, hay una cierta rigurosidad en el protagonista que le hace notar la distribución de los objetos por ciudades. Quiero decir, es en este aspecto en que la observación de Stephan no es azarosa, más bien está dada por su conducta/personalidad; la reglamentación está puesta, sobre todo, en la forma de observar:

(...) He ido Abasto, a café Las Violetas, yo he cogido el subte A y asimismo hice Tortoni. Y miré suficiente el Once, tiene mucha organización, calle de botones, calle de pulóveres, calle de la novia y asimismo de zapatos; no hallé los zapatos de tango. Y sí hallé muchos de ese zapato en Abasto, ahí todo referido a tango, a gaucho y al firulete (Uhart, 2019, p. 532).

Por otro lado, es pertinente resaltar que aquellos espacios que son observados tienen la cualidad de agraderle a Stephan por su distribución fragmentada, casi como si la ciudad le ofreciera parte de lo que él es, como si le brindara un lugar en el que poder identificarse, sin dejar de tener en cuenta que son espacios y objetos que responden, en parte, a un imaginario de la tradición argentina, de la misma manera que Stephan es un personaje que responde a cierto imaginario alemán. Viéndolo desde este lugar, hay una suerte de reciprocidad, entonces, en la mirada que nos ofrece el protagonista con relación a lo que la ciudad le devuelve, en la que también se ubica al lector para que pueda observar desde otro punto de vista. Sin embargo, la ciudad rompe las expectativas de Stephan cada vez que rompe con el imaginario cultural “porteño” que puede tener el extranjero para con Buenos Aires. “(...) En su comienzo tiene Florida galería oscura, ella lo mismo oscura como Alexander Platz. Y más después en Florida tiran agua en la calle, agua demasiado, no levantan el agua por regar plantas (...) Asimismo tiran papeles en el piso” (Uhart, 2019, p. 531). Pero esto no ocurre de manera inversa: el imaginario alemán nunca se quiebra, por el contrario, Stephan llega a tal hartazgo que decide irse, y cuando lo hace, el relato termina.

En contraste con “Stephan en Buenos Aires”, puedo notar que la narradora de “Bernardina” se construye de manera inversa. Si en “Stephan en Buenos Aires” hay un narrador que se impone para dar a conocer desde una rigurosidad considerada superior por él, desde la que puede criticar, quejarse y discutir, en “Bernardina” hay un retraimiento de las costumbres de la protagonista en función de un objetivo y un intento de adecuación a las expectativas; ya no es, como en “Stephan en Buenos Aires”, quien pone las expectativas sobre la ciudad que recorre, sino que es la ciudad la que pone las expectativas sobre Bernardina. Es decir, Bernardina observa la ciudad en contraposición con sus costumbres al hacer uso del silencio en situaciones específicas, a causa de cierta inferioridad que le atribuye la posición de su hermana, siendo su hermana, en parte, alguien a quién debe obedecer para “estar a la altura de la ciudad”.

Como dice Uhart: “Todo arte es el arte de escuchar. Cuanto más miro, más salgo de mi prejuicio. Es difícil mirar lo real sin postergar el juicio, pero para escribir es necesario hacerlo. Muchas veces la gente no mira lo que hay, no miramos lo que hay” (Villanueva, 2015, p. 43). En “Bernardina” la observación pasa por el aprendizaje para poder lograr una transformación. En “Stephan en Buenos Aires” la observación es desde la diferencia, desde la mirada contrapuesta de culturas, una mirada pretenciosa, casi hasta caprichosa: cuando no consigue



convencer, cuando ya no puede tolerar las diferencias, se va, nunca cede la creencia de superioridad cultural. Sin embargo, Bernardina viaja a Buenos Aires bajo una posición de cierta ingenuidad y las diferencias en la protagonista son ridiculizadas, no tanto por ella, sino más por su hermana. A su vez esa ridiculización es la muestra de las tradiciones de la ciudad al plantear como normal algo extraño para la protagonista que viaja y descubre los modos de *actuar*, pareciendo ser las apariencias las que rigen los comportamientos de Rosa, quien tiene la intención de pertenecer como si no se perteneciera, además, a otro lugar, mientras que Bernardina se resiste a la imposición de esa simulación:

No bien me hice presente en el departamento, me quiso adoctrinar. Me dijo que yo estaba agobiada por demás. Que tenía que caminar con un libro en la cabeza. Yo me negué. Ella me quiso pintar las uñas y me negué. Ella me dijo:

—No, si los paraguayos han de quedar paraguayos para siempre.

¡Y ella es más paraguaya que la mandioca, como lo soy yo! (Uhart, 2019, pp. 565-566).

Desde este punto de vista, a Bernardina se la conoce, es decir, el lector la conoce, mediante esa narradora en primera persona. La narración de sucesos de su vida son el punto a través del que se diferencia su tradición de las costumbres de la ciudad. Sus costumbres son costumbres que aparecen dentro del relato a partir del lenguaje en momentos de reflexión sobre dichos y comportamientos del resto de la familia, mientras la brecha entre una cultura y otra emerge cuando ella observa la ciudad, por ejemplo, en la confitería:

Nos fuimos a La Hildita y Rosa estaba contrariada por demás, porque ella era experta en las dos confiterías. Nos trajeron el café en una taza chiquita, como para el bebé, y yo dije:

—¡Qué taza tan chiquita!

—Se llama “pocillo” y vas aprendiendo unas cosas. Acá no digas “compadre” ni “comadre” ni “hermano” a nadie. ¿Cómo vas a decir “hermanito” al mozo? Acá te contestan: “Hermano de tu abuela”.

Y así siempre adoctrinando, que yo ya no decía esta boca es la mía (Uhart, 2019, pp. 566-567).

De este modo, al igual que en “Stephan en Buenos Aires”, accedemos al relato a través de la mirada de Bernardina, pero esa narradora viene a evidenciar, por un lado, un mundo interno al que pertenece Bernardina y su pasado fuera de la ciudad, y por otro un mundo externo a sus costumbres, el de la ciudad y las apariencias. En consecuencia, se diferencian los narradores de cada relato debido a que, mientras el de “Stephan en Buenos Aires” funciona a modo de lente, el de “Bernardina” funciona como espejo para con la protagonista: como las dos caras de una moneda, existe la amenaza de perder sus propias costumbres, su interioridad, a costa de adaptarse a las exigencias del mundo externo.

Es interesante pensar, entonces que, si en “Stephan en Buenos Aires” se teje una oscilación entre imaginarios donde se encuentra el lector, quien mira a través del lente de la experiencia de Stephan, pero con el cuerpo y la memoria puestos en el espacio físico de la ciudad de Buenos Aires; en “Bernardina” el lector se ubica entre el mundo interno y el externo de la protagonista, al poder acceder no solo a una diferencia que contrasta las culturas, sino conocer, sobre todo, las raíces de Bernardina a partir de su propia lengua en relación con la ciudad que descubre.



Referencias bibliográficas

Uhart, Hebe (2019). “Stephan en Buenos Aires” y “Bernardina”. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Villanueva, Liliana (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt y Ríos.



ENSANCHAR LA VIDA

Diego Vannucchi
Artes de la Escritura
diegovannucchi@gmail.com

No hay más que seguir esperando el tren que funciona según su cronograma habitual: demorado. Ya sé que voy a llegar tarde al trabajo, ya lo comuniqué a la empresa, ya tiré el celular en la mochila. Ahora, camino por el andén entre la gente.

*Así empieza un día de abril.
Toda la tarde hizo de cuenta que no pasaba nada.
El olor de la mandarina.*

Me gusta la realidad. Porque si uno permanece ahí, con los sentidos atentos el tiempo suficiente, nos ofrece, sin pedir nada a cambio, comienzos, finales, conflictos, secretos.

Una de las cuestiones más antiguas, siempre abierta y candente, es la que tiene que ver con cómo se va construyendo el territorio del imaginario, con la extraña manera en que de pronto, en medio de las contingencias de la vida cotidiana, aparece el germen de una historia.

*¿Cómo le va, doctor? Usted sí que se va para arriba.
Todavía tengo las cartas que nos mandaba desde las islas.*

Lo cotidiano es un espacio de relaciones complejo, a la vez individual y colectivo, ya que cada vida cotidiana desarrolla sólo algunas acciones, en unos pocos lugares. Pero es precisamente en esa interacción con otros, en que se producen mutaciones y cambios que, amplificados, componen un conjunto de escenas que se expanden y se reducen, que se renuevan y se repiten en el tiempo. En “Narrativa y vida cotidiana”, Steimberg nos dice:

entendida como la iteración de un conjunto de actos distribuidos en el tiempo según un patrón específico y desarrollados en un número limitado de espacios junto con un número limitado de personas, la vida cotidiana no tiene introducción ni desenlace y, por supuesto, carece de nudo (Steimberg, 2014:59).

Y sin embargo ahí, en ese flujo fragmentado, en ese proceso continuamente interrumpido y vuelto a poner en funcionamiento, aparece algo que nos convoca, que nos interpela al punto que necesitamos contar, que no quede en el olvido eso que fue o, mejor aún, que podría haber sido.

*Toda la tarde hizo de cuenta que no pasaba nada.
Como yo.
¿Cómo le va, doctor? Usted sí que se va para arriba.*

Nunca supe quién lo había saludado, pero aquellas palabras resultaron premonitorias.

En el desplazamiento entre lo que es y lo que podría ser, modulamos las voces de forma tal que nos permita capitalizar la intensidad del instante.

La otra cuestión es cómo luego de esa etapa embrionaria, a partir de un minúsculo punto de latencia que flota sin rumbo, comienza a formarse la ilusión de un relato y necesitamos transformar ese algo impalpable en materia textual. Graciela Montes lo dice bellamente cuando sostiene que tiene que ver “con el modo en que nos entregamos a él y resolvemos



habitarlo, a pesar de ser una construcción tan precaria suspendida en la nada, hecha de nada y además, para nada” (Montes, 1999:16).

Martin Heidegger en un ensayo titulado “Construir, Habitar, Pensar” (Heidegger, 1994:128) reflexiona acerca de qué es habitar y en qué medida construir pertenece a habitar. Expuesto por primera vez en Darmstadt, en 1951, frente a un grupo de arquitectos encargados de volver a levantar viviendas en una Alemania de posguerra destruida por los bombardeos aliados, el filósofo enfoca su análisis desde el lenguaje: invita a pensar el propio habitar como la forma en que somos en el mundo y es por eso que construir es en sí mismo ya el habitar, y que habitar es también abrigar y cuidar. La esencia del habitar consiste entonces en que habitamos no porque hayamos construido, sino que construimos, en cuanto habitamos, por lo que se producen simultáneamente dos condiciones en el construir: cuidar o abrigar las cosas que crecen, edificar o erigir las que no.

Cuidar, abrigar el pabito que se enciende con una imagen o una voz y nos asalta la sospecha de que hay algo por contar.

Edificar, erigir las paredes de la ficción como emulación universal de la vida contemplando todas las cuestiones de orden y magnitud¹ que sean necesarias porque el escritor no apunta a contar lo que pasó (como un historiador) o buscar la verdad (como un filósofo), sino lo que podría haber sucedido.

Habitar nuestras historias es arremangarse y poner manos a la obra, que en el oficio del escritor significa producir y enlazar escenas, lograr continuidad, organizar la información, hacer transcurrir el tiempo, desacelerarlo, detenerlo, volver a ponerlo en marcha. Y para levantar las paredes, hace falta la mezcla: eso que viene de las historias que nos contaron, las que contamos, las que leímos, las que releímos, las que memorizamos, las que creímos haber leído pero no y las que nos prometimos leer cuanto antes. Es que, como dice Lethem, “la invención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos”² (Lethem, 2007:16). Y en ese caos hay que dejarse sorprender, una vez más, por el azar: la aparición de un personaje, un nuevo espacio, un objeto que antes no estaba, un equívoco, una repetición, un lapsus.

Ahí está, creo, la materialidad de la literatura, porque el escritor no es más que un compositor o, retomando a Heidegger, un constructor que habita sus espacios que en definitiva son pura ilusión.

El tren asoma por el oeste
encajonado entre el campo y la base
Compañeros de rutina y bostezos
arremolinan el andén
y en tus ojos hay un cielo
que no piensa ocultarse
Así empieza un día de abril;
así me gustaría que empezara.

¹ Aristóteles, en su *Poética* (capítulo VII) dice que en la tragedia “la belleza consiste en magnitud y orden”, lo que es lo mismo que decir que la belleza es aquello posible de ser abarcado, imaginado, concebido a partir de nuestras facultades.

² La premisa de Lethem es clara: todas las ideas son de segunda mano, por lo tanto los valores de reapropiación están abiertos para que los usuarios/lectores/sociedades creen nuevas formas culturales a partir de estos. La intención argumental, además, se plasma en sí misma: al llegar al final nos damos cuenta de que el texto de Lethem está lleno de plagios y apropiaciones.



Empujando la realidad, le hacemos un lugarcito al lector para que se sienta abrigado y cuidado en una estructura etérea que, por su misma forma, es capaz de sostenerlo en un estado de plenitud dentro de la historia.

Abrigado y cuidado en ese espacio donde la literatura, en un intento de perpetuar el momento, expande el presente en constante fuga y ensancha la vida.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

Heidegger, Martin (1994). “VI Construir, Habitar, Pensar”, en *Conferencias y artículos*, España: Ediciones del Serbal.

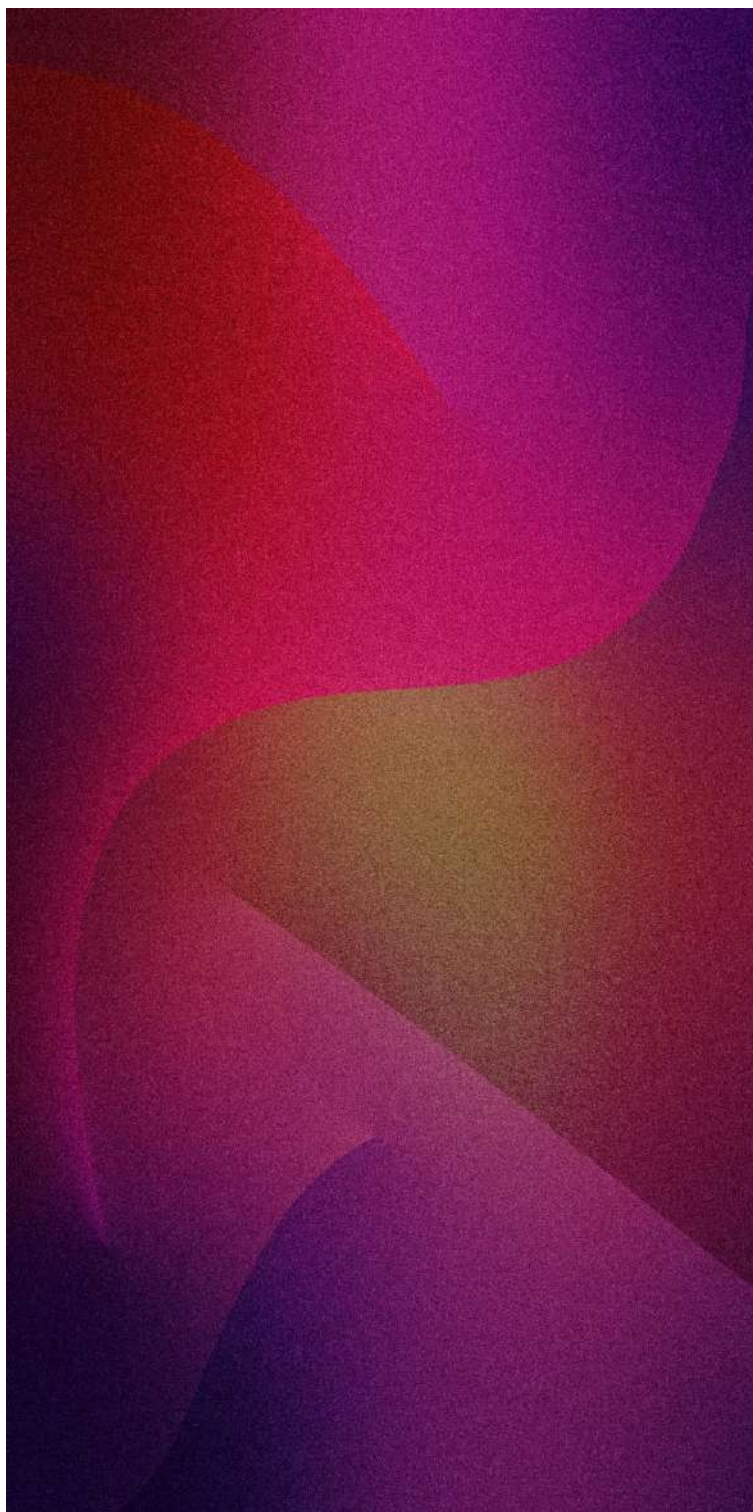
Lethem, Jonathan (2007). *Contra la originalidad*. México: Tumbona.

Montes, Graciela (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México: Fondo de cultura económica.

Steimberg, Darío, “Narrativa y vida cotidiana”, en Soto, Marita (coord) (2014), *Habitar y narrar*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.



Mesa: Mujeres y poesía





Los cuatro textos reunidos en esta mesa exploran la potencia de la palabra poética para dar lugar a voces otras y subjetividades múltiples, inasibles para la lengua dominante. A través de la lectura de obras de Marosa Di Giorgio, Susana Thénon, Marilia Garcia y Tamara Kamenszain, nos muestran los modos diversos en que su poesía produce operaciones de desterritorialización que conmueven sentidos y tejen líneas de fuga más allá de los límites de lo instituido.

La experiencia de la animalidad, del no-saber, de la incerteza se nos presenta como treta y transgresión, como formas de tensar el lenguaje y abrir la significación a lo múltiple, a lo híbrido, a lo contradictorio. Los cuerpos y palabras fragmentadas que se configuran en los poemas vuelven móvil lo fijo y extraño lo familiar, y componen desde ese posicionamiento un canon insurrecto, en el que la acción del pensamiento no cierra sentidos ni se agota con el fin del poema, sino que vibra en la letra y sigue resonando luego de su lectura, haciendo posible la aparición de verdades hasta entonces inexistentes.

Gina Alfano, Joana Asta, Josefina López Bianchi y Maya Szir nos desafían a leer más allá de la categoría de poetisas mujeres o mujeres poetisas, nos invitan a encontrarnos con las mujeres en la poesía, con sus modos de existencia poética, con la inteligencia y el poder de su creación.

María José Rubin
Coordinadora Académica del Área de Crítica de Artes "Oscar Traversa"
Moderó: Milagros Pérez Morales



Susana Thénon: la alquimista poética indiscutible

Gina Alfano
Crítica de Artes
gginaalfano@gmail.com

La rigurosidad académica de este ensayo es (por ahora) nula. De ahora en más todo lo leído será una entrega tácita de confianza en el POEMA TOTAL.

*Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata,
la prueba más dura. De su confrontación consigo
mismo no está ausente la guerra con lo ajeno.
Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema
es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es
también esos extremos. El poema es una venturosa
incursión por lo ignorado.
Para el lector brillará otro elemento no previsto:
una raíz, una rama. El poema total sería entonces
un resultado de sumas infinitas, de confrontaciones,
contradicciones y memorias, de recuperaciones y
pérdidas, de olvido, muerte y ser: (sería como un dios)
algo inmortal nacido de criaturas mortales.*

Susana Thénon

El poema “pr”

(dígase en voz alta):

propone / propulsa / promueve su premisa:

AL POEMA LE INCUMBE TODO

y a partir de este verso voy a (pr)oponer una hipótesis de lectura de un poema, con el que Susana Thénon construye un dispositivo crítico de intervención, un poema-puente con el que discutir tanto el lugar de las poetas y su existencia/participación/potencia en el espacio político, como los alcances y las posibilidades de la poesía como género y propuesta estética/política. La escritura de Thénon logra transmutar estas problemáticas y fusionarlas en poemas que funcionan como un sistema complejo disruptivo e irreverente. El poema en cuestión:

LOS FONDOS DEL TESORO

Se encuentra en su poemario *Ova completa* (1987). Con él, Thénon fórmula, de una manera irónica y algo encriptada, una especie de defensa/revalorización/puesta en acción de la poesía, y sobre todo, de la autonomía de las poetas. Para ello, retoma un poema de Alfonsina Storni, poeta perteneciente a una generación anterior, y lo reinserta en un plano crítico con el que atraviesa diversas problemáticas.

Bajo la figura del *tesoro*, como objeto de gran valía, que se encuentra escondido o es de difícil acceso, o es un capital deseado que se quiere usufructuar, podemos pensar a la poesía de las



mujeres, y tal vez a la poesía como género. Para llegar a los *fondos*, con los que todos quieren *jugar*, hay que encontrar primero un tesoro. El fondo, aunque aislado, es lo profundo y uno de los recursos que habilita a la poesía como expresión. Por lo menos desde un cliché poético-romántico, tan asimilado al mundo de lo femenino. El poema afirma contundente: *Soy el Tesoro y he devenido un animal fabuloso*. Este devenir animal puede dialogar con el poema desmandado de Storni:

LA LOBA

publicado en *La inquietud del rosal* (1916), en el que la poeta se proclama *loba* en rebeldía. Aparece un *yo*, que irreverente “anda sola” y tiene “sustento propio”. La que quiebra con el rebaño y se pone de pie frente al enemigo. La que toma una posición y se responsabiliza por ello. Por otro lado, en el poema de Thénon, aparece de forma explícita una referencia al *Manual de zoología fantástica* de Borges, autor que en una reseña para un libro de Nydia Lamarque (1924), se refirió muy despectivamente a la poesía de Storni como “chichonerías de comadrita”. Esta desvalorización es usada/respondida/devuelta por Thénon de forma irónica como “cierto que no figuro”. Arremete directamente: cierto que estamos por fuera del canon y la literatura “importante” y que nuestras poéticas no son leídas como centrales, cierto que nuestro lugar es la maternidad y el encierro. Nada de *montaña abrupta* ni de libre maleza. En el futuro figuraré como “addenda”, como agregado y “noticia de último momento”, como si las poetas no hubiésemos escrito desde siempre. O como carne de asterisco, como anexo de carne, de cuerpo. Otra vez la construcción de lo femenino como la zona de lo animal, lo corporal, solo que este devenir, así como la loba, arremete poéticamente contra todo lo que se proponga marginalizar/invisibilizar/coartar su experiencia vital y con esto, contra todo precepto del buen *ahrte*. El uso de la agramaticalidad en Thénon es uno de los recursos con los que discute la legitimación y las posibilidades de lo poético como género y como herramienta de pensamiento crítico.

Un *animal fabuloso, que crece mientras duerme*. La imagen del sueño en el poema aparece como un lugar donde le es posible *agigantarse*, experimentar lo que en el mundo despierto se hace, a veces, más difícil. Este no-lugar del sueño, no tanto como espacio inexistente, si no como la montaña para la loba, una posible libertad...

Siguiendo los sueños, con un guiño de 250 años hacia atrás, aparece solapada Sor Juana Inés de la Cruz y su poema *Primero Sueño* (1692), su dispositivo revolucionario y audaz con el que intervino políticamente en el mundo social. Un poema larguísimo, de una monja curiosa, que funciona como sistema de interpelación y transformación de las narrativas sociales, que desafía los órdenes patriarcales y teje redes entre sus versos que revalorizan y resignifican el pensamiento de las poetas latinoamericanas a través de la historia. A esta loba fabulosa, si la despiertan desaparece y reaparece años después en latitudes remotas. En el presente no nos valoran, en el futuro sí, pero lejos, cuando estamos muertas. Así se cumple el *ciclo* hecho por el *hombre*, que es el que decide el rumbo de la historia. Nosotras, en cambio, somos animales, somos lo *otro*. Los hombres, *carbón del tiempo*, fósiles. Hablan de los *fondos*, la poesía como lo sensible, lo profundo-interior, esas cositas de mujeres. Quieren estar ahí, ser el tesoro, pero descubren que es un lugar de difícil acceso, que sólo existe para los que allí pertenecen. Los *guionistas*, los que documentan la historia sólo los alcanzo en la *siesta*. Si me *despierto* me evaporo con profundos *frentes* y *pared medianera*, es decir, si es que alcanzo el reconocimiento es solo en el sueño, y el despertar es en un espacio acotado, con poca perspectiva. Entonces lo que nos hace particulares, es también lo que nos aísla, lo que nos deja fuera del manual de la hegemonía al que no entramos ni por mujeres ni por poetas. Acá entra



el problema del género en el género. Ambas categorías leídas como lo marginalizado. La poesía y lo feminizado como lo que es “profundo” y a la vez está alejado, en el fondo. Al igual que Storni, “de pie frente al enemigo”, amenaza con que, “si quieren otra cosa que la paz”, están “las vacas flacas que andan ligero”, las que tienen “menos para dar” van más libres y hasta pueden silbar. Este silbido animal, que parece un agregado menor de una actividad simple como es el silbido, puede leerse de refilón como otra referencia a Sor Juana y su enigmática silva. Detalle no menor, que devela en Thénon un uso del lenguaje extremadamente minucioso, sagaz y fascinante. En el último tramo del poema vuelve a autoafirmarse, “soy el tesoro” (soy como la loba), y soy fabulosa. Dice sin metáforas, “dedíquense a lo suyo – ridículos- el arte es de ustedes, no me toquen, no se acerquen, déjenme en paz. Soy una loba en la montaña, ando sola y me río del rebaño.”

Referencias bibliográficas

De la Cruz, Juana Inés (2014). “El sueño”. *El sueño*. Amazon libros.

Ludmer, Josefina (1985). “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

Storni, Alfonsina (2018) “La loba”. *La inquietud del rosal*. Buenos Aires: Losada.

Thénon, Susana (2001). “Los Fondos del Tesoro”. *La morada imposible. Tomo I*, Buenos Aires: Corregidor.



El *Verbocarne* como punto de cese en la poesía de Marosa Di Giorgio

Joana Asta
Artes de la Escritura
joanaasta@gmail.com

El *yo* en Marosa Di Giorgio es tan escurridizo en sus versos como lo es lo-todo para *lalangue*. Recién cuando ese *yo* toma corporalidad, aparece, con el punto de cese, lo “real” y revolucionario. Milner (1980) hace saber que *lalangue* es no-toda, en tanto que en ella existen elementos difíciles de capturar por la lingüística: ese es el límite del lenguaje, su punto de cese. De ello resulta que *lalangue* sea incompleta o no totalmente estructurada. Es así que la lingüística debe ignorar ese escape a la totalidad o punto de cese para constituirse como el campo formal del lenguaje. En la vereda opuesta a esta postura, Milner ubica a la poesía. A ella, “si se le confiere un ser, resulta concebible que se proponga la obligación de decir ese ser, de hacer que éste no deje de inscribirse” (p. 39). De manera que, en la búsqueda de recuperar lo inasible, la poesía capta lo que la lengua no puede: la verdad. Esta verdad en el *yo* de Di Giorgio aparece marcada en el verso, no en todo momento, sino cuando la referencia se vuelve cuerpo. Este trabajo señalará en qué aspectos el *yo* “se escurre” de su propia identidad, y en cuáles “ancla” al punto de cese.

Criada en una granja, Di Giorgio espeja en su obra cuanta alimaña y fantasía vivió con ella en su niñez, una “vivencia del cuerpo no separado del entorno, sino cribado por criaturas existentes e inexistentes” (Echavarrren, 2013, p. 107). Sin embargo, no es tanto la referencia a esos seres y ambientes lo que vitaliza sus versos como lo es el trabajo con el significante. Si bien aquí se trabajará en ese aspecto, corresponde hacer una salvedad sobre el trabajo de Di Giorgio dentro de su contexto literario. Echavarrren dice que su poesía no estaba en sintonía con lo que vino a proponer la generación del sesenta en Uruguay, a la que caracteriza de “coloquial” y “simplista”, además de entrecomillar su carácter de “comprometida”. Así, pone el acento de su obra en una “conciencia muy aguda del artificio” (p. 109). Con ello, la ubica al costado de lo que sus colegas tuvieron por misión: realizar el sueño de una transformación que abarcara tanto colectiva como individualmente a las personas. En ese sentido, una de las revoluciones que marcó a los jóvenes de los sesenta fue la sexual, según lo referido por Bravo:

Se está ante el inicio de una ola de liberación que abarca desde lo político hasta lo sexual; un gran caleidoscopio de la utopía liberadora encarnado por una juventud precoz en su militancia y determinada en sus ideales políticos, éticos y filosóficos (Bravo citado en Blanco Blanco, s.f., Subversión literaria: los años '60 en Uruguay, p. 4).

Las narraciones de Di Giorgio hacen huella en una proliferación de temas referentes al sexo: coito, autofecundación, encuentros sexuales con entes, escenarios de éxtasis, descripciones de cuerpos. A ello podemos sumar que su estilo es el que, de manera única entre sus contemporáneos, inserta a Di Giorgio entre los hacedores de una diferencia revolucionaria. En esta línea, Blanco Blanco vuelve a Bravo:

Aún en aquellos escritores cuyo discurso no fuera comprometido había un rasgo personal, que los implica con su tiempo. (...) También señala Bravo que surgió “Una vertiente más radicalizada del coloquialismo que se denominó poesía combativa o rebelde, incorporando lo político de manera explícita” (2012). Esta vertiente es la que Ángel Rama señalaría como la Generación del '69 o de la acción (1972), mencionando escritores como Mercedes Rein, Cristina Peri Rossi, Mario Levrero, olvidando, agrega Bravo, a los poetas, salvo Marosa di Giorgio (s.f.: 7).



Entonces, entendemos que (de manera coloquial y, más aún, con una conciencia de artificio) los versos de Di Giorgio encuentran la manera de hacerle lugar, si no en la generación del sesenta, al menos en un efectivo discurso insurrecto.

La experiencia

Para entender de qué manera se “escurre” el yo en los versos de Di Giorgio, primero debemos preguntarnos por qué tipo de vivencias experimenta. En medio de escenarios naturales, repletos de animales, bichos, diablos, flores, la voz aparece como espectadora de todo tipo de hecho que no sea humano. En ese ambiente, existen caracoles que no crecen, pero tienen extremidades, los soles son varios y “blancos como la nieve, de largos hilos. O cuadrados y rojos” (1996, p. 182). La luna aparece blanca y a la vez oscura; un señor que es señorita y vuelve a ser señor. Disyuntivos, copulativos y contrastes no permiten que este universo sea algo fijo ni predecible.

De todas formas, no se tratan binarismos sino formas de simbiosis; no se es lo uno o lo otro, se tiene o se falta, se nace y se muere. Allí, la existencia se encuentra en los extremos de un hilo de tres o más puntas. De igual forma, la voz da cuenta de las posibilidades del actuar de las cosas, que tienden a ser más de una también (“hasta que deja de mirar, o cae al pasto”), o directamente desconocidas para ella (“el otro tuvo una actitud indefinible”).

Ante este rededor, la voz también pivota en indecisiones, o se muestra no ser dueña de su accionar: “me paro o salgo a la carretera”, “yo no camino, aparezco en cada sitio”. Del mismo modo, actúan sobre la duda los humanos, que dejan huella en el juicio de esta voz: “me miran extasiados o huyen como locos”, “me dijo algo rarísimo; no entendí bien”, “no sé bien de qué hablaban”.

Entre híbridos, hermafroditismos y una variedad de posibilidades, no queda casi lugar para la experiencia subjetiva del yo: no se sabe qué siente al respecto o de qué manresa es afectado, aun cuando en sus enunciados afirme que no sabe: “a dónde voy, a dónde voy, jamás habrá respuesta”, “puse un huevo, no puedo decir qué salió del huevo porque no lo sé”. Milner dirá que uno de los propósitos del punto de cese es sacar las palabras del círculo de la referencia habitual. En este aspecto, no se cumple aún ese propósito: las palabras proliferan porque no hay una referencia fija a atrapar, sino que se mueve o muda. O bien, por el contrario, es porque existe una única referencia -la incuestionable duda-, que las palabras pueden mutar. Echavarren encuentra, entre tanta ficción alucinante, una “experiencia insignificante”, fuera de todo verosímil que ancle en algún sentimiento propio o deseo. Y si la experiencia que toma al yo es todo un gran disfraz, ¿dónde queda, entonces, su identidad?

La persona

Con el uso de la tercera persona, el yo visita distintos personajes: la diosa, la Virgen, el Alma, la sacerdotisa. De ellas desprende un despliegue de ornamentos y calificativos; se las entiende celestiales, vírgenes, indefensas, pero no ingenuas. Hombres y bestias se les abalanzan pero no pierden el descuido, han de mantenerse indemnes. Con la tercera persona, ese yo viste velos, bordados, telas. Habitan emociones, tienen nombre propio. Pero con el uso de la primera persona, el yo es “Isabel-que-también-es-Ana”, ó dice olvidar su nombre, pero aclara entre paréntesis “(Rosa)”. Una suerte de vacilación sobre quién o qué debería ocupar el lugar de la voz primera, esa tan poderosa.



En ese sentido, también surgen las dudas sobre qué es aquello que ve fuera de sí, se desdobla y se experimenta a sí misma en varias dimensiones (“¿Será un jefe liebre? ¿O un hombre liebre? ¿O una mujer liebre? ¿Seré yo misma?”). Como si saltar de ser en ser fuese la regla, lo que logra este yo es distraer todo tipo de designación autor-acción: “La tercera persona -según Maurice Blanchot- es el neutro, la no-persona, la persona despersonalizada, el borde anómalo de un recorrido” (Echavarren, 2013, p. 113). De esta forma, no sólo queda la voz flotando como el ambiente que la rodea, sino que la exime de toda culpa. Si el yo no puede anclar en una experiencia, entonces tampoco lo hará en ningún tipo de sentimiento que la condene. Se preguntará, entonces: “¿Me había vuelto invisible hacia los otros?”.

Un yo que incesantemente encuentra la manera de escaparle a la figuración, se inscribe, de todos modos, en sus debilidades.

La vibración

En un intento del yo de explicar su realidad, la lengua en Di Giorgio le falta a su poesía como lo-todo a *lalangue*. La voz reconoce que le está reservado “lo que a nadie” (entendemos: su ejercicio poético de captar lo-todo), aunque eso le dé cansancio y le dé temor. A su lado, brota un ser de sexo femenino y reflexiona:

Habló en un idioma que nunca había oído; pero que entendí (...) Recordé antiguas fórmulas, las dije de diverso modo, cambiando las sílabas; nada tuvo efecto (Di Giorgio, 1996, p. 181, fragmento).

Entonces, prueba. Cuando adjetiva, no lo hace con una sólo palabra: precisa enumerarlas, como en la rayuela, a paso lento y cuidadoso, para adivinar si con todas ellas se puede acercar mejor a su referencia: “esa cajita, redonda, desolada”, “un huevo blanco, puro, brillante”, “un vestido moderno, grande, casi sin forma”. Desacelera y se detiene en adverbios, los encadena. Las cosas y los seres actúan en ese universo “ostensivamente”, “silenciosamente” e incluso dejan huella “eternamente”. Las feminidades, por su parte, tienen un andar etéreo, se abren paso “levemente”, “misteriosamente”, “silenciosamente”.

Cuando la lengua pareciera resultar insuficiente, la voz acude al eco de sus significantes para, si no explicarla, al menos hallar su realidad. La re-visita a cada palabra es un ensayo de lo “real”. Comprenderá, así, que las homofonías y aliteraciones la acercan a inscribir, no un sentido, sino una forma propia de existencia. Allí, acelera: “rígidas, rosas, emparentadas, rosas, romelias, peral” suena a canto de chamán, como si en lugar de designar estuviera evocando. “Redondo, larguísimas, rayas, enroscaron, rápidamente”, “color, caramelo, clavelina”; a medida que los sonidos reverberan, se escapa el significado, se quiebra el significante. Según Echavarren “Las homofonías revelan que no hay sostén del simulacro, sino efectos superficiales del significante” (2013, p. 112).

Aquí, el yo encuentra su punto de cese, ese que Milner entiende “reside en la fonía misma, a la que se trata entonces de despojar de lo que tiene de útil para la comunicación” (1980, p. 40). Eliminada, entonces, la función de utilidad (que repetitivamente fracasa en la poesía del yo), aparece el punto de cese. No son las extremidades ni las vestiduras lo que forman la silueta de su ser, sino el acto mismo de escritura. Hablamos de una primera corporalidad, por ende, cuando nos referimos a la vibración de esa voz, que resulta en un éxtasis de tipo chamánico. Echavarren dirá que “las homofonías, como el chiste según Freud, liberan de repente cierta energía, intiman un disfrute erótico” (2013, p. 111). El yo acierta de este modo en el punto de cese y logra identificarse en la erotización que las palabras le producen.



Lo obsceno, la muerte

El punto de poesía, dice Milner, es “para el uno, la muerte, para el otro lo obsceno, para aquél el sentido más puro” (1980, p. 40). Decíamos antes que el *yo* recurre a la tercera persona, la no-persona o el no-yo, para librarse de culpas. Lo que se permite, así, es alcanzar el punto de cese en la vibración de las palabras -éstas, propias de su deseo- y visitar la violencia y la sexualidad en los cuerpos -aquellos, ajenos-. Cuando la voz es virgen, los lobos comen a los corderos. Una mariposa negra se sabe todos los juegos sexuales y la acecha. “El que gobernaba los bosques era ferozmente multisexual”, ese que viola a las niñas pero no las desconcierta. Esta sexualidad existe también en los seres que se auto fecundan (“un ser brotó a mi lado”) y en las mujeres que ponen huevos. La sexualidad, si ajena, es mayormente tratada en la violencia.

Pero cuando se trata de una sexualidad propia (que suele ser de autocomplacencia y autofecundación) es casi imposible para el *yo* apartarse de lo fatal: “Entre el terror y el placer, el goce es indiscernible de la angustia” (Echavarren, 2013, p. 114). Del huevo que sale de sí, dice “no puedo decir qué salió, su sombra filial y dulce se abate sobre mí”. Cuando un hombre la mira, reflexiona sobre sí misma: “cayó en una zona de encanto y pena”. Finalmente, hablando de unas “ellas” (no especifica si son flores), hace saber su destino: “las vi (...) enfrentar la propia línea, jugando y peleando; y en el amor a solas, retorcerse hasta morir.” De ese encuentro entre lo sexual y lo fatal se podría adivinar una suerte de goce. Como si la violencia, por anónima, anómala o animal, terminase por desalojar toda referencia de vitalidad inútil en ese universo inestable. De la comunión de lo erótico de las palabras y la sexualidad que mata, lo único válido de encarnar en Di Giorgio es el punto de cese.

Conclusiones

Habiendo repasado la experiencia del *yo*, la persona, la vibración lingüística y las exploraciones en torno a lo obsceno y la muerte en la poesía de Di Giorgio, hemos revelado un universo complejo y un *yo* en constante intento de escurrirse de su poesía. En este ambiente surrealista, el *yo* se desliza entre criaturas y situaciones ambiguas, desafiando las categorías convencionales de la realidad, así como lo-todo desacata lo formal de la lingüística. La incapacidad del *yo* para anclarse en una experiencia subjetiva clara nos habla de la naturaleza efímera y enigmática de su existencia.

Al adoptar la tercera persona, el *yo* se convierte en espectador de diversos personajes, desdibujando las fronteras entre lo humano y lo inhumano. El uso de la no-persona no solo le permite al *yo* eludir responsabilidades, sino que también sugiere una búsqueda constante de identidad en un entorno fluctuante. La vibración de las palabras, marcada por homofonías y aliteraciones, se convierte en una herramienta -quizás la más importante- para constituir el punto de cese y con él, descubrir lo “real” en la poesía de Di Giorgio. La vibración hace al goce y erotización de la palabra, revelando la esencia misma del *yo* a través del acto de escritura.

El punto de cese, identificado en la vibración de las palabras, se convierte en la manifestación primordial del *yo*. Este punto de cese, dijimos, no reside en las características físicas de la serie de personajes a los que el *yo* da voz, sino en la pulsión erótica que surge de la exploración lingüística. La comunión entre lo obsceno y la muerte en la obra de Di Giorgio da cuenta del aspecto íntimo y fatalista de la sexualidad que experimenta el *yo*. De ello resulta que la violencia erótica es la segunda herramienta que encuentra el *yo* para aclarar en el punto de cese.



En última instancia, el trabajo poético de Di Giorgio se constituye como un espacio donde la realidad se desdibuja, donde las palabras estremecen a la propia voz y donde el yo encuentra su identidad en el acto mismo de escribir. A través de la fusión de lo surrealista, lo erótico y lo fatal, la poesía de Di Giorgio trasciende en estilo a sus contemporáneos literarios, e invita a su propia *lalangue* a alcanzar lo inalcanzable.

Referencias bibliográficas

Blanco Blanco, Elvira (s.f.). Subversión literaria: los años '60. Uruguay [Universidad Católica del Uruguay, Instituto de Profesores Artigas].

https://www.academia.edu/31461536/Subversi%C3%B3n_literaria_los_a%C3%B1os_60_en_Uruguay

Di Giorgio, Marosa (1996). "Los papeles salvajes (Fragmentos)". *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. Selección de Roberto Echavarren, José Kozar, Jacobo Sefami*. México: Fondo de Cultura Económica.

Echavarren, Roberto (2013). "Devenir intenso: Marosa Di Giorgio". *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Montevideo: La Flauta Mágica.

Milner, Jean Claude (1980). "Lingüística sutil y contumaz". *El amor por la lengua. Traducción: Armando Sercovich*. México: Editorial Nueva Imagen.



Géneros en tiempos suspendidos: un análisis sobre las escrituras híbridas de Marília García y Tamara Kamenszain

Josefina López Bianchi
Artes de la Escritura
josefina.lbdc@gmail.com

En “El ensayo como forma”³, Adorno habla de un modo de escritura que se produce a sí misma, que no avanza en un solo sentido. Así, los momentos de esa escritura se entrelazan como los hilos de un tapiz. Mattoni (2001) retoma ese fragmento y propone una legibilidad sobre el texto de Adorno que va a servir para pensar la forma del ensayo y sus concordancias y diferencias con la poesía. Destaca, por un lado, la capacidad del ensayo de saberse a sí mismo lenguaje (haciendo una diferencia con la filosofía que se presenta como el pensamiento abstracto, una conciencia acerca del lenguaje) y, por otro, la búsqueda por transmitir una experiencia y no una teoría o un conocimiento absoluto.

Además, esta idea de tejido sin fin, en donde los hilos se entrelazan para formar dibujos, se enmarca también en el concepto de infinitud, es decir que, el ensayo, o, como se verá en este trabajo, el poema-ensayo, carece (y se ubica en contra) de una perspectiva conclusiva con respecto a su escritura y propone preguntas que, a pesar de trazar un camino en una determinada dirección, no van a tener una verdad o respuesta definitiva. De esta manera, este tipo de escritura, en términos de Mattoni (2001), sería la forma por excelencia del pensamiento sobre lo indeterminado, generando la apertura de una pregunta o de un cuestionamiento exhaustivo e inconcluso, que toma de la poesía esa apertura hacia la duda.

El libro *Parque de las ruinas* (2018/2020), de Marília García, está conformado por cuatro partes: “parque de las ruinas”, “el poema en el tubo de ensayo”, “p.s” (una suerte de post-data) y el posfacio, escrito por Joana Matos Frías. El libro comienza con un epígrafe que, además, subraya la decisión de esa intertextualidad. Dice García (2020:1): “Un epígrafe en forma de imagen”⁴.

Este epígrafe se presenta como imagen pero no es únicamente eso: García escribe sobre una serie de fotografías, es decir que las imágenes no son puro acompañamiento sino que hay una reflexión sobre el trabajo de investigación de Rose-Lynn Fisher, artista norteamericana, sobre fotografías tomadas a partir de observaciones de lágrimas. Esta topografía de las lágrimas esgrime aquí un lenguaje propio, una suerte de unión microscópica entre ciencia y poesía, proponiendo también un ejercicio de montaje en términos benjaminianos, en dónde el desconcierto ocurre a través de la totalidad de la obra con cortes entre materialidades determinadas. En el caso de *Parque de las ruinas*, si bien se puede hablar de una materialidad en cuanto a un inicio, habría un pasado que entra en los poemas de García que, a su vez, proponen un juego histórico entre pasado, presente y futuro: cómo ver un lugar, es, al mismo tiempo, cómo ver el tiempo. Dice el libro: “después cuando empezaron a ver / las fotografías con otros ojos / algo aparece: / una verdad que aún no existía / en este caso / necesitan una distancia temporal / para leer” (García, p. 13).

³ Theodor W. Adorno. *Notes de literatura*. Barcelona: Columna, 2001. p. 23-53. Este texto y las notas al pie han sido traducidos por Isabel Llano de la versión en catalán citada, a cargo de Robert Caner- Liese.

⁴ Se tomará la traducción proporcionada por la cátedra en formato Word, al que se le añadió numeración. Se utilizará el año de publicación de la edición argentina junto a la numeración del documento en español para el citado.



Marília Garcia aclara, dentro del poema, que su libro forma parte de una convocatoria para realizar una exposición académica. En esa misma línea, Tamara Kamenszain, con su libro *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), escribe un poema dividido en cinco partes (“Poetisas”, “Abuelas”, “Chicas”, “Antivates”, “Fin de la historia”) en donde la tensión entre rasgos poéticos y narrativos-ensayísticos se torna palpable. Hay un juego, además, sobre el concepto de “novela” o “novelón” a partir de la experiencia, un yo poético que teme correr su experiencia a esa segunda acepción, en donde el orden y la totalidad de los acontecimientos banalizaría su vida. Dice Kamenszain: “Me debo estar pasando de moda / cuando mi irrelevante vida / es un novelón, una de esas sagas / que leemos solo / para llegar al final / Y sin embargo y sin embargo concluyo ahora / que lo que empieza como poesía / debería poder también terminar como poesía⁵” (2021, p. 19). Podría decirse que hay una elección en este caso del yo poético por “terminar” en poesía, ya que la poesía, el poema, nunca concluye del todo: concluye el texto, pero no el pensamiento.

Si la novela como texto canónico y moderno por experiencia precisa de un final, y los novelones de finales felices, la poesía “trae al presente lo que ya estaba de antes/ y lo deja suspendido sin happy ending” (Kamenszain, 2021, p. 66). Además, y en términos de Agamben (1989), el ensayo (se le pide aquí a la lectora o lector realizar un trabajo de espejo sobre el poema-ensayo) no proviene de un historiador cuyo foco es el trabajo sobre el detalle objetivo de los acontecimientos, sino de un yo que puede terminar de dar cuenta de la experiencia vivida. Por eso mismo, el ensayo debe estar inmerso en una situación subjetiva.

Sobre la relación mencionada entre poesía y prosa, esa tensión que habita en el corpus práctico mencionado, se podría volver a citar a Agamben, esta vez a partir de su texto “La idea de la prosa” (1989). Allí plantea que los análisis tradicionales sobre el verso como una composición determinada por rasgos de medida o cadencia no logran conformar una definición adecuada para distinguir la poesía de la prosa. Así, emplea el encabalgamiento como contrapunto que podría llevar a una síntesis de esta pregunta, enfatizando la ruptura de la unidad sintáctica que, a su vez, provoca una continuidad al momento de la cultura y que, por eso mismo, compromete al verso dentro de ese hilado en relación con sus antecesores y los que le continúan. De esta manera, no sería ya la cantidad de sílabas o de versos o un ritmo en particular lo que definiría el contraste entre poesía y prosa. Habría aquí una resistencia hacia la necesidad de ubicar a la poesía y a la prosa mediante convenciones en torno a los géneros. Se podría decir, también, que Agamben propone una posición intermedia, en donde los textos poéticos y prosaicos destacan en su valor de híbridos y el encabalgamiento se ubica como potenciador de la escritura y sus significados.

En paralelo, *Parque de las ruinas* y *Chicas en tiempos suspendidos* cortan versos y proponen encabalgamientos con números, fechas, datos concretos sobre ciudades, hechos históricos, citas de otros poemas, citas de textos teóricos, cartas. Marília Garcia enfatiza los recursos en torno a lo ensayístico y los tensiona hasta el límite de que el yo poético enuncie: “el día que me encargaron que escriba este texto⁶ / estaba en río de janeiro / y había ido a ver una exposición de jean-baptiste debret” (2020, p. 2). Dice también Tamara Kamenszain: “‘Si alguien me llamara me buscara / preguntaría por una niña de mil años’/ nos dice Amelia Biagoni” (2021, p. 25).

Cuando Mattoni (2001), pensando en Adorno, dice que el ensayo es la forma del pensamiento, se refiere sobre todo a que es el subgénero literario que expone lo trabajado no como una

⁵ El subrayado es mío.

⁶ El subrayado es mío.



certeza o algo de definitivo (aquí podría marcarse una diferenciación con las formas académicas o científicas), sino como el pensamiento en su devenir. De esta manera, Marília Garcia toma distintos recursos como las fotos de las lágrimas y las del Pont Marie (que son en sí mismas también un experimento del pensamiento a partir de la combinación de ciencia y arte), el diario y tres preguntas que van a atravesar todo su libro: ¿es este ensayo poesía?, ¿son estos poemas un ensayo?, ¿hay algún modo de trazar una línea sobre el archivo e identificar una línea imaginaria sobre lo que va a venir? Las respuestas son los mismos poemas, una red que se dice y se desdice en la exposición. Dice Garcia: “¿en qué medida el poema puede / formular un pensamiento? ¿qué / cuestiones suscita? ¿cómo lo hace? / ¿qué forma utiliza? ¿qué dispositivo?” (2020:21) y “quería hacer este diario para / intentar entender algo y estuve / preguntándome / ¿es posible ver este lugar?” (2020, p. 6).

Este movimiento errático de las palabras, potenciado por una escritura híbrida, genera en Garcia también un juego con la palabra “ensayo”. En la segunda parte del libro, “El poema como tubo de ensayo”, se encuentra el subtítulo “[1,2,3 PROBANDO]”, en portugués “testando”, que juega, a su vez, con la palabra “test”. Habría aquí, entonces, una intención de mostrar la escritura de estos ensayos-poemas como un mecanismo de prueba y error, algo que avanza y retrocede: “así el ensayo suele ser leído como un intento / de hablar - como aquí yo intento hablar - y al mismo tiempo / como un intento de testear el mundo” (2020, p. 20). Los tests, además, como elemento que responde a una lógica binaria en términos de positivo o negativo, son para Garcia un elemento potencial para definir la integración. Así, son una herramienta que define un adentro y afuera de un grupo social determinado, a la vez que el yo poético se enuncia como mujer, como inmigrante: “si yo no hubiera podido leer diderot / ¿me echarían?” (2020, p. 19). Podría decirse, además, que los test son un elemento que se resignifica mediante la propia subjetividad, en este caso los sueños del yo poético: “en el sueño que describí en el que tendría que rehacer el texto / las reglas para el test no estaban dadas de antemano: / había que ensayar” (2020, p. 20)⁸. No es casual que García cite a Perec, uno de los grandes hacedores de que las cosas hablen: “georges perec define una categoría / que llama de infraordinario... - ¿cómo captar todas estas cosas? / ¿cómo abordar y describir aquello que de hecho / llena nuestra vida?”⁹ (2020, p. 6). En la obra de Garcia, las lágrimas, los lugares, las postales, los puentes y los tests son pistas para el baile del pensamiento.

Dentro de este baile de pensamientos y objetos, Kamenszain, probablemente en un guiño al texto de Garcia, propone un desplazamiento temporal en cuanto al test, en referencia al coronavirus. Así, surgen algunas preguntas: ¿quién se contagia en este nuevo mundo? ¿El confinamiento individual significa necesariamente encontrarse sola? Dice el poema: “Si yo me hiciera un test/ no de coronavirus sino de soledad / seguramente me daría negativo / Resultado: NO ESTÁ SOLA” (Kamenszain, 2021, p. 77). El yo poético de *Chicas en tiempos suspendidos* establece una constelación benjaminiana, un término que Adorno adopta en “El ensayo como forma”: “la constelación del ensayo no es tan arbitraria como le puede parecer a un subjetivismo filosófico que desplaza el constreñimiento de la cosa al del orden conceptual” (Adorno, p. 12). De este modo, la constelación en Kamenszain se compone de términos conceptuales, pero también en términos humanos y materiales dentro del poema. Una carta de Enrique Lihn se cita y se corta en verso, lo mismo sucede con un discurso de agradecimiento por parte de Nicanor Parra con su nieto como representante y, además, de manera explícita con Marília Garcia. La mención a la poeta brasileña parte de la imagen del encierro y la

⁷ El subrayado es mío.

⁸ El subrayado es mío.

⁹ El subrayado es mío.



soledad, así, es la intertextualidad junto a su potencia dialéctica y constelativa la que lleva al yo poético al test de resultado negativo.

El devenir en Kamenszain (2021) se encuentra en las preguntas, pero también en la circulación de las palabras que elige para cada parte del libro. La autora pone a circular términos como “abuelas” o “poetisas” y, mediante ese telar que teje con sus acepciones, los resignifica apropiándose los. En este poema, las poetisas ya no son personajes menores de un género menor, las poetisas son escritoras que no necesitan ni quieren demostrarle nada a nadie.

Si anteriormente se mencionó la acumulación y el orden de los acontecimientos como algo ligado más a lo objetivo o, también al novelón en donde solo importa el final, aquí la edad también parece desordenarse junto a sus números para la apropiación de los términos mencionados. Dice el poema: “A la edad en que ser una chica / coincidía con mi edad” (Kamenszain, 2021, p. 56); “¿podré pretender igual seguir siendo una chica?” (2021, p. 52). En *Chicas en tiempos suspendidos*, las chicas pueden ser nenas o abuelas y las abuelas, un grupo de riesgo ya no por su debilidad física, sino por sus acciones valientes, mediante un entramado histórico y subjetivo que resignifica a lo largo del poema de acuerdo al contexto. Dice el poema: “No hace falta adherir a las palabras, las palabras circulan, quiebran y reajustan sus significados”¹⁰ (Kamenszain, 2021, p. 34). Incluso el lenguaje inclusivo aparece con destellos confirmando que ninguna palabra es una verdad absoluta.

Tanto en *Chicas en tiempos suspendidos* como en *Parques de las ruinas*, los interrogantes que se exponen no presentan una verdad o solución definitiva porque en la poesía, en realidad, la pregunta nunca se resuelve del todo. De cualquier manera, hay en ambos textos una idea de escribir un poema ensayo desde el inicio y en el caso de Tamara Kamenszain, hay también una puesta en tensión entre el texto poético y el texto novelístico. Así, durante todo el libro, el yo poético genera repeticiones en tono de afirmación sobre el devenir de la poesía que se van modificando de acuerdo al contexto.

En *La conciencia de las palabras* (2017), Susan Sontag afirma que la esencia de la sabiduría en la literatura consiste en ayudarnos a entender que, ocurra lo que ocurra, algo más siempre está sucediendo. Y si ese es el rol de la literatura, entonces debe ser también el del poeta. Si la poesía carece de fines prácticos o al menos tangibles, entonces ni las respuestas, ni las palabras, ni los poemas pueden ser concluyentes. De este modo, las escrituras híbridas que se trabajaron durante este trabajo proponen una ausencia de verdad absoluta y, por lo tanto, un desplazamiento de los límites tradicionales en cuanto a los géneros.

Si la reflexión misma es un modo de preguntarse sobre el mundo, el problema de enmarcar la escritura dentro de algo fijo y definitivo, dice Sontag, radica en que la mayor parte de las personas quiere trazar esos límites que coartarían la libertad propia de la literatura para ser “lo que puede llegar a ser, con toda su inventiva y su capacidad de agitación” (Sontag, 2007). Sobre esos límites reflexiona Marília a lo largo de todo *Paisaje de ruinas* y lo hace de manera explícita para concluir en “p..s”, la cuarta parte del libro, con una postdata en donde expone un deseo: “que este libro pueda ser una especie de site specific / y rehacerse en cada lectura y contexto”¹¹ / pudiéndose tirarse al piso cuando sea necesario”.

Dice Mattoni en *El ensayo* (2001):

No aspira el ensayo a volverse obra fundamental, punto culminante y totalidad que sintetice el devenir del pensamiento, superación y absorción de todos sus momentos,

¹⁰ El subrayado es mío.

¹¹ El subrayado es mío.



antes bien se refiere siempre a lo ya hecho, a la postura crítica que afirma que nada humano es creación, sino que todo deriva de otra cosa: postura que ve en el pasado lo que todavía no ha sido (p. 23).

Así, la totalidad del ensayo habla de su no totalidad en su forma. Asimismo, hace un uso particular del objeto: se aferra a él y puede dar cuenta de una experiencia, en este caso, experiencias de lecturas, pensamientos legibles, pero también un uso bastante libre de relaciones con otros textos, la búsqueda por ese “algo más” que propone Sontag, que encuentran Tamara Kamenszain y Marilia Garcia en la etimología misma de la palabra “ensayo”, como también en la práctica de su escritura.

En la idea de un ensayo o un poema como telar se entrelazan conceptos e ideas para conformar el objeto. Hilos, lanas que, por su cuestión dialéctica e infinita, podrían dejarse sin anudar para que este texto o este mismo pensamiento continuara. Así, el poema no es unidireccional, como tampoco lo es el ensayo.

Si leer y escribir poesía es una forma de testear el lenguaje, si en ese testeo nunca estamos solxs porque las constelaciones son cúmulos de estrellas y los textos brillan en su relación, escribir y leer poesía también puede ser pensar un dibujo que se replica en otras formas, en otras constelaciones, como un espacio entre el saber y la imaginación. Y si un poema puede ser tan crítico como un ensayo porque lo que importa es ese proceso en el que el pensamiento baila en distintas direcciones, los límites entre poesía y ensayo se borran para que los géneros, como las chicas, queden en tiempos suspendidos.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. https://espectros.com.ar/wp-content/uploads/El-ensayo-como-forma_Theodor-Adorno.pdf

Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos.

_____, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____, Giorgio (2015). *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

García, Marilia (2020). *Parque de las ruinas*. Buenos Aires.

_____. (2018). *Parque das ruínas*. San Pablo: Luna Parque.

Kamenszain, Tamara (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mattoni, Silvio (2001). *El ensayo*. Córdoba: Epoké.

Sontag, Susan (2007). *Al mismo tiempo*. Random House Mondadori.



Aperturas a nuevas formas de significar en Marosa Di Giorgio y Susana Thénon

Maya Szir
Artes de la Escritura
maya.szir@gmail.com

*inventemos
la vida
nuevamente*

Susana Thénon

Este trabajo propone una lectura de las obras de Thénon y Di Giorgio que atraviesa las modulaciones sobre el devenir y las líneas de fuga que experimentan los cuerpos en sus obras.

En el corpus a analizar se trabajan diversas modulaciones que tienden hacia una exterioridad que no puede ser representada en su soporte y necesita salirse, fugarse, para habilitar una apertura. Ciertas nociones desarrolladas por Deleuze y Guattari permiten una lectura de estas intensidades que desbordan las obras: “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (2004, p. 14). A partir de estos procedimientos los poemas construyen un espacio de apertura. Además, estas modulaciones, en ambas poetisas, tienen un fuerte anclaje material y corpóreo.

En Thénon se leen tensiones que habilitan la presencia de estas líneas de fuga y los mismos poemas van encontrando nuevos lugares y espacios para expresar esta transgresión. “El cuerpo, el género y los territorios aparecen en una zona limítrofe, aunque siempre sugiriendo la urgencia de instaurar nuevos nombres, formas y enlaces entre ellos” (Alcalá, 2019, p. 729). En *Cuerpo vedado, espacios múltiples*, Alcalá plantea dos formas de corporalidad en los primeros libros de Thénon: “el cuerpo de la fractura y el cuerpo trascendente” (2019, p. 730). Estas formas funcionan a partir de la tensión entre sí mismas, lo cual permite la apertura a algo nuevo y transformador. Nos encontramos con cuerpos fragmentados, que enuncian su ruptura con el mundo y, a su vez, una resistencia “Me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas, / por geometrías abyectas” (Thénon, 2001, p. 49) que abre el paso a la trascendencia del cuerpo, una búsqueda transformadora, un devenir otro a partir de la experiencia material y el reencuentro con una unidad y con la naturaleza:

Soy el tiempo a cada paso,
la muerte en mi quietud.
Bailo todos los bailes, me deshago
y me uno.
Soy mar, el hombre mar (2001, p. 70).

Alcalá, citando a Cifuentes: “el sujeto poético thénoniano está en búsqueda de espacio, de apertura y de movimiento (...). A través del movimiento traspasa los límites de su individualidad” (2019, p. 732).

El cuerpo, en la primera parte de la obra de Thénon, se impone a la palabra y es el espacio de apertura. En *distancias* y *Ova completa* estas configuraciones se replantean y hay un desplazamiento del espacio de apertura hacia el lenguaje.



La poesía de Marosa, por su parte, propone un devenir constante. El mundo se aleja por completo de los órdenes dominantes. Si bien no desaparecen (hay matrimonios, violaciones, dioses, etc.), su significación está completamente desplazada, más bien, alejada de significado. Marosa construye un lenguaje intensivo: “Yo creía, no sé, iba a nacer de nuevo bajando por tus bellas / piernas, o te iba yo a dar a luz. Se me cruzaban las cosas, todas” (2008, p. 590).

Las exageraciones, contradicciones y los materiales ricos en texturas y sabores aportan vitalidad al imaginario: “Traía un vestido, moderno, grande, casi sin forma, de un verde celeste, con puntos más oscuros, o plateados” (1996, p. 182); “Voy a comer en ese plato un huevo de oro; casi seguro/ bajó de ti, mamá. Y una rosa roja que hay que comer con sal.”; “Tengo ocho, cinco, dos años” (2008, pp. 590-591). Hay una resignificación permanente de los materiales y una tensión irreconciliable con la mirada desde el lugar dominante. En palabras de Echavarren: “Donde todo parecía quieto y definido, se comprueba de pronto, al prestar una atención especial, que todo está en movimiento” (2007, p. 119). El desborde en Marosa plantea una extensión del cuerpo que permanece más allá de la palabra. La experiencia caótica y desbordada propone múltiples líneas de fuga de los poderes dominantes y las instituciones, dando lugar a otras expresiones que no necesitan de ese orden para organizarse y respirar.

(...) alcanzar un continuo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes (Deleuze, 1998, p. 24).

Un lenguaje de intensidades que se expande hacia los límites y atenta constantemente con salirse de su territorio. Los poemas de *Medusario* jamás plantean una clausura, son destellos de un mundo que se está reescribiendo.

En Marosa, si bien hay una mutación constante, los personajes participan muchas veces con sorpresa o asombro, sus cuerpos no responden a una transformación, sino que son parte de ese todo extrañado. El devenir sucede en la enunciación de forma global en los poemas. Cada poema es una pincelada de un mundo con una configuración otra y la enunciación propone una apertura de posibilidades a partir de esa ruptura. Todo el universo que se lee en Marosa está desbordado, pero eso es percible en la enunciación, no en los personajes o el imaginario interno que los poemas proponen. Los cuerpos que figuran en su poesía atraviesan una metamorfosis permanente y son todo a la vez. En estos rasgos se puede leer una intensidad, ya no hay figuras fijas y bien definidas, todo es parte de la misma mutación: “Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible” (Deleuze, 1998, p. 37).

En Thénon, especialmente en sus primeros libros, el yo poético asume esta pulsión de salida del mundo. En “Fundación” (*Edad sin tregua*): “inventemos palabras (...) /nuevas noches/ que se plieguen/ a las nuevas palabras.” (2001, p. 16).

El poema proclama esta tensión hacia un devenir que dé lugar a una configuración otra. En la obra más tardía (*distancias* [1984], *Ova completa* [1987]), el lenguaje de los poemas también se presenta desbordado, pero hay una asimilación de esto en el enunciado mismo. “Thénon expresa una imposibilidad de permanecer en el universo de la monolengua” (Alcalá, 2019, p. 730). Este desborde plantea una imposibilidad, una tensión con el soporte y con la lengua dominante de circulación. Este modelo de mundo no puede contener esta lengua y esta expresión, no le alcanza, hace falta crear otro, “volar del alfabeto” (2001, p. 206). Esto es algo que ya se anuncia desde la primera etapa de producción “Otros sexos/ hagamos/ y otras imperiosas necesidades” (2001, p. 16); “Despojémonos de todo cuanto/ nos conformó a



imagen y semejanza" (2001, p. 20). En los últimos libros los poemas parecen dar otra respuesta y manifestar la urgencia de este problema. Por eso se puede pensar en formas, destellos, que habiliten algo por fuera, es decir "la posibilidad de una salida por la cual escapar, una línea de fuga" (Deleuze, 1998, p. 24). En esta etapa es la palabra la que está fragmentada, rota, reconstruida, mezclada. El uso de diversos registros: lengua coloquial, del tango, formal, nombres que refieren al mundo de la música, juegos de palabras, cacofonías. Esta heteroglosia y "heterogeneidad" da cuenta de esta manifestación permeable que no puede ser contenida y necesita nuevos elementos para poder decir. "La aceptación de la norma y la ruptura de la norma" (Barrenechea, 1997, p. 9) en tanto se construye una fuga desde el dispositivo de las "lenguas mayores" o dominantes. De la misma manera, en los poemas de la última etapa, el mismo trabajo con el lenguaje también trabaja con el cuerpo, la sonoridad y el ritmo de las palabras. Hay una experiencia física y eso también es un síntoma de estas líneas de fuga que habilitan rupturas.

Tanto en Di Giorgio como en Thénon la transformación y la experiencia de la ruptura se da en la materialidad. El trabajo de ambas obras poéticas muestra la imposibilidad de contener ciertas voces y expresiones y la necesidad de escapar de alguna manera, mediante series de reconfiguraciones y nuevas formas de nombrar que permitan la apertura e integración de otredades.

Referencias bibliográficas

- Alcalá, María Victoria (2019). "Cuerpo vedado, espacios múltiples". *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*. Buenos Aires: Educa.
- Barrenechea, Ana María (1997). "Susana Thénon y su subversión del canon". *Jitrik, Noé (compilador). Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1998). *Kafka: por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.
- Di Giorgio, Marosa (1996). "Los papeles salvajes (Fragmentos)". *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. Selección de Roberto Echavarren, José Kozar, Jacobo Sefami*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echavarren, Roberto (2013). "Devenir intenso: Marosa Di Giorgio". *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Montevideo: La Flauta Mágica.
- Thénon, Susana (2001). *La morada imposible. Edición y estudios a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni*. Buenos Aires: Corregidor.