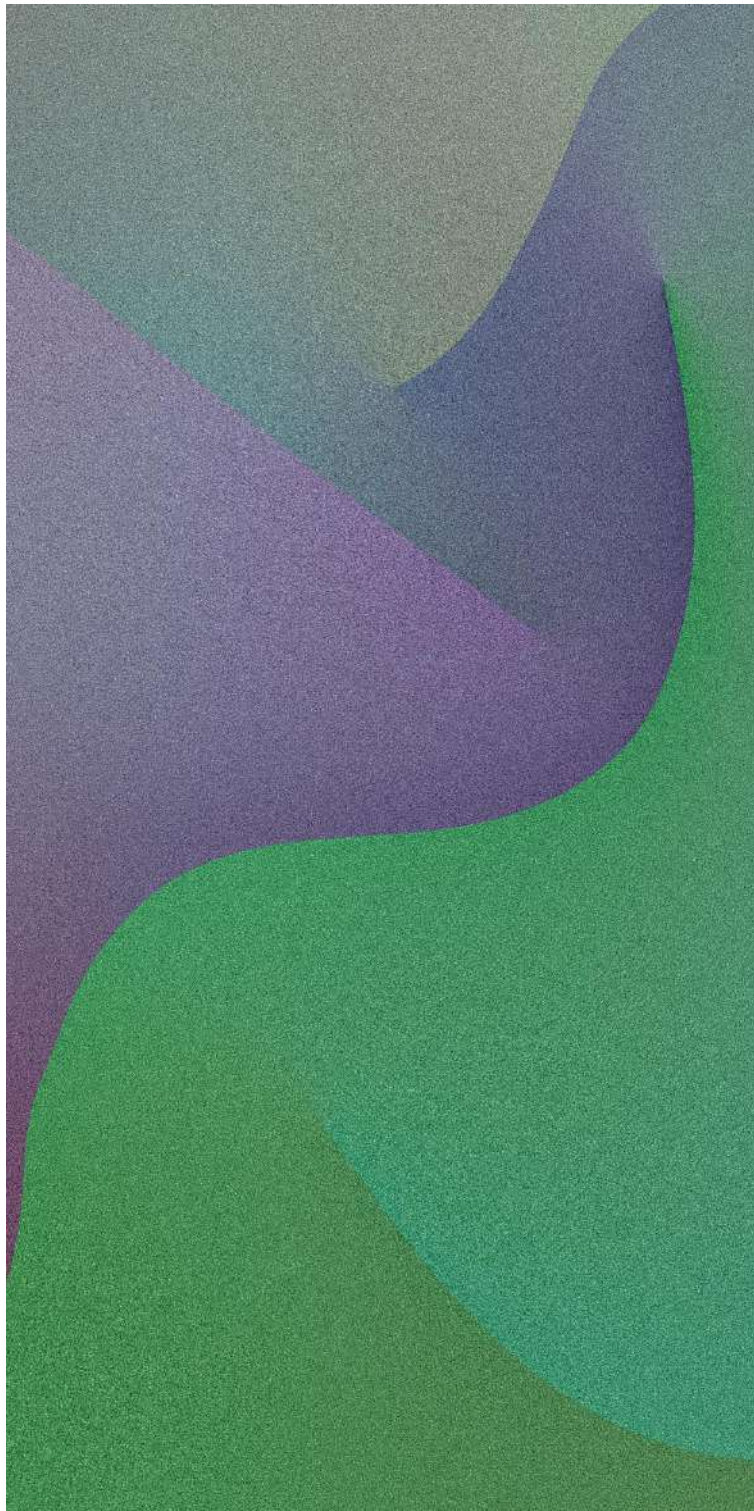




Mesa: Formas del decir





De las múltiples formas del decir que emergen en nuestro tiempo, donde lo visual y lo textual, en constante movimiento, se mixturan hasta la evanescencia de sus bordes, las tres intervenciones críticas que componen esta mesa escogen manifestaciones singulares, muy diferentes entre sí, pero con el arte —el contemporáneo, específicamente— como denominador común.

Adrián Nakasone, en *Cómo hablar de memes y que te tomen en serio: un acercamiento a la verdad de manera tangencial*, reflexiona sobre esos fragmentos efímeros de cultura, cuyo camino desanda el autor hasta conectarlos, pasando por las películas de *X-Men*, con Aquiles y la tortuga. A fuerza de humor y viralidad, los memes se han constituido como una forma ya menos nueva que estable del decir. A través de ellos, las palabras se vuelven imágenes y las imágenes, palabras, y establecen así un diálogo constante entre el arte contemporáneo y la cultura digital.

Por otro lado, *La obra de arte en la nueva época de su no reproductibilidad técnica*, de Diego Capurro, invita a pensar sobre el aura y la autenticidad en un mundo donde las reproducciones digitales parecen desdibujar la singularidad del original. La noción de Benjamin se pone a prueba en la era de los NFT, donde la identidad y el valor artístico se redefinen en el espacio virtual. Capurro, entonces, se cuestiona sobre esta nueva dimensión del mundo del arte y, al hacerlo, interroga también a sus lectores y a sus creencias.

Finalmente, *Peregrafismos. Los grafismos errantes de Mirtha Dermisache*, de Mónica Muñoz, acerca las obras de esta artista, cuya escritura y grafismos se presentan como formas poéticas y abiertas. Aquí, el acto del decir se transforma en un arte visual que trasciende las palabras convencionales. Muñoz, conocedora de cada línea y cada forma de la poeticidad de Dermisache, reconoce en estos peregrinajes la potencia de un lenguaje que combina el silencio, la forma y el símbolo.

Estas ponencias, en definitiva, componen un recorrido breve aunque poderoso por la riqueza y diversidad del arte contemporáneo. Se trata, como dejan claro estxs autores, de un arte en el que las formas del decir —ya sea a través de memes, obras digitales o grafismos— se multiplican, mutan y se reinventan. Estos textos nos señalan visiones poéticas y dinámicas de un mundo en constante transformación.

Marina Locatelli
Editora general



Cómo hablar de memes y que te tomen en serio: un acercamiento a la verdad de manera tangencial

Adrián Nakasone
Artes de la Escritura
naoto.nakasone@gmail.com

Cuando estaba en secundaria, y tenía que estudiar latín, aprendí que los seres humanos no llevamos el nombre científico de *Homo sapiens*, sino de *Homo sapiens sapiens*. No somos “hombres que piensan”, sino “hombres que piensan que piensan”. Es decir, somos conscientes de que pensamos. Esto provocó una sensación que quiero definir como extraña, aunque se trate de algo familiar. Es esa sensación de estar a punto de comprender algo, pero ser incapaz de definirlo en palabras o comprenderlo del todo. Una repetición que tiende a algo infinito.

Hay un artista llamado Cy Twombly quien tiene una serie de trabajos hechos en pizarras. En dichas pizarras hay muchos garabatos que dan la sensación de que se pueden leer, pero en realidad no se entiende nada porque parecen cursiva rusa. Es por esto por lo que quiero pensar en aquello que nos ocurre cuando hacemos algo que trata sobre hacer sobre algo. También quiero pensar qué sucede en el incesto conceptual de analizar el análisis de un análisis en una *mamushka* de análisis. Tal vez así pueda encontrar la palabra que describa lo que sucede. La segunda vez que me detuve al tener este efecto extraño de familiaridad fue cuando en la escuela nos hicieron leer “Emma Zunz”. El relato abarca distintos entendimientos, no sólo con respecto a la trama en general, a la construcción de un sentido denotado sobre la ficción, sino que también trabaja con la obra de Borges en sí. Los valores de verdad no necesitan de hechos, sino simplemente un marco donde desplegarse. Interesante que haya sido particularmente con un relato de Borges, ya que esta idea de acercarse a una verdad de manera tangencial es algo que también está en la conferencia que da sobre budismo.

La tercera vez que tuve este efecto extraño fue cuando vi una película haciendo referencias a un meme sobre dicha película. No sería la primera vez que se observan memes en el cine y tampoco era la primera vez que veía la película. La sensación estuvo específicamente dirigida al meme. Un meme es una idea, comportamiento o estilo que se convierte en una moda y se propaga mediante la imitación de persona a persona dentro de una cultura y, a menudo, tiene un significado simbólico que representa un fenómeno o tema. El término deriva del concepto de memes en *El gen egoísta* (Dawkins, 1976) y su uso en internet es casi el mismo. Esto se debe a que las ideas, comportamientos y estilos, de una forma u otra, serán expresados en internet según las mismas reglas de internet. Dawkins concibió los memes como el paralelo cultural de los genes biológicos y los consideró, de manera similar a los genes “egoístas”, como si tuvieran el control de su propia reproducción y, por lo tanto, sirvieran a sus propios fines. Entendido en esos términos, los memes llevan información, se replican y se transmiten de una persona a otra y tienen la capacidad de evolucionar mutando azarosamente al ser sometidos a la selección natural, con o sin impactos en la aptitud humana (reproducción y supervivencia).

Hasta la fecha (2019), los memes no han sido estudiados de forma sistemática por ninguna disciplina pertinente más que algunos artículos de comunicación y lingüística que los estudian, a grandes rasgos, dentro de la categoría de “lenguaje de internet”. Por este motivo, intentar estudiar los memes desde un punto de vista histórico puede resultar casi paleontológico. Las partes blandas de un animal prehistórico siempre son un tema de discusión. Que lo blando sea lo primero en degradarse hace que la reconstrucción futura sea un tanto difusa. Algunas veces dice más de los humanos que retratan a la criatura que de la criatura en sí. El intento por



retratar esto desde un punto de vista diacrónico puede ser una nimiedad en este punto de los memes. Así que, es más prudente proponer una visión menos exhaustiva que nos ayude a atenernos a la idea del meme circulando.

En la segunda mitad de la década de los noventa, los investigadores de los campos de las ciencias de la computación y computación cognitiva propusieron el modelo de Richard Dawkins para estudiar el comportamiento de aquello que circulaba por internet. De dicha forma, para el 2001 *Wikipedia* ya relacionaba el concepto con el uso de la internet y, para el 2004, ya existía una entrada dedicada a los memes gracias a la fundación (2003) del *message board* por el sitio web anónimo 4chan.

"I'm the Juggernaut, bitch" es una frase que provocó mucho revuelo por parte de los habitantes de internet durante el estreno de la película *X-Men: The Last Stand* (2006). Por las obvias limitaciones de la *world wide web* en esas épocas, la cuestión sucedió de forma más acotada en foros de gente que consumía memes sin saber que consumía memes. Antes de que el actor Vinnie Jones pronunciara la famosa frase, el meme ya existía gracias a una parodia en video que se había vuelto muy popular en Youtube. Esta nueva relación que se dio entre internet y Hollywood seguiría ocurriendo con actores como Samuel L. Jackson y Keanu Reeves.

Un ejemplo curioso, justamente, es el de Samuel L. Jackson, quien tuvo que volver a filmar algunas escenas para la película *Snakes on a Plane* (2006) porque la internet pedía constantemente que insultara más en dicha película. *"I'm sick and tired of this motherfucking snakes on this motherfucking plane"*. Primero, pensé en la gente que no sabía que la película imitaba al meme y, luego, en Lev Kuleshov. El efecto Kuleshov es uno de los elementos claves del montaje. De acuerdo con las convenciones del cine, con las que nos hemos familiarizado desde sus comienzos, los espectadores entendemos que una toma tiene conexión con la siguiente y hacemos un esfuerzo creativo para establecer una relación que –además de no ser siempre evidente– algunas veces es inefable. Una de las cosas más interesantes es que esa relación no existe por sí sola, sino que nuestro contexto mismo nos aporta la información y las competencias para poder realizar el ejercicio intelectual. Lo que me parece útil remarcar es que la conexión no es innata, sino que es el resultado de numerosos consumos que en su acumulación y decantación han permitido la competencia necesaria para poder llevar a cabo ese procedimiento. Tan poco innata resulta que, hoy en día nuestros numerosos consumos están puestos al servicio de otros consumos e, incluso, consumimos la manera de consumir de los demás. La realidad está siendo yuxtapuesta.

Por supuesto, esto no es algo novedoso ya que las galerías de arte existen hace años. La idea misma de recolectar cosas para que su conjunto signifique algo nuevo (o simplemente signifique algo) existe desde siempre. Pienso en Napoleón, viviendo en el Louvre, corriendo al baño porque comió algo que le cayó mal y colgado en el pasillo hay un pedazo de la pirámide de Giza o el Apolo de Belvedere. En ese conjunto de lo recopilado y la capacidad de ir al baño con eso en el camino, parece poder establecerse una especie de promedio. Un camino intermedio que resulta en una forma de creación, o por lo menos, dirigir las ideas hacia un lugar distinto.

Según el budismo zen, la iluminación es un lugar que se consigue en el vacío. No hay silogismo posible para llegar a la verdad porque se consigue de manera intuitiva y brusca. Hay un "salto" en el medio del procedimiento que es inefable. Funciona como una anagnórisis menos evidente porque el reconocimiento se refleja en algo no decible. Está más que claro, hoy en día, que la comprensión de un concepto está siempre sujeta a su contrastación.



Los primeros occidentales en llegar a Japón fueron los portugueses. Cuando llegaron a la isla de Tanegashima se preguntaron cómo harían para comunicarse con los habitantes. Su emisario de Macao sólo podía hablar y escribir en chino. En el momento del desembarco, los navegantes fueron recibidos por los emisarios del pueblo, al observar gente con rasgos tan distintos, el mismo señor feudal de las tierras decidió hacerse presente. Efectivamente, la sospecha de que Japón contaba con un idioma propio era cierta. Los japoneses sonaban tremendamente distinto a los chinos. Sus palabras no eran las mismas, exceptuando algunas que obviamente fueron tomadas a modo de préstamo. Para sorpresa de los navegantes, ninguno de los emisarios se esforzó siquiera en buscar un traductor. Arrancaron ramas de los árboles cercanos y comenzaron a escribir en la arena. Los portugueses no podían comprender ninguno de los símbolos, pero de algo estaban seguros y era que el emisario de Macao se podía comunicar perfectamente con los japoneses. Habían logrado encontrar un camino intermedio entre sus vastas culturas.

En un modo similar, una de las secciones más interesantes que se filtró del manual de 1960 de la NASA, de los Estados Unidos de América, es el protocolo que se debe seguir ante el encuentro con extraterrestres. El protocolo era muy simple: dibujar un triángulo. De la manera que fuere, se debía dibujar un triángulo rectángulo y marcarle sus lados. Esto indicaría al extraterrestre que somos seres con cierto nivel de abstracción y que conocemos por lo menos el Teorema de Pitágoras. A su vez, esto dejaría en evidencia que somos seres capaces de comunicación, en el caso de que los seres extraterrestres también sean capaces de ello. Por supuesto, ellos no lo llamarían Teorema de Pitágoras, pero, como el emisario de Macao, se supone que nos entenderían sin hablar, juntando los recortes, organizando la información para darle una estructura con el todo. También cabe la posibilidad de que los sistemas sean imposibles de reconciliar en tanto sus naturalezas fundamentales sean tan diferentes que ni siquiera la idea de cierta figura geométrica pase por el radar del ordenamiento del universo que los extraterrestres han ideado. Incluso es posible que los seres de otro planeta ni siquiera cuentan con nuestros mismos sentidos. Asumimos que los seres extraterrestres con quienes nos habríamos de comunicar son, en su naturaleza, muy similares a los humanos en tanto acumulan información que les permita generar un montaje de la realidad para poder conceptualizarla y encadenarla. Para que podamos aprender de ellos o, por lo menos, comunicarnos. Nosotros requeriríamos que ellos sean capaces de hacer el esfuerzo creativo de salvar las distancias aun cuando parezca que hay un infinito entre ambas ideas. Por cada elemento con el que decido contrastar una idea para aproximarme a una conclusión surge algo nuevo que me aproxima a esa sensación de alivio, pero no del todo. Por esta razón, agrego otra idea que la contrasta y la aproxima, pero no del todo y, así, hasta el infinito.

En la paradoja de Aquiles y la tortuga, Aquiles está disputando una carrera contra una tortuga. Aquiles concede a la tortuga una ventaja, por ejemplo, de 100 metros. Suponiendo que ambos comiencen a correr a una velocidad constante (uno muy rápido y la otra muy lenta), tras un tiempo finito, Aquiles correrá 100 metros, alcanzando el punto de partida de la tortuga. Durante este tiempo, la tortuga ha corrido una distancia mucho más corta, digamos que de 10 metros. Aquiles tardará un poco más de tiempo en recorrer esta distancia, intervalo en el que la tortuga habrá avanzado; por lo que a Aquiles aún le queda algo más de tiempo para llegar a este tercer punto, mientras la tortuga sigue avanzando. Por lo tanto, cada vez que Aquiles llega a algún lugar donde ha estado la tortuga, todavía tiene algo de distancia que recorrer antes de que pueda alcanzarla.

Hay una disertación de Alain Badiou, en la UNSAM, donde habla sobre arte contemporáneo y, para ello, lo contrasta con el arte moderno. A su vez, para explicar el arte moderno lo contrasta con el Romanticismo y el arte clásico. Badiou opina que, en el fondo, el arte



contemporáneo es una crítica del arte mismo. Una crítica artística del arte y, esta crítica artística del arte, critica ante todo la noción finita de la obra. Así, la noción de lo contemporáneo va a estar sometida a dos normas de las cuales se desprenden otros conceptos. En primer lugar, la crítica a la unicidad de la obra y la crítica a la figura del artista.

Esta idea misma está directamente relacionada a la figura del meme entendida por todos los usuarios de internet. A su vez, las críticas que Badiou realiza también pueden ajustarse a las posibles críticas del uso de los memes hoy en día. La relación que se da entre Hollywood y los memes es gracias a que tenerlos aumentan las ganancias y aporta una pequeña metarreferencialidad que resulta muy exitosa en la audiencia. Badiou, en su disertación, explica que el arte sigue el modelo de la mercancía. Hoy el equivalente sería el algoritmo de recomendaciones.

Los memes, de todas formas, logran reabastecerse de una forma similar a la que señala Badiou. En lugar de hacer una crítica artística del arte, los memes hacen una crítica memera a los memes y en el proceso hacen una crítica memera a las comparaciones que se hacen de ellos con el arte (Badiou, 2015).

El siguiente meme del tipo *copypasta* se utiliza como respuesta *non sequitur* a cualquier intento de hablar en serio sobre los memes y su estado actual. Como resultado se genera el extraño efecto de satisfacer la autorreferencialidad diagnosticada en los memes a la vez que desestima el intento por intelectualizarlos:

Puede que estés en algo acá. Los memes solían ser simples. Para una pequeña risa. Luego evolucionaron. Nuevos formatos, nuevas líneas, nuevos contenidos que lo convertían en un nuevo meme. Luego los memes se volvieron cada vez más meta y autorreflexivos. Se parodian a ellos mismos y a los que los crean y los consumen. Se construyen mutuamente. Crecieron. Se transforman en algo completamente novedoso. Esto progresó al punto en el que ya no alcanzó. Se convirtieron en algo más que sí mismos. Se convirtieron en algo surreal. (...) El arte progresó de una forma similar. Empezó con simpleza, me refiero a dibujos simples. Luego cerámica y alguna que otra escultura medio abstracta. (...) Desde la prehistoria hasta el Renacimiento, el arte recurrió siempre a las mismas temáticas y a las mismas técnicas para representar. Sí, las técnicas mejoraron radicalmente, pero considerando los siglos en el medio, pocos avances reales sucedieron. Compárenlo con los memes. Eran tan simples al principio, y casi que nada más. (...) Pero ¿qué sigue?, ¿pos posmodernismo? ¿metamodernismo? ¿hipermodernidad? ¿Quién sabe? Sólo el tiempo lo sabrá. Allí es donde los memes se dirigen. Comenzaron despacio, pero han tomado una envión que los hace crecer a velocidades exponenciales. (...) Nuevos movimientos de memes son creados a cada momento: anti memes, *dank* memes, *abstract* memes, *wholesome* memes, *surreal* memes, *deep fried* memes, *nuked* memes. Incluso ahora los *black hole* memes y los *dimensional* and *time travel* memes son una realidad. ¿Qué va a pasar? ¿Un regreso a los clásicos? ¿Un nuevo formato tan increíble que robe nuestros corazones y genere un nuevo movimiento? Estoy ansioso por los memes del futuro. TL; DR: Los memes imitan el arte, el arte imita la vida. Y lo más importante es que siempre debemos recordar digo yo también, gracias, lol (Cleangoldhands, 2017).



Otro meme que fue viral hace unos años, intentando intelectualizar los memes, es el siguiente:



Hay una tensión resultante entre conocer un meme, su contrario y el contrario de sus contrarios. Pareciera ser que da pie a una paradoja sin fin de refutaciones eternas sin argumento válido porque el vehículo de las ideas es el absurdo. Podría someter este mismo ensayo a este mismo juicio del *copypasta* o mismo incluir otra clase de meme que desarticule toda la argumentación tanto de este ensayo como del *copypasta* (el más apropiado sería el meme de Mucho Texto). De hecho, pretendo hacerlo, pero no sin antes citar una película: *Bee Movie* (2007). Fuente de muchos memes y que me habilita a seguir pensando:

De acuerdo con todas las leyes de aviación, no hay manera de que una abeja pueda volar. Sus alas son muy pequeñas para que levanten su cuerpo del suelo. La abeja, por supuesto, vuela de todas formas. Esto se debe a que no les importa lo que los humanos piensen.

Los memes parecen dar cuenta de una clase nueva de sensibilidad. Los memes parecen un balde lleno de anzuelos, es imposible sacar una idea sin sacar otras cien. En el *copypasta* previamente utilizado, no sólo tenemos la idea de arte que utilizó Alain Badiou en su definición de arte contemporáneo, sino que podemos relacionarlo a los pinzones de Darwin, y también menciona distintos movimientos filosóficos nuevos.

En 2010, los teóricos culturales Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker propusieron el metamodernismo como "una intervención en el debate del pos posmodernismo". En el ensayo *Notes on metamodernism* (2009), afirman que los años 2000 estuvieron caracterizados por el regreso de posiciones típicamente modernas que no se perdieron de las estructuras mentales postmodernas de los años ochenta y noventa. Según ellos, la sensibilidad metamoderna "puede ser concebida como una especie de ingenuidad informada, un idealismo pragmático", característica de las respuestas culturales a los recientes acontecimientos globales como el



cambio climático, la crisis financiera global, la inestabilidad política y la revolución digital. Afirman que “la cultura posmoderna del relativismo, la ironía y el pastiche” se acabó; siendo reemplazada por una condición post ideológica que enfatiza el compromiso, el afecto y la narración. El prefijo “meta” aquí refiere, no a un estado reflexivo o un rumiante recurrente, si no que proviene del término *metaxy*, acuñado por [Platón](#), el cual denota un movimiento entre polos opuestos. Vermeulen y Van den Akker describen el metamodernismo como una “estructura del sentir” que oscila entre modernismo y posmodernismo como “un péndulo que se balancea entre innumerables polos”. Para la generación metamoderna, según Vermeulen, “las grandes narrativas son tan necesarias como problemáticas, la esperanza no es algo en lo que simplemente se puede desconfiar, y el amor no es algo que necesariamente debe ser ridiculizado” (Van den Akker R., Vermeulen T, 2009).

La recopilación y por ende la yuxtaposición de ideas con la que contamos hoy en día forma una zona neutral en donde las contradicciones son capaces de formar un conjunto más contundente. Sobre todo, si lo soportamos desde la idea de la vasta cantidad que tenemos. Pareciera que el mérito está en la creación personal de “galerías mentales” que se ajustan a nuestros propios criterios. Parece ser que la recopilación inteligente del gran cúmulo de información que tenemos es la nueva forma de generar originalidad. Citando a Kenneth Goldsmith:

Parece una respuesta apropiada a la nueva condición de la escritura contemporánea: confrontados con una cantidad sin precedente de textos disponibles, el problema es que ya no es necesario escribir más; en cambio, tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente (Goldsmith, 2015).

La forma de crear algo nuevo, entonces, es combinando. Es decir, todos los escritos son considerados sujetos al contexto en el que son leídos y, por ende, la intencionalidad está sujeta no sólo a las competencias que previamente se han requerido a lo largo de la historia para poder leer cualquier texto, sino que, ante la cantidad de textos disponibles, se ha llegado a determinar que para poder incidir de maneras originales el contenido no tiene por qué ser nuevo, en cambio, sí el uso de los elementos. La originalidad de pronto no está en descubrir un aspecto innovador del contenido y lo que comunica, sino en descubrir una organización de los elementos que comunique con su acto de ser organizado.

Aceptamos estas incompatibilidades que sólo por razón de coexistir llevan el nombre de “universo” y enriquecen la profundidad de nuestra comprensión. Parece absurdo empezar a notar que todas las cosas que nada tienen en común tienen por común el hecho de no tener nada en común. Esta idea se enriquece si tomamos lo que Barthelme dice sobre las computadoras haciendo arte. En el caso de las máquinas, el algoritmo no funciona con lo no conectado mediante silogismos, sólo puede aproximarse por aleatoriedad y en eso hay algo que sólo los humanos podemos hacer. Son esos pequeños saltos de intuición que tenemos en donde el centro de la experiencia no se puede nombrar y la pérdida de la razón como procedimiento forman sistema, pero no cualquier sistema, sino construcciones únicas en tanto son respuesta de la experiencia intransferible de las personas.

Además, esta “cualidad intransferible” no es del todo cierta. Ahora que nuestro contexto permite suplantar todos los contenidos, los recopiladores y creadores de nuevas organizaciones y configuraciones son los que nos dan la dopamina del encuentro. Por tanto, este texto mismo está siendo constantemente autorreferencial, y está compuesto de yuxtaposiciones. En la forma hay, oculta, una forma de contenido.



Hoy por hoy, todo es criticable al separarlo en piezas débiles y fáciles de pisotear sin el apoyo del todo. Es una práctica que venimos entrenando desde chicos con la clase de contenidos irónicos y pesimistas que se burlan de los sueños y esperanzas de nuestros padres como *Los Simpson* y *South Park*. Es una actitud que todos teníamos casi por *default* y nos detiene de seguir avanzando. Tal vez, la única manera de seguir avanzando luego de que todo se convirtiera en palos en la rueda es mediante contradicciones *naïve* de no confiar más en el principio de no contradicción cuando nos dé la gana. A grandes rasgos, la idea parece un tanto irresponsable, pero es una manera de hacer convivir dos ideas contradictorias en una tensión que enriquece las experiencias. Si todo fue destruido nos queda la opción de jugar a la casita en las ruinas. Si el mundo destruyó las grandes narrativas, la última gran narrativa que queda por hacer es destruir al mundo.

Esta opción de no elección abre un abanico de posibilidades en donde podemos operar con elementos más oscuros. Causas en donde creemos, pero no creemos. Magias que existen y/o tienen explicación racional. A pesar de que no nos damos cuenta, ya estamos viviendo en esa clase de mundo con la mecánica cuántica, una ciencia que no puede afirmar nada, pero tampoco niega del todo. Si nada se explica por completo podemos rellenar los vacíos que quedan con lo que nos parezca más interesante. Se podría abogar diciendo que ahora hay obras que no yuxtaponen como siempre ha habido, pero no es cierto porque la yuxtaposición es con la realidad, cada cosa escrita se está yuxtaponiendo a nuestra consciencia de nosotros mismos. Por eso se siente tal alivio cuando encontramos un texto en donde vaciamos nuestro yo y podemos descansar de ser nosotros mismos. Hay algo de lo que se habla todo el tiempo, pero siempre con el fin de hablar de otra cosa.

Gracias a la vaguedad de “las fronteras” entre un extremo y otro, la sensación buscada deja de ser tan específica –como si alguna vez lo hubiese sido–, pero también la pretensión de que esa sensación sea específica se ha borrado gracias a que la asociación está contenida en el esfuerzo creativo que requerimos para rellenar los espacios en blanco. Ese espacio que el objeto yuxtapuesto nos deja para que carguemos por nuestra cuenta es familiar y extraño. Entre la extrañeza y la familiaridad se produce una paradoja. Ese ácido irónico de la razón contenido en la paradoja puede resultar corrosivo hasta lo cómico o demostrar la infinitud hasta lo sublime.

Referencias bibliográficas

Andcallmeshirley. (2009). Knowyourmeme.com. *I'm the Juggernaut, Bitch*.

<https://knowyourmeme.com/memes/im-the-juggernaut-bitch>

Badiou Alain. (25 de junio de 2015). *Sobre el arte contemporáneo*. Disertación en la UNSAM, Buenos Aires, Argentina.

Cleangoldhands. (2017). Reddit.com. *You may be onto something here*.
https://www.reddit.com/r/copyypasta/comments/6tq8su/you_may_be_onto_something_here/?utm_source=share&utm_medium=mweb3x&utm_name=mweb3xcss&utm_term=1&utm_content=share_button&rdt=64687

Jobot. (2009). Knowyourmeme.com. *Copyypasta*.

<https://knowyourmeme.com/memes/copyypasta>

Van den Akker, Robin. Vermeulen, Timotheus. (2009). Metamodernism.com *Notes on Metamodernism*. <http://www.metamodernism.com/>

Y.F., (2017). Knowyourmeme.com. *Deep Fried Meme*.



<https://knowyourmeme.com/memes/deep-fried-memes>

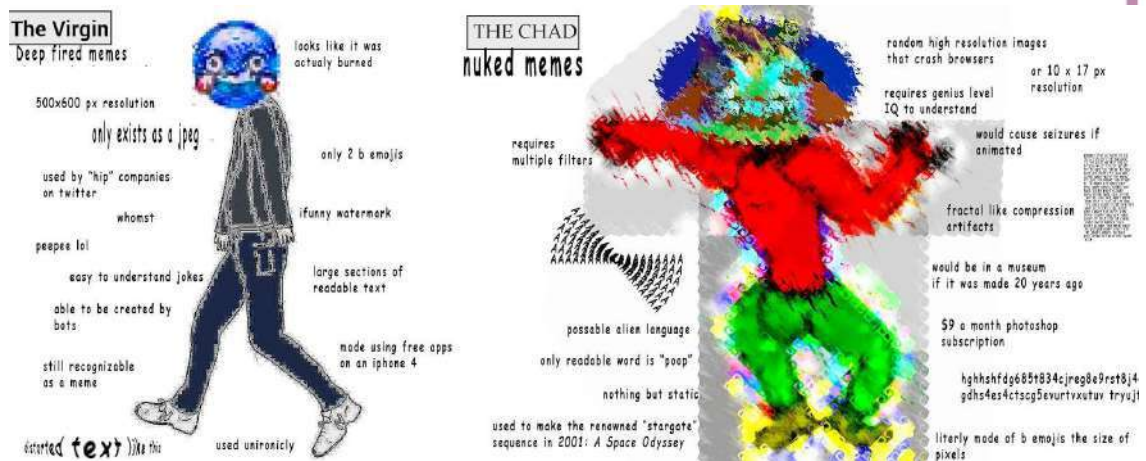
Referencias memeras



Nuked Meme (2019).



Dimensional Meme (2019).



Virgin vs chad macros comparative meme/ deep fried vs nuked memes (2020).



Deep Fried Meme (2018).



La obra de arte en la nueva época de su no reproductibilidad técnica

Diego Capurro

Crítica de Artes

diego.l.capurro@gmail.com

Walter Benjamin, en su ensayo de 1936, anunció al mundo la pérdida de la singularidad y lo irreplicable del artefacto obra-de-arte a partir de la posibilidad de la tecnología de reproducirlo (Benjamin, 2019). Tomemos por ejemplo un filme, que, al poder ser copiado innumerables veces, se destruye su aura, su existencia única e icónica. Hoy, y gracias a una suerte de antigua némesis tecnológica, hemos vuelto a la posibilidad de que algo repetible se vuelva irreplicable. Tal cosa es posible de la mano de la criptografía computacional. Hablamos de los NTF, *Non-Fungible Tokens*, los tokens no fungibles. Esta herramienta tecnológica ha posibilitado una reconstrucción del aura en el arte ya que devuelve la unicidad al objeto, quitándole la posibilidad de su reproducción. El valor de este artilugio se torna evidente al notar que uno de los artistas vivos más cotizados, Mike Winkelmann, es un artista digital que se apalanca en estas nuevas posibilidades.

¿Qué es un NTF? Es un dispositivo técnico —una cripto— que se adhiere a un huésped, en este caso, una obra de arte digital, y conforma un certificado de titularidad y autenticidad, único e irreproducible, registrado en *blockchain* (cadena de bloques que funciona como un libro contable, público e inviolable, en la que se basan las criptomonedas). Recordemos que los bienes no fungibles son los que no tienen equivalencia dentro de los individuos que integran su misma especie y no pueden sustituirse los unos sobre los otros ni en calidad ni en cantidad. La mayoría de los NTF permiten el uso de contratos inteligentes cuyas condiciones se activan de manera automática cuando se cumplen ciertas condiciones acordadas. Un ejemplo es el pactado de porcentajes de reventa, cuántas copias de un objeto digital se pueden hacer. Este activo digital funciona vinculando unívocamente la propiedad de alguna obra de arte virtual a su dueño, mecanismo que es transferible por voluntad y es negociable. La tecnología ahora permite garantizar la propiedad y los verdaderos límites del trabajo digital.

Digamos que esta cirugía tecnológica contemporánea le da al aura nueva vida y abre algunos planteos incómodos que habían sido superados con la copia. Pareciera ser que seguimos necesitando estar alejados del objeto para valorarlo; que, salvo el propietario, nadie más pueda acceder a él, adquiriendo así un valor adicional. Un mecanismo que construye individualidad por exclusión y alejamiento del otro, en contraposición a la sociabilidad de compartir un elemento cultural común a todos, como sucede, por ejemplo, con un meme.

En la superficie, esta devolución aurática parecería proyectar su sombra desde la Torre de Babel de los beneficios empresariales, ya que se busca también, por medio de estos tokens, generar escasez para favorecer la especulación bajo la ley de la oferta y la demanda. No es que propongamos un desacuerdo con remunerar el trabajo del artista, pero al ver algunos precios siderales¹², creemos que se pone en tela de juicio a la sociedad entera. Un incentivo a la competencia en forma de subasta por un objeto único, como Dios. Solamente hay uno y solo uno lo puede poseer —lo que significa que no es tuyo—, pagamos por excluir al otro del goce. Para librarme del infierno de los demás es que hago mío este objeto único. El alejarlo del otro en una competencia de poder y territorialidad, y que eso se traduzca en un valor es lo que nos parece terrible. Esta mecánica parecería obedecer al anhelo de construirnos como individuos

¹² Mike Winkelmann ha vendido su NFT *Every days – The First 5000 Days* por 69 millones de dólares en la prestigiosa casa de subastas Christie's.



en la sociedad de consumo. Recordemos a Bauman quien nos alerta que, al consumir un producto, lo que hacemos es aumentar nuestro atractivo y valor de mercado a los ojos de los demás. Sin embargo, hay dos caras en la moneda, un artista de menor éxito puede, a partir de entrar en este juego criptográfico, ganar su sustento en consonancia con su esfuerzo evitando copias que no le remuneran. La otra cara es el precio que sale a subasta en el circo romano de egos (Bauman, 2007).

Otra vulnerabilidad que pesa sobre el objeto artístico y que trata de su autenticidad - recordemos el problema de la falsificación- ahora queda también resuelta con esta operación. El marketing se asegura vender junto con el objeto a su productor-artista-consagrado. ¡Voilà! Se puede proyectar con confianza aurática al productor junto a su producto.

La metafísica de la presencia queda salvada. Un artificio similar al de la firma en el cuadro, cosa que también se estudia para falsificarla. Digamos que la posibilidad o el temor de que la imagen sea falsa —un simulacro— queda sorteada por la cadena de bits inviolables. Hay un carácter sacramental en todo esto. De la misma manera en que el demiurgo occidental es uno, en este momento en que no tiene mucho sentido el concepto de originalidad, este vuelve con más fuerza que nunca (en el sentido de negación de la copia).

Hablando de la copia, podemos decir que lo que la distingue del original es la carencia de historia. En una obra digital, uno podría imaginarse al artista frente al original dibujando con algún programa los trazos y ejecutando en una madrugada de inspiración dónde poner tal o cual color. Mientras que, en la copia, la única acción histórica de ese objeto es el ctrl+c, ctrl+v: *copy-paste*. Esta falta de historia es lo que nos preocupa al desmoronar la ontología de cualquier obra.

Al igual que en la astrofísica toda galaxia gravita hacia un agujero negro supermasivo, parece que la humanidad una y otra vez gravita hacia el sumidero supermasivo de la búsqueda de lo individual como exclusión de un otro y las diversas formas de lograrlo.

No se trata de reconstruir una irrepetibilidad y a partir de ahí ver cómo afecta nuestra sensibilidad y percepción. Se trata de generar un objeto tecnológico de marketing masivo y consumo exclusivo.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.



Peregrafismos. Los grafismos errantes de Mirtha Dermisache

Mónica Muñoz
Artes de la Escritura
monimunoz60@gmail.com

*No es tan fácil leer un experimento de escritura.
Se requiera un experimento de lectura
que es una cosa mucho más rara.*

Cactus

Con aires sesentistas

En la década del sesenta el campo artístico argentino atravesó distintas líneas de fuerza que forjaron un entramado vigoroso. Un tejido de varios discursos –político, ideológico, económico, militar, etc., influenciado fuertemente por los acontecimientos mundiales, los quiebres en las corrientes de pensamiento– como la guerra de Vietnam, la Revolución cubana, el Mayo del 68, etc. Los programas y acciones nacionales apuntaban a producir un cambio radical mientras nuestros artistas y críticos buscaban insertarse en el escenario internacional. “El futuro era la meta nebulosa pero augural de un tiempo más perfecto: tan extraordinario, que cualquier gasto de energía que se requiriera al presente estaba por demás justificado” (Giunta, 2001, p. 375).

Hablar del arte de los sesenta, en Argentina, implica nombrar a Felipe Noé, Marta Minujín, Rubén Santantonin, Oscar Massota, Antonio Berni, Julio Le Parc, Jorge Romero Brest, entre otros. El Instituto Di Tella, los premios, el Museo Nacional de Arte de Buenos Aires, los happenings, el arte *collages*, el pop art, nuestras vanguardias, la Menesunda, el viaje a París, el ascenso del protagonismo de New York en el mercado internacional, la búsqueda de un espectador participante del arte, provocar la revolución en el arte como hitos fundamentales que delinear un paisaje muy movido por la urgencia, por la necesidad de provocar cambios.

En este contexto se mueve nuestra protagonista: la artista plástica Mirtha Dermisache. Este es el tiempo en que comienzan a visibilizarse sus grafismos. Formada como maestra normal, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, hoy Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes. También se formó en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova. En 1968 y 1969 viaja por Europa y África. Por la misma época Barthes publica su conocido ensayo *La muerte del autor*, en el que desarrolla varias ideas que Dermisache compartía explícitamente como se puede apreciar en una entrevista realizada por Edgardo Cozarinsky: *El grado cero de la escritura*, publicada en la revista *Panorama* de abril de 1970, donde aborda, por un lado, la idea de la desaparición del autor –dice que el primer libro debía ser editado sin una sola palabra impresa, solo una nota de presentación desprendible en la contratapa con la recomendación de: para tirar– y, por el otro, aborda la importancia del lector como lugar en el que realmente se inscriben –toman sentido– las escrituras. En el mismo artículo expresa que lo suyo no quiere decir nada, solo toma valor cuando el observador se expresa a través de lo que lee (Cozarinsky, 2017, p. 258).

Un ojo escandalizado

Las escrituras de Mirtha Dermisache roban miradas. Escandalizan al observador desprevenido –¿Qué es esto? o ¿Qué quiere decir con esto? –. La inquietud cosquillea ideas. Sorprendido,



intenta recomponer la flojera íntima encontrando algún sentido. Queda preso de la búsqueda o se va. No importa. Lo que cuenta para nosotros es que algo ha sucedido en ese cambio de respiración, ese acercar el ojo a las escrituras, ese perderse en los grafos, esa sorpresa. Esa era –en parte– la intención de MD. Su obra gráfica es vasta y diversa: cuarenta y siete libros –la mayoría de ellos encuadernados–, cuadernos, varios diarios en formato tabloide, numerosas cartas, textos legibles e ilegibles, textos incomprensibles, historietas, fragmentos de historias, boletines informativos, tarjetas postales con una amplia tirada, fórmulas matemáticas inventadas, *newsletters*, lecturas públicas, reportajes, arte correo, un libro de vidrio y un libro de espejos. *Cahiers* N° 1 –publicado en Francia, en 1975, con una tirada de ciento cincuenta ejemplares–, más las libretas de apuntes donde consignaba todo lo vinculado con su práctica. Su creación de grafismos comienza, aproximadamente, en 1967.

Había estudiado artes plásticas, un año de filosofía, y estaba viajando; un día sentí que una especie de nudo se desataba dentro de mí, que empezaba un proceso cuya manifestación aún no vislumbraba. Tres días después, sentada en un patio, empecé a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados. Luego, en serio, letras. Entonces decidí que era necesario hacer encuadernar este libro: una medida y un volumen arbitrarios (Cozarinsky, 2017, p. 258).

Escrituras con un lenguaje simbólico que ha recibido muchas denominaciones: asémico, grafismos, alfabetos reversibles, escritura ilegible, pseudoalfabetos, poesía visual, escritura experimental, sólo por mencionar algunos. Su obra caligráfica ha sido –y es, aún hoy en día– analizada por investigadores de distintos campos: de las artes visuales, lingüístico, literario, poético, teatral y caligráfico. Todo hace pensar en un objetivo común: lograr el develamiento del secreto –¿Qué ocultan sus grafismos? –. Hipótesis, suposiciones, bailes discursivos rodeando, mostrando, interviniendo, resignificando o no, pero todos –sin excepción– resaltando la obra que con el transcurrir del tiempo y la insistencia de los observadores e investigadores va multiplicando sus sentidos.

Completa nuestro mapeo el reconocimiento nacional e internacional de su creación. En la web del Legado Mirtha Dermisache se consignan cuarenta y seis publicaciones en castellano y otros idiomas como francés, alemán, italiano e inglés, que dan cuenta de sus exhibiciones individuales y colectivas, análisis de sus obras en solitario o junto a la producción artística de otros. En el año 1971 recibe una carta de Roland Barthes con aseveraciones importantes sobre sus grafías. Este hecho impulsa notablemente su creación. También la apreciación local sobre su obra se ve influida por este elogioso comentario proveniente del Director del Departamento de Lingüística de La Sorbona y uno de los intelectuales más reconocidos en los ambientes cultos de la Argentina.

Fue increíble porque a partir de ese momento entendí lo que estaba haciendo. Para mí, fue como que él me explicaba a mí misma lo que yo hacía. Esto fue muy importante [...] El día que recibí la carta de Roland Barthes, en 1971, sentí que después de tantos años diciendo: ‘Yo escribo’, cuando leí la parte donde él dice: ‘usted supo producir una cierta cantidad de formas [...] que se podrían nombrar bajo el término de escritura ilegible’. Fue tan importante que por primera vez alguien llamara escritura a mi trabajo que, por supuesto, no pensé ni un instante en otra cosa (Dermisache, 2017, p.264).



A *posteriori* encontraremos que Barthes la menciona en su ensayo *Variaciones sobre la escritura*:

Existen también escrituras que estamos en condiciones de entender y que, sin embargo, pueden definirse como indescifrables, simplemente porque escapan al desciframiento: son las escrituras ficticias e imaginadas por algunos pintores o algunos sujetos (alguna vez puede tratarse de una manifestación de aficionado y no de un artista, por ejemplo, los cuadernos de grafismos de Mirtha Dermisache) (Barthes, 1989, p.36).

Porque iyo escribo!

Mirtha Dermisache, *Porque iyo escribo!* es el nombre de la primera retrospectiva sobre su obra realizada en el MALBA en el 2015. Tres años después de su fallecimiento. También es el título de la publicación que muestra, analiza y da cuenta de su obra, en términos similares a como la artista lo planteaba. Como bien nos aclara, el editor del libro y director artístico del MALBA, Agustín Pérez Rubio:

Gracias a que el Archivo Mirtha Dermisache estaba fundado y su obra ya había sido catalogada, y a la tarea que hicimos en paralelo con las personas a su cargo, ha sido posible vislumbrar la manera en la que Mirtha trabajó, cómo clasificó y quiso dar a conocer su obra, y también cómo organizó y conservó aquello que consideraba parte de su proceso creativo: ejercicio o expresión (Dermisache, 2017, p. 11).

La mencionada publicación es el resultado de una profunda y cuidadosa investigación en la que participaron el MALBA, la albacea y amiga de MD: Leonor Cantarelli, los herederos de MD y la Fundación Espigas. En ella encontramos los ensayos de Belén Gache, Agustín Pérez Rubio –curador–, Guy Schraenen –editor en Europa de la obra de MD–, Lucía Cañada, un relato cronológico del desarrollo de la carrera artística de Dermisache realizado por Cintia Mezza, Cecilia Lida y Ana Raviña y la publicación de más de ciento noventa y cinco obras, algunas de las cuales verían la luz por primera vez integrando la exposición. Es por eso por lo que se le considera como la publicación más importante, hasta el momento, e ineludible material de consulta para investigadores, estudiantes y público en general.

Apuntes fantásticos

En la mente del mundo son las formas previas las que nos permiten nombrar lo que observamos en las escrituras sin sistema de MD e intuir –en parte– lo que ocultan. Las descripciones que haremos estarán ajustadas a lo establecido pero atravesadas por la sugestión que provocan. Quizás este sea uno de los tantos poderes ocultos que contienen las obras de Mirtha: la fantástica posibilidad de llevarnos a otros universos, envolvernos en reminiscencias, devolvernos al presente de la página con una secreta novedad. Leernos en sus grafías considerando el rasgo especulativo de la escritura producida con la mano que supone las posibles reacciones experimentadas por los observadores.

En el caso de los libros, de casi quinientas páginas, la mayoría de ellos encuadrados, en el primero observamos la carilla derecha escrita, con márgenes convencionales y párrafos con sangría. Se presenta estructurado como texto narrativo, con párrafos, palabras con espaciado habitual, con diferentes tintas. El *Libro No. 2*, signado como *Obra de Teatro* (1968), presenta título y diferentes imágenes indefinidas. Avanzando en el recorrido por sus obras –cartas, textos ilegibles, legibles, incomprensibles, postales, *newsletters*, etc.– nos encontramos con:



- Símbolos que respetan figuras cuadradas como pequeños bloques con trazos rectos internos. Repeticiones. Rayados plenos, garabatos lineales.

- Figuras-palabras enroscadas, trazos de geometría diversa sueltas en la página, en negro o en colores. Podemos pensarlas como *morfemas visuales* concepto que Ricardo Campa, en su libro *La escritura y la etimología del mundo*, utiliza para nombrar las formas o grafismos que expresan su significado tan solo por escrito. En nuestro caso, el significado estaría elidido –abierto o alejado de las convenciones– pero no ausente del todo. Por lo cual resulta valioso situarlas allí, otorgándole de este modo un atributo más que los emparenta con la lingüística.

- En otros momentos, vemos instantes de escritura estallada y también grafos perpendiculares/paralelos/afilados/enfilados desplegando su potencia en el blanco de página.

Los signos dibujados bajo un impulso dan como resultado figuras que, a su vez, despiertan sensaciones, evocan momentos o situaciones apelando a la condición representativa-descriptiva natural de la sígnica. Por ejemplo:

- Líneas que semejan el trazado de un electrocardiograma, denotando el ritmo del corazón pulsando la mano.

- Formas plenas, rellenas en color, colgadas de una línea horizontal superior uniforme, con repeticiones y cortes entre palabras con sutiles chorreados de tinta.

- Garabatos con base en una línea horizontal fija inferior como renglón, se repite con cortes de palabra.

- Manchas con relieves e inserciones de trazos, círculos como puntos donde se apoya la pluma y despegan en trazos.

- Formas agusanadas, diferentes colores y tamaños.

- Formas moleculares.

- Trazos perpendiculares y paralelos con gran despliegue en el espacio.

- Giros curvas que se apoyan y se detienen para continuar.

- Manchas veladas.

- Ideogramas japoneses.

- Trazos que viran en el blanco.

- Barridos de tinta.

- Puntos, líneas o guiones que semejan los ideogramas del I Ching.

- Signos parecidos a los estenográficos.

Algunos grafos reflejan el movimiento de la mano sobre sí, con el manejo del pincel del Sumi-e. Arte oriental donde la carga de tinta en el pincel y el movimiento específico de la muñeca son los que definen el trazo. Julieta Jiterman nos dice al respecto:

Es un arte oriental que busca captar la síntesis de la naturaleza a través de trazos únicos en tinta negra y con pincel sobre papel de arroz. La palabra japonesa significa tinta negra (sumi) y pintura (e). En la pintura de tinta llamada Sumi-e el pincel debe fluir rápida y libremente, sin vacilar; pintar como si un torbellino guiara la mano, sin posibilidad de retocar...



- En otras el valor asignado a un punto es notorio, aparece resaltado y luego trazos curvos elongados.
- También encontramos figuras similares a las pinturas rupestres.
- Trazos con colores.
- Colores de fondo con trazos insertados en negro o blanco.
- Curvas extendidas/trazos caligráficos/cartas reconocibles por su formato convencional. Firmas inventadas/gestos donde lo ilegible no incomoda, caligrafía elegante de trazos amplios y sueltos como si estuvieran despegadas de la página haciendo del blanco-espacio un valor.
- Signos más palabras no necesariamente comprensibles. Palabras inventadas, textos sin título con firmas.

Los diarios son otras muestras que evidencian las búsquedas y experimentaciones de MD: respetan el tamaño tabloide de la época, totalmente hechos a mano, trazos uniformes, realizados con paciencia y prolijidad extrema, la mayoría con columnas en paralelo, aunque también hay algunas que rompen la linealidad y toman otras formas (trapezio). En la última página en el *Diario No. 1*, de 1972, se ve en parte de la columna izquierda un notorio rectángulo negro. Luego la autora explicará que alude a la matanza de Trelew.

En hojas membretadas del CAyC -Centro de Arte y Comunicación- vemos insertos sus grafismos, historietas, fragmentos de historias. Hojas con sfumados y algunas líneas sutiles. Postales: algunas confeccionadas específicamente para las muestras de sus obras o editadas en cantidad para su comercialización. *Newsletters*: de tres o cuatro columnas, con espaciados/títulos/cambios de tipografía, sombreados, escrituras oblicuas atravesando las columnas, trazos como pestañas cargadas.

Una lectura errante

Impregnados de los movimientos de las grafías de Mirtha nos elevamos. Vamos libremente siendo en las formas que imaginamos, con los sentidos desalabrados trazamos nuestra propia interpretación de lo que leemos. Sí, leemos. No de una manera convencional sino más bien imitando a los originarios trazadores de signos y cuñas de los comienzos de la escritura humana, sus deseos de representar, simbolizar y encontrar. Así nos encontramos rodeados de:

- Pequeños pájaros destellando en la página. Pájaros en vuelo, toda escritura abierta. No hay trazos duros ni marcas que excluyan al observador, por el contrario, despiertan las ganas de mirar más.
- Hilos que envuelven formas con trazo sutil.
- Nubes en fila.
- Trazos rectos, como si la línea del horizonte fuera atravesada por las imaginarias líneas de una lluvia.
- Olas con cortes, con movimientos...
- Líneas horizontales –renglones– grafos de sombras sfumadas que parecen hileras de árboles.
- Figuras esponjosas, circulares, coloridas, con incisiones. En algunos casos solo se observan párrafos de pocas líneas, reducido tamaño, insertos en el centro de la hoja.



- Paisajes rurales, breves ciudades incidiendo.

La flor de mi secreto

Analizando el desarrollo histórico de la escritura desde sus orígenes y en sentido cronológico encontramos que está habitada por una condición natural: la de errar atravesando los tiempos, modificándose permanentemente por las intervenciones de los hombres en solitario o de las comunidades en función de sus movimientos y necesidades. Una errancia susceptible de ser pensada como procedimiento empedernido que la ha convertido en peregrina, siempre buscando, yendo de una tierra a otra, en una pretensión imposible dada su natural incapacidad para reflejar acabadamente lo que se habla o desea.

Grafismos y marcas en las paredes de las cavernas constituyen el antecedente más lejano. Dibujos y pinturas enlazados para representar. Luego se registra la aparición de la escritura lineal, cuneiforme –3.500 años a.C– como herramienta de los sumerios, acadienses, asirios, babilonios y demás pueblos de la Mesopotamia. Más tarde los jeroglíficos egipcios y las inscripciones adivinatorias en caparazones de tortuga halladas en China. Aquí, someramente exhibido, el punto de partida de una evolución que construirá el primer alfabeto fenicio del que derivarán varios alfabetos más. A este desarrollo hay que sumarle los materiales de producción (piedras, plumas de pájaro, cálamo, estilete en forma de cuña, etc.) y los diferentes soportes del registro escriturario que fueron mutando en relación directa con la necesidad de registros –económicos, gubernamentales, sociales, históricos y culturales– duraderos, manipulables y accesibles (piedras, bullas, tablillas de arcilla, papiro, pergamino, etc.).

Con el estilete en una mano y la tablilla húmeda en la otra, el escriba presionaba un borde del junco sobre la superficie de arcilla en un ángulo oblicuo, utilizando diferentes formas de las cuñas para hacer los caracteres, transformando así a la escritura pictórica en la escritura silábica (Borsuk, 2021, p.22).

Volviendo al objeto de nuestro análisis, en los grafismos de MD podemos establecer una ligadura entre su creación y los orígenes de la escritura en tanto práctica de la mano que mira –se mira– sobre el papel. Con desvíos registrables en varios rasgos interesantes para detallar: el momento de nacimiento de su escritura, el modo en que ella misma la describe, la necesidad de experimentación constante que la empujó a construir libros, diarios, textos varios, etc. todos en su mayoría ilegibles, pero reconocibles por su formato y abiertos a ser interpretados. Entre lo dicho por la artista, lo investigado, analizado, conjeturado y publicado sobre su práctica podemos ubicar esta condición de la que hablábamos al comienzo del párrafo: el peregrinaje de un gesto escriturario errante que busca al otro para ser significado, pero con una condición de libertad tal, que renuncia a ser nombrado. También, de alguna manera, es parte de lo que podemos interpretar en la elogiosa carta de Barthes cuando le dice “...Lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de las escrituras” (Saccomano, 2004). Asimismo, en el enunciado de algunas de sus cartas asémicas, que concluyen con la expresión *Porque ¡yo escribo!*, verificamos que responde también a ese reconocimiento con algunas resonancias de reclamo.

Llegado este punto e intentando, infructuosamente, dar un cierre a esta ponencia, agregamos las recomendaciones de MD sobre su obra: “Es un producto. Lo quiero independiente de mi persona”; y, atendiendo a la condición ya reconocida de ilegibilidad de su escritura, proponemos las siguientes preguntas: ¿Y si ese yo que escribe y reclama atención fuese una construcción ficcional que se despliega en las superficies de manera elaborada, cuidada pero



cuyo sentido era un secreto para la misma Mirtha Dermisache? ¿Y si toda su errancia escrituraria hubiese estado sutil e inconscientemente orientada hacia el develamiento de ese secreto?

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland (1987). *La muerte del Autor en El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. España: Paidós.

_____ (1989). *Variaciones sobre la escritura*. En Campa, Riccardo (1989). *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Borsuk, Amaranth (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Argentina: Ampersand Ediciones.

Campa, Riccardo (1989). *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cozarinsky, Edgardo (2017). *Un grado cero de la escritura*. En *Dermisache, Mirtha. Porque iyo escribo!* Buenos Aires: publicación del Museo Latinoamericano de Buenos Aires en conjunto con la Fundación Espigas.

Dermisache, Mirtha. (2017). *Porque iyo escribo!* Buenos Aires: publicación del Museo Latinoamericano de Buenos Aires en conjunto con la Fundación Espigas.

Giunta, Andrea. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Jiterman, Julieta. (2019). *El ABC del Sumi-e*. Buenos Aires: Sumie Digital.

Romero Brest, Jorge (1992). *Arte Visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: EMECÉ.

Sacomano, Guillermo (agosto 15 de 2004). Radar, Página 12. *El imperio de los signos*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.htm>



Mesa: El sujeto/ La ficción





El cine, la literatura y la poesía han dado cuenta de diferentes complejidades psicológicas y simbolismos. En esta mesa, se abordaron adaptaciones cinematográficas, poemas y obras literarias centradas en la construcción de la psicología de personajes ficticios y la representación en contextos de resistencia cultural y personal. La ponencia de Theo Friedmann explora específicamente la adaptación cinematográfica de *The Girl with the Dragon Tattoo* de David Fincher y la de *Dune* de Denis Villeneuve, analizando cómo estas películas trasladan a la pantalla la profundidad emocional y simbólica de los personajes de Lisbeth Salander y Paul Atreides, respectivamente. Ludmila Stipelman, por su parte, analiza la poesía de Gironde y Rojas, explorando el retorno al origen como un ciclo de muerte y renacimiento que une la vida y la muerte en un continuo existencial. Dana Ryko Gastellú Valmayor, en tanto, examina las identidades fragmentadas de los protagonistas en *El proceso* de Kafka y *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, explorando cómo ambos autores emplean la narrativa para representar la búsqueda angustiante del yo.

La complejidad de Lisbeth Salander en *The Girl with the Dragon Tattoo*

Friedmann (2024) examina en su ponencia la construcción de Lisbeth Salander en la adaptación cinematográfica de *The Girl with the Dragon Tattoo*, dirigida por David Fincher. Argumenta que Fincher recurre a primeros planos, sombras y una estética sombría para expresar la psicología de Lisbeth, simbolizando su aislamiento y fortaleza interna. A través de los tatuajes de Lisbeth y la estilización de su apariencia, Fincher logra externalizar su carácter complejo, presentando un personaje que equilibra la vulnerabilidad y la resiliencia. Según Friedmann, “el cine no solo representa, sino que potencia la experiencia interna del personaje, unificando lo visual y lo simbólico”. La ponencia concluye que esta adaptación logra captar la esencia de Lisbeth al utilizar recursos que subrayan su resistencia en un contexto contemporáneo.

Psicología y simbolismo en la adaptación de *Dune*

En su análisis de la película *Dune* de Denis Villeneuve, Friedmann (2024) aborda la traducción de la complejidad psicológica y el simbolismo en la historia de Paul Atreides. Friedmann observa que Villeneuve utiliza elementos visuales y auditivos, como planos desérticos y una banda sonora envolvente, para reflejar el viaje interno de Paul y su conexión con Arrakis. El autor enfatiza cómo el uso de la luz y el sonido crea una atmósfera que representa tanto la vastedad del desierto como el destino épico del protagonista, uniéndolo su psicología con el ambiente en que se encuentra. Según Friedmann, “el desierto de Arrakis no es solo un espacio físico, sino un reflejo de la evolución interna de Paul”. En este sentido, la adaptación aprovecha el medio cinematográfico para reforzar el simbolismo espiritual de la obra original. La ponencia concluye que Villeneuve logra representar el desarrollo de Paul a través de recursos que intensifican su transformación personal y su relación mística con el planeta.

Volver al origen

En su ponencia *Volver al origen*, Stipelman (2024) compara los poemas “Gratitud” de Oliverio Gironde y “Los días van tan rápidos” de Gonzalo Rojas, centrándose en el tema del retorno al origen de la vida. En ambos poemas, este retorno es un punto de encuentro entre nacimiento



y muerte, explorado mediante estructuras rítmicas y semánticas que evocan un ciclo vital. Gironde expresa esta idea como un ritual de agradecimiento y despedida, mientras que Rojas lo plantea como un llamado a vivir intensamente en el presente. Stipelman destaca cómo el ritmo y las figuras retóricas en ambos poemas crean una atmósfera espiralada que refuerza su temática existencial.

Kafka y Dostoievski: la neurosis identitaria como cuerpo de escritura

Dana Ryko Gastellú Valmayor (2024) explora en su ponencia la construcción de la subjetividad en *El proceso* de Kafka y *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. Ambas obras, a través de sus protagonistas, reflejan una neurosis identitaria que se manifiesta en la búsqueda del yo mediante la confrontación con un otro que representa la sociedad o una autoridad moral. Gastellú analiza cómo Kafka y Dostoievski emplean el monólogo interno para revelar las contradicciones y ambivalencias de sus personajes, quienes oscilan entre el deseo de reconocimiento y la autodegradación. En *Memorias del subsuelo*, el narrador necesita una audiencia para justificar sus acciones y construir su identidad; en cambio, en *El proceso*, Joseph K. enfrenta un juicio que simboliza su introspección, una condena al autoconocimiento. Según Gastellú, ambos textos sugieren que la identidad se construye en tensión constante con la otredad y que la introspección se convierte en una trampa interminable para estos personajes.

Reflexiones finales

Las ponencias de esta mesa subrayan cómo el cine, la literatura y la poesía abordan la construcción de la psicología de los personajes y el simbolismo en contextos de resistencia cultural, espiritual y personal. A través de figuras como Lisbeth Salander, Paul Atreides, los temas de retorno al origen en Gironde y Rojas, y la neurosis identitaria en Kafka y Dostoievski, las obras analizadas demuestran el poder del cine, la literatura y la poesía para expresar y revalorizar aspectos complejos de la identidad y la resistencia. Como concluye Stipelman (2024), “la estructura y ritmo en estos poemas no solo reflejan un ciclo de vida y muerte, sino que actúan como un espejo de la experiencia humana, envolviendo al lector en un viaje de introspección y renovación”.

Referencias bibliográficas

Friedmann, Theo (2024). *La construcción psicológica de personajes ficticios de la literatura al cine*. Presentado en la mesa redonda El sujeto/La ficción, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

Gastellú Valmayor, Dana. Ryko (2024). *Kafka y Dostoievski: la neurosis identitaria como cuerpo de escritura*. Presentado en la mesa redonda El sujeto/La ficción, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

Stipelman, Ludmila (2024). *Volver al origen*. Presentado en la mesa redonda El sujeto/La ficción, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

Marina Amestoy
Moderadora



La construcción psicológica de personajes ficticios de la literatura al cine

Theo Friedmann

Artes de la Escritura

thefriedmann@yahoo.com.ar

Introducción

El presente trabajo se propone contribuir a una investigación más profunda dedicada a las transposiciones de elementos propios de la narración literaria y recursos puramente cinematográficos, realizando un análisis comparativo entre estos con el objeto de determinar qué partes del significado de un suceso ficticio dado sobreviven a la adaptación al pasar a un soporte fílmico que recupera este significado a través de un significante nuevo.

Debido a la complejidad y a la inmensidad de aspectos que pueden ser examinados sobre este tópico, nos limitaremos a enfocarnos en aquellos procedimientos referentes a la constitución psicológica de personajes oriundos de determinados textos literarios. El motivo de esta elección se debe a que estos procedimientos suelen exhibir con gran efectividad la principal diferencia entre ambos medios: el carácter textual frente al carácter visual.

Recurriendo a los conceptos planteados por Bermúdez (2008) como referencia para comprender los límites a los que puede aspirar este trabajo, delimitaremos el corpus de textos a analizar a *Dune* (1965) de Frank Herbert y *Män som hatar kvinnor* (2005) de Stieg Larsson y sus adaptaciones cinematográficas *Dune* (2021) dirigida por Denis Villeneuve y *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) dirigida por David Fincher. Aunque se trata de novelas que comprenden distintos géneros y fueron publicadas a sesenta años de distancia, esta elección se fundamenta en que las dos obras son thrillers psicológicos que cuentan con un narrador extradiegético con focalización interna y poseen adaptaciones recientes que han sido destacadas por respetar con gran fidelidad la historia de la obra original.

A sabiendas de que cualquier adaptación se trata de una nueva obra que no necesariamente mantiene todos los temas del texto original y que en años recientes ha habido un cambio significativo en el modo de transponer que prioriza el dispositivo retórico por sobre el temático, también se tomarán en cuenta los planteos de Steimberg (1980, 2001) referentes a las distintas lecturas que pueden reconocerse en estos textos y sus análisis sobre el efecto que producen ciertas transposiciones.

Las posibilidades y restricciones de la transposición

Según Bermúdez (2008), al tratar sobre las transposiciones de una obra literaria a otro medio suele concebirse que sucede una pérdida artística. Naturalmente, tratándose el cine de un soporte con sus propias posibilidades y restricciones, resulta fútil sostener la idea de antaño de que un texto puede ser adaptado con absoluta fidelidad. No obstante, tampoco sería práctico negar la existencia de ciertas construcciones narrativas que, si bien no se constituyen utilizando los mismos recursos que emplea la literatura, consiguen producir un mismo efecto.

A sabiendas de esto, el primer procedimiento al que se suele recurrir es el uso de una voz en off para sustituir las elaboradas descripciones de un espacio o de un personaje. Tal como explica Bermúdez “siempre existe, en el caso de la transposición al cine de una obra literaria, una equivalencia inestable: un sistema de signos se comparte (la lengua), otro no (los signos visuales)” (Bermúdez, 2018). Por este motivo, a pesar de que la voz en off es un recurso que sigue siendo utilizado hoy en día, invariablemente pone en evidencia la artificialidad del relato



al exponerle una cantidad de información al espectador que, si bien puede pasar desapercibida cuando la totalidad del soporte depende de la escritura, resuena cuando este se trata de un medio audiovisual.

Debido a esto, puede reconocerse una particular dificultad en el proceso de trasponer la constitución psicológica de un personaje a partir de elementos exclusivamente visuales o auditivos que no sean expositivos. Steimberg (2001) reconoce un cambio en el modo en el que se producen las transposiciones modernas, colocando un mayor acento en el dispositivo retórico en contraposición al temático, dando como resultado que puedan reconocerse figuras tales como la metonimia o la anáfora en adaptaciones fílmicas. Este cambio que, según el autor, se debe a la incapacidad de los motivos característicos de una obra por constituirse en tema, dado que deben ser modificados para traducirse a un estilo de época que resulte accesible al espectador de una determinada cultura, produce una inestabilidad en el género que permite ver dos miradas de una obra transpuesta que explica su resignificación.

La primera de estas miradas intenta preservar los motivos temáticos centrales y/o la normatividad de un género, dando como resultado una obra con múltiples procedimientos estereotipados o clichés que buscan priorizar la legibilidad del texto, enfocándose en sus funciones nucleares y en la importancia del desenlace. La segunda mirada se trata de una relectura parcial de la obra original que busca señalar un elemento no explorado por esta, expresándola a través de mecanismos que acentúan o quiebran con la verosimilitud del género conocido, utilizando procedimientos tales como omisiones (de escenas o personajes), sustituciones o exageraciones, recurriendo deliberadamente a clichés (Steimberg, 1980 y Bermúdez, 2008). De este modo, se hace presente la figura de un nuevo autor cineasta, quien opta por mantener o modificar ciertos elementos de la obra original con la intención de imponer una nueva mirada particular.

Relecturas

The Girl with the Dragon Tattoo utiliza el recurso de la sustitución como forma de marcar un cambio en la focalización del texto. A pesar de tratarse de un filme cuya historia sufre modificaciones mínimas (esencialmente, omisiones que responden a un interés por acortar el texto deshaciéndose de aquellos elementos irrelevantes para el desarrollo de la trama), cuenta con un cambio esencial a nivel retórico. Si bien la traducción literal del título de la novela *Män som hatar kvinnor* sería “Hombres que odian a las mujeres”, el filme opta por utilizar el título “La chica del dragón tatuado”. Esta elección, que a simple vista puede parecer caprichosa, resulta esencial en la categorización del personaje de Lisbeth Salander. El título de la obra no solo enfatiza su importancia, subordinando la idea de los hombres que odian a las mujeres, sino que también le asigna un rasgo particular que la distingue del resto de los personajes.

La novela cuenta con una detallada descripción sobre el aspecto físico de Lisbeth Salander y establece de manera explícita la relación entre este y su constitución psicológica. A través de flashbacks, se revela que fue puesta bajo la supervisión de un tutor legal debido a actitudes violentas y antisociales que fueron confirmadas ante los ojos de los jueces al ver su exceso de tatuajes, piercings y su modo de vestir. De hecho, incluso en su introducción, Lisbeth Salander es descrita desde la mirada de otro personaje que, aunque la conoce desde hace años, coincide en su carácter de imprevisibilidad. De este modo, la novela utiliza la mirada ajena para dar cuenta del principal rasgo psicológico de este personaje: su particular conexión con las emociones y su falta de interés por las apariencias y las convenciones sociales.



Con estos temas en mente, el filme de Fincher, en lugar de recurrir a flashbacks o al testimonio de un personaje que dé cuenta de que ella no encaja en su sociedad, opta por utilizar el sistema de signos visuales a los que la literatura no tiene acceso para exponer todas estas características de ella en una sola escena. Tal como señala Steimberg (1980), este procedimiento se ve posibilitado a través de exageraciones o reiteraciones. En este caso, para introducir a Salander, se suceden múltiples planos de su espalda mientras ella camina hacia una oficina, planos que se vuelven progresivamente más cerrados. Debido a la posición de la cámara, su rostro se ve parcialmente censurado, revelando apenas algunos indicios de su llamativo aspecto. No obstante, sí pueden observarse los rostros de varios empleados al verla, revelando una clara incomodidad. Este suceso, que se repite un par de veces, construye un enunciatario distinto al de la obra original. En la novela de Stieg Larsson se utiliza un narrador extradiegético con focalización interna. Aunque este conoce a Salander, emplea flashbacks para recordar interacciones con ella en las que fue descubriendo qué tan extraña era. De esta forma, se coloca al narrador y al lector en un mismo nivel. En contraposición a esto, la película de Fincher presenta personajes que tienen más conocimientos que el espectador. Aun así, prevalece cierta noción de un narrador focalizado en un personaje secundario para introducir a uno principal dado que aquellos planos de la espalda de Salander forman parte de un montaje paralelo en el que se muestra al hombre que la está esperando. No es hasta que este hombre ve a Salander que su rostro se vuelve visible para el espectador.

Independientemente de si los procedimientos empleados por el filme para representar este suceso resultan superiores a los utilizados por la obra transpuesta, es innegable que este expone la información referente a la mentalidad de Salander de forma más económica. Adicionalmente, puede advertirse un cambio sutil en el modo de presentar la corporalidad de este personaje que, tal como advierte Steimberg (2001), podría deberse a un cambio en el estilo de época, o para ser más específicos, a una nueva política de representación científicamente realista en el cine. En el filme, a diferencia de la novela, Lisbeth Salander mantiene la mirada baja cuando ingresa a la oficina, mirando solo a su interlocutor a los ojos cuando está enojada o recitando algo de memoria. Si bien no queda explicitado en *Los hombres que no amaban a las mujeres*, sus secuelas insinúan fuertemente que Salander tiene síndrome de Asperger. Por este motivo, a pesar de que la obra transpuesta fue publicada siete años antes del estreno de la película, en ese pequeño período de tiempo, ya puede reconocerse a través de un procedimiento puramente visual un cambio de época o de cultura (dado que la novela es sueca y el filme estadounidense) que denota una nueva sensibilidad sobre el modo adecuado en el que debe ser representado el autismo. A su vez, esta nueva forma de representación ayuda a construir el perfil psicológico de un personaje, brindándole al espectador indicios reconocibles sobre cómo tiende a comportarse.

Operaciones para actualizar un significado

No todas las transposiciones buscan dar cuenta de una nueva lectura que pueda hacerse del texto original. Como se aludió con anterioridad, el nuevo protagonismo adquirido por el dispositivo retórico permite ver el uso de figuras tales como la metonimia o la anáfora, utilizadas con el propósito de sustituir significantes que resultan incompatibles con las posibilidades del soporte fílmico, dando como resultado un nuevo significante que preserva su significado.

Uno de los tópicos más importantes de *Dune* (1965) es el forzoso cambio que debe atravesar Paul Atreides para permanecer vivo en el desértico planeta de Arrakis, obligándose a adoptar el rol de un mesías para combatir a la casa Harkonnen, que se adueñó del planeta. Antes de



que suceda esto, sin embargo, Paul se ve forzado a pasar una prueba que consiste en mantener su mano dentro de una caja que le causará un dolor inmenso. Si retira la mano, morirá. Luego de pasar exitosamente la prueba, que también sucede en el film de Villeneuve, se expresa a través de otro narrador extradiegético con focalización interna que se produjo un cambio inalterable en Paul, quien aún siente dolor en la mano. Más tarde, se enterará que al haber pasado esa prueba se confirmó que es el mesías de Arrakis.

Con estos significados en mente, el filme de Villeneuve opta por evitar expresar este cambio a través de información verbalizada. En lugar de esto, luego de que Paul pase la prueba, se recurre a un plano cerrado de su mano, que vuelve a repetirse tres veces. La primera repetición sucede cuando Paul toca el agua del río de su planeta natal momentos antes de abandonarlo, la segunda sucede cuando pisa por primera vez el desierto de Arrakis, realizando el mismo gesto. Este paralelismo que, debido a su insistencia a lo largo del film, puede ser identificado como una anáfora, da cuenta de que Paul reconoce una relación entre él y el planeta de Arrakis. Esto se ve reforzado por la banda sonora dado que, en el momento exacto en el que toca la arena, comienza a escucharse una voz extradiegética en la música. De esta forma, se recupera la mano de Paul como un significante nuevo para expresar un cambio en su percepción del mundo, reconociendo su condición como mesías.

No obstante, como se aludió con anterioridad, hay un tercer momento en el que se realiza un plano cerrado de su mano, la cual se encuentra ensangrentada. Este plano, sin embargo, presenta la particularidad de que solo aparece en *flashforwards*. A pesar de que la novela cuenta con instancias en las que Paul tiene visiones del futuro, estas suelen ser claras y cumplen con una función narrativa. El film, sin embargo, recurre a la mano de Paul, ahora asociada a un cambio esencial en el personaje, y la utiliza para adelantar un suceso a futuro. Este recurso, conocido como presagio o *foreshadowing*, suele ser utilizado para generar intriga en el espectador, sabiendo este que sucederá en un momento dado de la historia, pero no cómo. Sin embargo, en este caso, *Dune* (2021) utiliza este recurso para exponerle información futura tanto al espectador como al personaje, al recuperar las visiones de la obra transpuesta. De este modo, el filme muestra el rechazo de Paul a ese futuro que no comprende, hasta que llega a él. Luego de matar a un hombre, observa su mano ensangrentada con serenidad, dando cuenta de que ocurrió un cambio en su manera de pensar y que él mismo reconoce ese cambio. Así, incluso ciertos recursos literarios de la novela adquieren un nuevo significado en la transposición. El filme, incapaz de utilizar bastardillas para expresar los pensamientos de los personajes como hace la obra original, opta por modificar el propósito de un recurso que originalmente daba cuenta de un tema (la cualidad de Paul como mesías, capaz de ver el futuro) a favor de utilizarlo como un recurso retórico que da cuenta de un cambio en la psicología del personaje.

Restricciones de la transposición

A pesar de que la transposición de una obra literaria a una fílmica permite múltiples operaciones para actualizar su significado, cabe señalar que este dispositivo presenta ciertas restricciones que imposibilitan la traducción de algunos elementos esenciales para dar cuenta de la constitución psicológica de los personajes.

Si bien *The Girl with the Dragon Tattoo* expresa en su elección de título una operación de desplazamiento que realiza un énfasis en el tatuaje de dragón que porta Lisbeth Salander, definiéndolo como el elemento central que la distingue del resto de la sociedad y define su personalidad, ese énfasis nunca es realizado a través de elementos visuales. Ya sea debido a una decisión de gestión de presupuesto, dirección o capacidad del equipo de maquillaje, el



tatuaje en sí no cumple con la descripción de la novela transpuesta, donde abarca toda la espalda de Salander, iniciando en el hombro y finalizando en su muslo. Por el contrario, aquí se ve delimitado a una pequeña parte de su espalda. Este es un inconveniente constante que puede identificarse a lo largo del filme dado que, a pesar de la disposición de Rooney Mara (actriz que interpreta a Lisbeth Salander) a modificar su cuerpo para incorporar piercings y presentar una figura que insinúa cierto nivel de desnutrición, el resultado final palidece en comparación a la descripción de la novela de Larsson, ya que la literatura no cuenta con estas limitaciones técnicas para constituir imágenes.

Estos inconvenientes en la transposición fílmica no se agotan en las decisiones prácticas tomadas por la producción del filme. Existen también recursos propios de la literatura que, incluso con la mayor cantidad de horas y presupuesto disponible, no pueden transponerse en el cine a través de signos visuales.

Debido a la fidelidad guardada a los materiales de la historia original, *Dune* (2021) expone muchas situaciones donde puede reconocerse esta ocurrencia. Si bien el filme no está exento de cambios que son claros productos de una política de producción (cómo lo es, por ejemplo, el cambio de género de Liet-Kynes, cuya contraparte literaria masculina es sustituida para ampliar la cantidad de personajes femeninos), también cuenta con múltiples instancias en donde se ve obligado a sustituir grandes monólogos internos que dan cuenta del maquiavélico pensamiento de un personaje recurriendo a diálogos expositivos. En estos, el personaje que construye una idea se la cuenta a un segundo personaje, arruinando cualquier tensión dramática establecida por esta instancia en donde, originalmente, solo personaje y lector cuentan con información fragmentada de lo que sucede.

Esto se vuelve aún más complejo para la transposición fílmica cuando la obra original cuenta con citas de textos ficticios que le otorgan al lector más información que cualquier personaje, como sucede en el caso de la novela de Herbert. Si bien ya mencionamos que el *flashforward* o el *foreshadowing* suelen utilizarse con este propósito, resultan poco útiles cuando se busca exponer un testimonio futuro, dado que cualquier representación visual de este anunciará el destino de un personaje. Por este motivo, al ser capaz de adelantar fragmentos de información que no pueden constituirse en una imagen, solo la literatura puede emplear este recurso.

Conclusión

Si bien la transposición fílmica no logra preservar con total fidelidad los procedimientos empleados por la literatura, sería imprudente desmerecer su capacidad de actualizar un significado con el objeto de mantener un significante. Asimismo, resulta innegable que si estos significados inéditos son contruidos de manera adecuada pueden exponer una novedosa forma de concebir la psicología de un determinado personaje, ya que la preeminencia de los signos visuales por sobre la lengua invariablemente implica una relectura del material original.

Como argumentamos a lo largo del trabajo, en aquellas ocasiones donde un medio recurre a procedimientos que le son ajenos se evidencia la artificialidad del relato. Debido a esto, quizás antes de concebirse como un mecanismo cuya eficiencia es medida en base a su capacidad de proteger la visión del autor original, la transposición debería valorarse por sus supuestas imperfecciones, por aquellos cambios empleados por un nuevo autor, dado que solo así podrá sobrevivir el mensaje de la obra transpuesta al paso del tiempo, tal como sucede con cualquier otro tipo de traducción.



Referencias bibliográficas

- Bermúdez, Nicolás Diego (2008). "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros", en *Estudios semióticos* N°5.
<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>
- Boyter, Cale; Caracciolo, Joe; Parent, Mary; Villeneuve, Denis (Productores), & Villeneuve, Denis (Director) (2021). *Dune* [Película]. Estados Unidos: Legendary Pictures.
- Chaffin, Ceán; Rudin, Scott; Søndberg, Ole; Stærmose, Søren (Productores), & Fincher, David (Director) (2011). *The Girl with the Dragon Tattoo* [Película]. Alemania, Estados Unidos, Reino Unido y Suecia: Columbia Pictures, Metro-Golden-Mayer, Scott Rudin Productions y Yellow Bird.
- Herbert, Frank (2016) [1965]. *Dune*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Larsson, Stieg (2009) [2005]. *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Destino.
- Steimberg, Oscar (1980). "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones en la literatura" en *Lenguajes. Revista argentina de semiótica*, N°4.
- _____ (2001). "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", en *Figuraciones* N° 1-2. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.



Kafka y Dostoievski: la neurosis identitaria como cuerpo de escritura

Dana Ryko Gastellú Valmayor
Artes de la Escritura
danagastellu96@gmail.com

En sus *Diarios*, Kafka (2015) escribe: “En determinado nivel del conocimiento de sí mismo (...) ha de ocurrir sin duda que uno se encuentre a sí mismo abominable.” (p. 432). Por su lado, el narrador de Dostoievski (2005) en *Memorias del subsuelo* inicia la narración del siguiente modo: “Soy un enfermo... un hombre malo. No hay nada de atrayente en mí” (p. 15). Lo curioso es que tanto *Memorias del subsuelo* como *El proceso* (2007) son novelas que intentan dar cuenta de la subjetividad perforada que atenaza a sendos protagonistas, empero lo hacen a fuerza de imponer su razón sobre la mirada ajena: construyen el dispositivo de la narración *sobre y en torno* a un supuesto juicio que pueda ejercerles la otredad. Dan cuenta de la necesidad de una audiencia para reconstruirse (cuando mucho, intentarlo) a sí mismos. Es, precisamente, esta carencia de subjetividad anclada en sí misma lo que hará de disparador en ambos relatos: la búsqueda del yo extraviado (un yo equívoco, condicionado por esa mirada otra) como acto iniciático de una literatura de la consciencia.

Dostoievski, utilizando el género autotestimonial para trabajar una ficción, construye una primera persona cuyo monólogo neurasténico (en extremo contradictorio para consigo mismo) narra una constante autojustificación de acciones que, si bien fueron voluntarias, parecieran carecer de todo sentido; se trata de un narrador ya recluido, “el hombre del subsuelo”, que denuncia haber sido desplazado a su “ratonera” por lo incompatible de su naturaleza con esa de la vida social: anteriormente funcionario gubernamental, el hombre del subsuelo ahora exclama el “haberse dejado culpar, casi a propósito, por algo con lo cual no había tenido relación alguna” (Dostoievski, 2005, p. 30). Empero, enseguida queda evidenciado el carácter contradictorio de este narrador, cuando apenas unas palabras después confiesan que “se arrepentía de su maldad y lloraba” (Dostoievski, 2005, p. 30). Pronto llama al público (esa racionalidad otra que ha creado en aras de contar con una audiencia para su agonía) a que haga lo propio, una autorreflexión acerca de la dolencia que instaura el aburrimiento, causa que él atribuye a sus “tretas” del pasado: “Créanme, es cierto. Obsérvense con cuidado y entenderán que así funciona el asunto” (Dostoievski, 2005, p.30). El hombre del subsuelo, subyugado por su propio subconsciente (ambivalente y ambiguo), precisa del reconocimiento tanto como de la ofensa que sentirá que este mismo le impone. Se trata de una voz incoherente, cuya naturaleza expositiva trabaja el discurso para evidenciar el conflicto ideológico del yo, y lo hace de un modo que inviste de una subjetiva opacidad todo cuanto narra: el monológico. Dice Batjín (2012), acerca del uso de la palabra en la obra dostoevskiana:

El discurso del “hombre del subsuelo” es discurso-apelación. Para el personaje, hablar significa dirigirse a alguien, hablar de sí mismo es apelar con su discurso a sí mismo (...), hablar del mundo, dirigirse al mundo. Pero cuando habla consigo mismo, con el otro o con el mundo, se dirige simultáneamente al tercero: lanza una mirada furtiva hacia el oyente, testigo, juez. (p. 430)

En efecto, el narrador de *Memorias del subsuelo* precisa de un tribunal ante el cual rendir cuentas, puesto que recurre al espacio establecido dentro del diálogo con estos jueces supuestos para reflexionar sobre sí mismo: “Por cierto que tiene algo que decir, pero oculta sus palabras finales por miedo, porque en realidad no tiene valentía sino sólo la impertinencia de un cobarde” (Dostoievski, 2005, p. 56). Una vez más, enseguida aparece la contradicción, ya



evidente recurso discursivo que sostiene al narrador, que, acorde a Batjín (2012), no es sino también lo narrado: “palabra sobre la palabra dirigida a la palabra” (p.431): “Por supuesto, yo he inventado todas estas palabras. Me pasé cuarenta años escuchando las palabras de ustedes (...), en mi cueva, debajo del piso” (Dostoievski, 2005, p. 56).

Pero, ¿a qué contesta este monólogo? ¿En defensa de qué actos? *Memorias del subsuelo* es un texto díptico donde no hay continuidad narrativa. Empero, sí hay una continuidad de sentido: la parte primera, esta forma de diatriba sobre el yo extraviado, cuyo soporte es la relación histórica que construye con ese “ustedes” imaginario, es una justificación de la parte segunda, reminiscencia del comportamiento ridículo que desplegara el protagonista antaño. Se inmiscuye, maliciosamente, en asuntos ajenos; es mezquino, arrogante, hacedor de decisiones que carecen de sentido: durante una noche afuera con “amigos” (que no son sino representantes de las funciones sociales que, dice en un principio, lo desplazaron al subsuelo), en un estupor etílico (detalle para nada menor, en términos de opacidad operante dentro de esta subjetividad partida), *arma* un escándalo para ellos, que deciden ni siquiera dignificarlo con su atención. Se trata de un protagonista que tampoco es capaz de piedad: reduce, mediante la palabra, a la mujer ya “corrupta” por el “malvivir” (ese malvivir en que él mismo deviene, *ha devenido*, en sus memorias), figura que intenta redimirlo de su destino y acaba, irónicamente, rehuyendo del propio. El monólogo de la primera parte contesta, entonces, no sólo a la vida social que lo ha desplazado: pone en jaque al carácter formulaico de la consigna racional como forma de vida social. Su razón todo lo atropella, todo lo refuta, porque falla en hallarse a sí misma entre los otros: se encuentra irreconciliable y, por ello, se castiga en boca de otros. Es su propio carácter pusilánime el que justifica el autofusilamiento narrado en “La ratonera”, un proceso de indagación constante de la dimensión interna, un señalamiento con el dedo propio; empero, al tratarse de un monólogo que reverbera sobre este tribunal imaginado, la diatriba no puede sino desparramarse hacia el afuera. Es un proceso que trasciende: tal es el carácter virtualmente infinito de la autorreflexión. El narrador-protagonista rememora y justifica y no puede dejar de hacerlo, sino únicamente con aún otra autoimposición: “Pero basta, ya me he cansado de escribir estas memorias del subsuelo” (Dostoievski, 2005, p. 158). Debajo de esta pretendida conclusión, una voz de dudosa procedencia exterior (puesto todo lo aquí trabajado), aclara que las memorias del “mercader de paradojas” no han terminado pero que, en “su opinión, es mejor ponerles punto final”. Un juicio, entonces, tan inacabable como impenetrable; lo que nos devuelve al caso de Joseph K.

El acto iniciático de *El proceso* (Kafka, 2007), esa búsqueda del yo que mencionáramos antes, se enmascara debajo de un carácter legal; mientras que el narrador del subsuelo enuncia ya desde el destierro, Joseph K. despierta una mañana para atender la denuncia que de súbito se presenta ante su puerta: un hombre ingresa a su habitación y, “como si su presencia debiera aceptarse necesariamente” (p. 13), lo retiene y escatima justificaciones. El lector no experimenta el desconcierto (más bien indignado, no tanto así sorprendido) de K., puesto que Kafka ingresa al texto con lo siguiente: “Alguien tuvo que haber calumniado a Joseph K., porque sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana” (p. 13). En efecto, el atractivo del enigma prevalecerá en su suspensión indefinida a lo largo de toda la narración, y no así en su resolución: no la hay, tal como pareciera no haber móvil para la detención del protagonista. Sí hay, sin embargo, un proceso de varios niveles: desde el momento en que debe abandonar el reposo (una marca de la “ética del descanso” que manifestara Kafka en sus diarios), comienza la descripción de una autorreflexión forzada, la búsqueda de autoconocimiento que dará cuenta del yo perforado de K., y que no acabará hasta un descanso de índole definitiva: la condena a muerte del denunciado. Todo cuanto acontece (o no cesa de no-acontecer, acaso) entre la primera y la última página no es sino el diálogo entre un narrador de naturaleza sádica



y un protagonista que pareciera autoproclamarse masoquista. La ambigüedad infinita que caracteriza la obra de Kafka, cuyos registros personales y correspondencias no pueden deslindarse de su producción, sostiene al dispositivo de enunciación haciendo uso de una amenaza que, si bien habrá de cumplirse, no tiene tanta importancia como se creería: el castigo verdadero reside no en la sentencia, sino en el mismo proceso. Toda la energía del autoexamen se disipa en una ejecución seca e indiferente, lo que de alguna manera pone en cuestión la ambición de verdad que supondría una “búsqueda del yo”: he aquí lo equívoco y, a su vez, dónde se contiene tanto lo narrado como la forma misma de la narración. Es un relato de la intimidad que se torna exhibicionista en pos de ser reconocida, merecedora de reputación, por el juicio ajeno: el resultado es una deplorable expropiación de la vida privada, que acaba afectándose mutuamente con la esfera pública (aquí, representada por los órganos gubernamentales: la burocracia interna del yo extraviado en manos de una burocracia literal). La futilidad de la razón narrada invierte una energía magnánima en defenderse ante un juicio que acontece sin núcleo funcional: el juicio es la misma narración, Joseph K. en sus múltiples intentos (un estatismo “móvil”) de llegar a ese otro tribunal que lo condene. Se presenta ante oficinas, abogados, tribunales, redacta escritos de defensa en aras de acceder a los escritos de acusación que *ya* han escrito *otros* sobre él. Ante las acusaciones, es el propio K. quien decide hacer reminiscencia de su vida, un *raccont* que resulta distante, emocionalmente anestesiado, puesto que su finalidad se protege bajo la excusa de lo jurídico. Hace de sus memorias un modo de defensa, apropiándose así de una culpa que, en rigor, desconoce si es o no correspondida: tal como sucede con el hombre del subsuelo, el mismo personaje acaba por posicionar su propia subjetividad como figura punitiva. Se castiga, acaso, el registro de la indiferencia del afuera: nada le importa lo que K. haga o deje de hacer. No hay adjetivos sentenciosos, pero tampoco hay amparo: sólo una revisión constante de la vida propia, la búsqueda del acontecimiento del que se es acusado, cuestión que expone lo insuficiente del conocimiento de uno mismo como motivo real de “denuncia”. La necesidad de “describir una onírica vida interior” (*Diarios*, 2015, Kafka) de Joseph K. (personaje cuya génesis puede adivinarse en los diarios de Kafka) acaba por devenir parodia, puesto que Joseph K., al permitir que los testigos desnuden su intimidad, queda manifestado como un personaje espectacularmente frívolo.

La neurosis construida por su voz opera para demarcar la teatralidad de las funciones sociales en las que, desde el absurdo de la acusación vacía, ya no se encuentra: como el narrador del subsuelo, también él es víctima de una subjetividad hueca. Su ofensa ante el juicio legal es exponencialmente menor que la experimentada ante la invisibilidad que se adjudica: “Apenas veía algún rostro, ni a la derecha ni a la izquierda, que se volviera hacia él” (Kafka, 2007 p. 51). Sin embargo, el aspecto judicial más literal pareciera tenerlo sin cuidado, ya que “lo que le ha ocurrido es un asunto particular y, como tal, no muy importante” (Kafka, 2007, p. 55). En efecto, ni K. ni la narración abordan la cuestión con el efecto de lo ridículo; lo que pesa de la sentencia es su condición de disparador, el impulso por develar la consciencia. En palabras de Benjamin (1986): “Kafka quería contarse entre los hombres comunes. El límite de la comprensión se le planteaba a cada paso que intentaba dar. Y ama presentárselo también a los otros” (p. 224). El castigo de K., cuya génesis está en los diarios de autor, es presentarse ante los otros con toda la potencia de una razón que sólo sabe dialogar con el hambre de autorreflexión y, por ende, acaba tropezándose con su ouroboros. El impacto de una acusación tiene repercusiones infinitas sobre una subjetividad que, sólo ante la mirada de los otros, intenta codificarse mediante el exhibicionismo metafísico. Es un tratado sobre la angustia. Un espacio que, circunscripto a su deseo de “escritura de la consciencia” permanente, se deslinda del resto de vidas sociales; es un espacio cuya finalidad es ser el único posible, para eso está



construido: para dar cuenta de lo inenarrable de la culpa que supone desconocer el yo. Kafka lo hace desde su propio “único espacio posible”: el de la escritura.

Las voces de K. y el hombre del subsuelo, voces que utilizan la paranoia como recurso para el despliegue del autoconocimiento, como construcción narrativa, debaten (desde su neurosis; desde su complacencia propia) con los “estatutos” del género novela: la racionalidad de sus protagonistas, lejos de tratar con conflictos exógenos a sí mismos, utiliza la propia voz como vehículo de la narración. La acelera, mediante un tratamiento de una impersonalidad neurasténica, hasta hacerla tropezar consigo misma. Solemos aludir a las formas y los procedimientos narratológicos de ambos autores para fundamentar la producción literaria, pero el humanismo trágico de Dostoievski y el absurdo (irrisorio por agobiante) de Kafka, nos permean hasta el día de hoy. Piglia (2019), en una de sus relecturas de la cosmovisión kafkiana, advierte lo siguiente:

El mundo Kafka (...) es el de las mediaciones infinitas. Allí reside su grandeza. Lo que se posterga, lo que siempre es interrumpido y desviado es, para él, lo real mismo. (...) Lo extraordinario es que tampoco <<nosotros>> llegamos a encontrar el sentido. (p.228).

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijail (1999). “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

_____, Mijail (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2014). “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Dostoievski, Fiodor (2005). *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: La montaña libros.

Kafka, Franz (2007). *El proceso*. Buenos Aires: Gradifco.

Piglia, Ricardo (2019). *Los diarios de Emilio Renzi (tomo I)*. Barcelona: Anagrama.



Volver al origen

Ludmila Stipelman

Artes de la Escritura

talleresludmilastipelman@gmail.com

En este punto del trabajo vamos a comparar los poemas “Gratitud” de Oliverio Girondo (Buenos Aires 1891- 1967) y “Los días van tan rápidos” de Gonzalo Rojas (Lebu, 1917 – Santiago, 2011). En los dos poemas el eje temático es el retorno al origen de la vida, como un punto de encuentro entre la muerte y el nacimiento. En el caso de “Gratitud”, este retorno aparece en forma de ritual de despedida en el que el yo poético agradece lo vivido; y en el poema de Rojas se manifiesta como una invitación urgente a vivir ahora mismo. Los dos poemas generan una sensación espiralada: en el poema de Girondo este espiral tiene un movimiento uniforme que cada vez va calando más hondo; y en el de Rojas el espiral tiene distintos movimientos, por momentos más frenéticos, por momentos más calmos. Estos efectos se deben a la forma en la que están contruidos los poemas, es decir la manera en la que están utilizados los elementos rítmicos, semánticos, sintácticos y retóricos; y cómo estos elementos interactúan entre sí.

GRATITUD, de Oliverio Girondo

Gracias aroma

azul,

fogata

encelo.

Gracias pelo

caballo

mandarino.

Gracias pudor

turquesa

embrujo

vela,

llamarada

quietud

azar

delirio.

Gracias a los racimos a la tarde,

a la sed

al fervor

a las arrugas,

al silencio

a los senos

a la noche,

a la danza

a la lumbre

a la espesura.

Muchas gracias al humo a los microbios,

al despertar

al cuerno

a la belleza,



*a la esponja
a la duda
a la semilla
a la sangre
a los toros
a la siesta.
Gracias por la ebriedad, por la vagancia,
por el aire
la piel
las alamedas,
por el absurdo de hoy y de mañana,
desazón
avidez
calma
alegría,
nostalgia
desamor
ceniza
llanto.
Gracias a lo que nace, a lo que muere,
a las uñas
las alas
las hormigas,
los reflejos
el viento
la rompiente,
el olvido
los granos
la locura.
Muchas gracias gusano. Gracias huevo.
Gracias fango,
sonido.
Gracias piedra.
Muchas gracias por todo.
Muchas gracias.
Oliverio Gironde,
agradecido.*

LOS DÍAS VAN TAN RÁPIDOS, de Gonzalo Rojas

*Los días van tan rápidos en la corriente oscura que toda salvación se me reduce apenas a respirar profundo para que el aire dure en mis pulmones una semana más, los días van tan rápidos
al invisible océano que ya no tengo sangre donde nadar seguro y me voy convirtiendo en un pescado más, con mis espinas.
Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera nadie allá, voy corriendo a la materna hondura donde termina el hueso, me voy a mi semilla, porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas*



*y en el pobre gusano que soy, con mis semanas
y los meses gozosos que espero todavía.
Uno está aquí y no sabe que ya no está, dan ganas de reírse
de haber entrado en este juego delirante,
pero el espejo cruel te lo descifra un día
y palideces y haces como que no lo crees,
como que no lo escuchas, mi hermano, y es tu propio sollozo allá en el fondo.
Si eres mujer te pones la máscara más bella
para engañarte, si eres varón pones más duro
el esqueleto, pero por dentro es otra cosa,
y no hay nada, no hay nadie, sino tú mismo en esto:
así es que lo mejor es ver claro el peligro.
Estemos preparados. Quedémonos desnudos
con lo que somos, pero quememos, no pudramos
lo que somos. Ardamos. Respiremos
sin miedo. Despertemos a la gran realidad
de estar naciendo ahora, y en la última hora.*

Para Tinianov (1925), uno de los componentes determinantes de la construcción del verso es el ritmo; el poema “Gratitud” está escrito en su totalidad en endecasílabos quebrados, lo que le otorga un ritmo uniforme, como un canto que se repite y se va profundizando en su devenir, producto de recursos retóricos como la anáfora y la enumeración.

En *Breviario filológico*, Bekes (2005) dice que la anáfora “en la poesía, puede tener un valor a la vez constructivo y de acumulación emocional” (p. 43). Esta función retórica se aplica a “Gratitud”: la repetición, al comienzo de cada estrofa, de la palabra *Gracias* va generando una acumulación sonora y rítmica que provoca una emoción similar a la de escuchar un mantra, una insistencia sonora que genera efecto emotivo.

Algo parecido pasa con la enumeración de palabras que se suceden durante el poema, el sentido de cada una de ellas pasa a un segundo plano frente al poder de la acumulación sonora. Esto es lo que Tinianov (1925) nombra como la subordinación y deformación de elementos al momento del ritmo: “Opera como eje la influencia deformante a la que se remiten el principio del ritmo junto con el de la asociación simultánea de los elementos del discurso en el verso” (p. 41). En este caso el elemento semántico (el significado de cada palabra) se subordina al elemento rítmico, que es el que tiene mayor influencia en este poema.

Si analizamos la construcción rítmica de “Los días van tan rápido”, vamos a encontrar un ritmo más heterogéneo que el del poema de Girondo, como consecuencia de la variedad métrica. En estos versos predomina la combinación de heptasílabos, pero también hay algunos pentasílabos, anapestos, decasílabos, endecasílabos y versos irregulares.

La disposición métrica de los versos de este poema genera un efecto en la respiración. En una primera bocanada de aire, al comienzo del poema, leemos seis heptasílabos seguidos sin ninguna coma entre ellos. Esto provoca una aceleración rítmica que recién empieza a frenar con el pentasílabo “en mis pulmones” y termina con la coma después de “una semana más,” para luego volver con la siguiente bocanada de aire, compuesta otra vez por seis heptasílabos seguidos, sin coma, y frenar la respiración nuevamente en un pentasílabo: “con mis espinas”:



*Los días van tan rápidos/ en la corriente oscura/ que toda salvación/ (3 heptasílabos) se me reduce apenas/ a respirar profundo/ para que el aire dure/ **en mis pulmones** (3 hept/ 1 pents) **una semana más/**, los días van tan rápidos/ (2 heptasílabos) al invisible océano/ que ya no tengo sangre/ donde nadar seguro/ (3 heptasílabos) y me voy convirtiendo/ en un pescado más/, **con mis espinas** (2 hepts/ 1 pentslb)*

Otro de los factores que contribuye con el efecto de aceleración respiratoria es la repetición del sonido fónico “erre” en los primeros dos versos: rápidos, corriente, reduce, respirar. A este recurso se lo llama aliteración y al respecto Bekes (2005) dice:

“El valor expresivo de la aliteración (y, en general, de los componentes fónicos del discurso poético) se comprende mejor si consideramos que la poesía tiende a volver significativos los elementos distintivos de la lengua, en abierta rebelión contra la arbitrariedad del signo lingüístico” (p.32).

El sonido de la “erre” además de colaborar con la sensación de rapidez remite a la repetición y al retorno (volver al origen). También se escucha con presencia en la cuarta estrofa de “Gratitud” en las palabras: racimos, fervor, arrugas.

En la respiración del poema “Los días van tan rápidos” se destacan dos momentos de exhalación profunda ante la presencia del endecasílabo, que aparece luego de una seguidilla de unidades con métricas de menor cantidad de sílabas, y deja flotando un silencio arrasador. Estos momentos son: “*y es tu propio sollozo allá en el fondo*” (3era estrofa) y “*Despertemos a la gran realidad/ de estar naciendo ahora, y en la última hora.*” (versos finales). En una entrevista, el autor habla de la importancia que tiene el silencio en los poemas para él: “La poesía se hace con palabras, pero también con silencios” (Revista Prometeo, 2014). El poema que analizamos forma parte del mismo libro que “Al silencio”: “*oh majestad, tú nunca, / tú nunca cesarías de estar en todas partes,*”.

Tanto en el poema de Girondo como en el de Rojas, el elemento sintáctico está dispuesto en función del rítmico. En el de Girondo se repite la organización de las frases en cada estrofa (Gracias + enumeración), a este recurso se lo llama paralelismo: “Es una figura de repetición, vinculada a la anáfora, y suele tener un notable valor persuasivo” (Bekes, 2005, p.250). Aquí el paralelismo colabora con un ritmo ritual, la repetición de la forma y el sonido persuaden insistiendo sobre el corazón de quien escucha. En “Los días van tan rápido” también se usa este recurso pero en momentos precisos, generando una tensión rítmica que luego se deshace aliviante en el final del verso: “*y palideces y haces /**como que no lo crees, /como que no lo escuchas, mi hermano, y es tu propio sollozo allá en el fondo***”.

Existen también momentos en que un mismo verso toma dos tipos de deformaciones sintácticas ante la subordinación del ritmo, como es el caso del comienzo de la cuarta estrofa de “Los días...”, en donde hay uso de paralelismo y encabalgamiento. Este último genera una tensión rítmica y semántica, suspende el sentido de la unidad hasta la lectura del siguiente verso que lo completa y lo transforma:

*“**Si eres mujer te pones** la máscara más bella
para engañarte, **si eres varón pones** más duro
el esqueleto, pero por dentro es otra cosa,”.*

En la última estrofa del poema de Rojas, a diferencia de la primera, hay abundancia de signos de puntuación con poca distancia entre ellos, esto provoca una respiración cortada y urgente: “*Estemos preparados. Quedémonos desnudos/con lo que somos, pero quememos, no pudramos/lo que somos. Ardamos. Respiremos*”.



En esta parte del poema no solo cambia la sintaxis sino también la persona y el modo gramatical. El yo poético se dirige a un *nosotros* y la conjugación verbal corresponde al modo subjuntivo, es el momento con mayor tensión del poema que precede al alivio final. La manera en que está construida esta estrofa genera un efecto de alerta: “*Ardamos*”.

El fuego es un elemento que aparece en los dos poemas, a nivel semántico y rítmico. En el poema de Gironde, hay palabras que remiten al fuego durante todo el poema hasta la palabra ceniza: fogata (e1), vela (e3), llamarada (e3), lumbre (e4), humo (e5), ceniza (e6). En cambio, en “*Los días ...*” aparecen recién en la última estrofa, cuando el poema se vuelve urgente: peligro, quememos, ardamos.

Por otro lado, la llama de la forma del poema “*Gratitud*” es regular y se va achicando hacia el cierre, las estrofas van perdiendo la cantidad de versos, la enumeración va descendiendo hasta que termina con el nombre del poeta “*Oliverio Gironde, /agradecido*”. En cambio, la llama de “*Los días ...*” se enciende como un relámpago recién al final, dura ese instante.

En los dos poemas el retorno al origen se manifiesta también en el nivel semántico. En el caso de “*Los días...*”, aparece de manera transparente en la segunda estrofa: “***Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera/ nadie allá, voy corriendo a la materna hondura/ donde termina el hueso, me voy a mi semilla, / porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas/ y en el pobre gusano que soy...***”. Las palabras semilla y gusano también aparecen en “*Gratitud*” en la estrofa 5 y 8.

El origen como punto de muerte y nacimiento subyace durante todo el poema de Rojas y se sintetiza en la última frase que funciona también como paradoja (figura retórica de contraste): “*... Despertemos a la gran realidad/ de estar naciendo ahora, y en la última hora.*”, punto de mayor condensación del sentido del poema. Todos los elementos semánticos del poema fluyen de forma acelerada y desembocan en ese final hondo e inabarcable.

En *Gratitud* también aparece *el origen* de manera evidente en la séptima estrofa: “*Gracias a lo que nace, / a lo que muere*”. Y va ahondando en ese campo semántico a medida que va finalizando el poema de despedida: “*Muchas gracias gusano/Gracias huevo/Gracias fango/sonido/ Gracias piedra*”.

Denise Levertov en el ensayo *Sobre la forma orgánica* (1985) dice:

La rima, el timbre, el eco, la reiteración, no sólo sirven para tejer los elementos de una experiencia, sino que frecuentemente son los medios, los únicos medios, mediante los cuales la densidad de la textura y el retorno o el trayecto circular de la percepción pueden ser transmutados al lenguaje (p. 2).

En el caso de “*Gratitud*” la interacción entre los elementos, como la métrica regular, el paralelismo entre las estrofas, la anáfora y la enumeración, constituye un trayecto circular que genera un efecto de ritual de despedida, una sensación de paz. En “*Los días van tan rápidos*”, en cambio, la variedad rítmica construye un camino acelerado hasta el origen, un empujón para volver a nacer. Son dos experiencias verbales distintas que transitan por las mismas preguntas.



Referencias bibliográficas

Bekes, Alejandro (2005). *Breviario filológico*. Entre Ríos: Eduner.

Girondo, Oliverio (1942). "Gratitud", en *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Losada.

Levertov, Denise (1985). "Sobre la forma orgánica", en Geddes, Gary (comp.), *20th Century Poetry and Poetics*. Toronto: Oxford University Press.

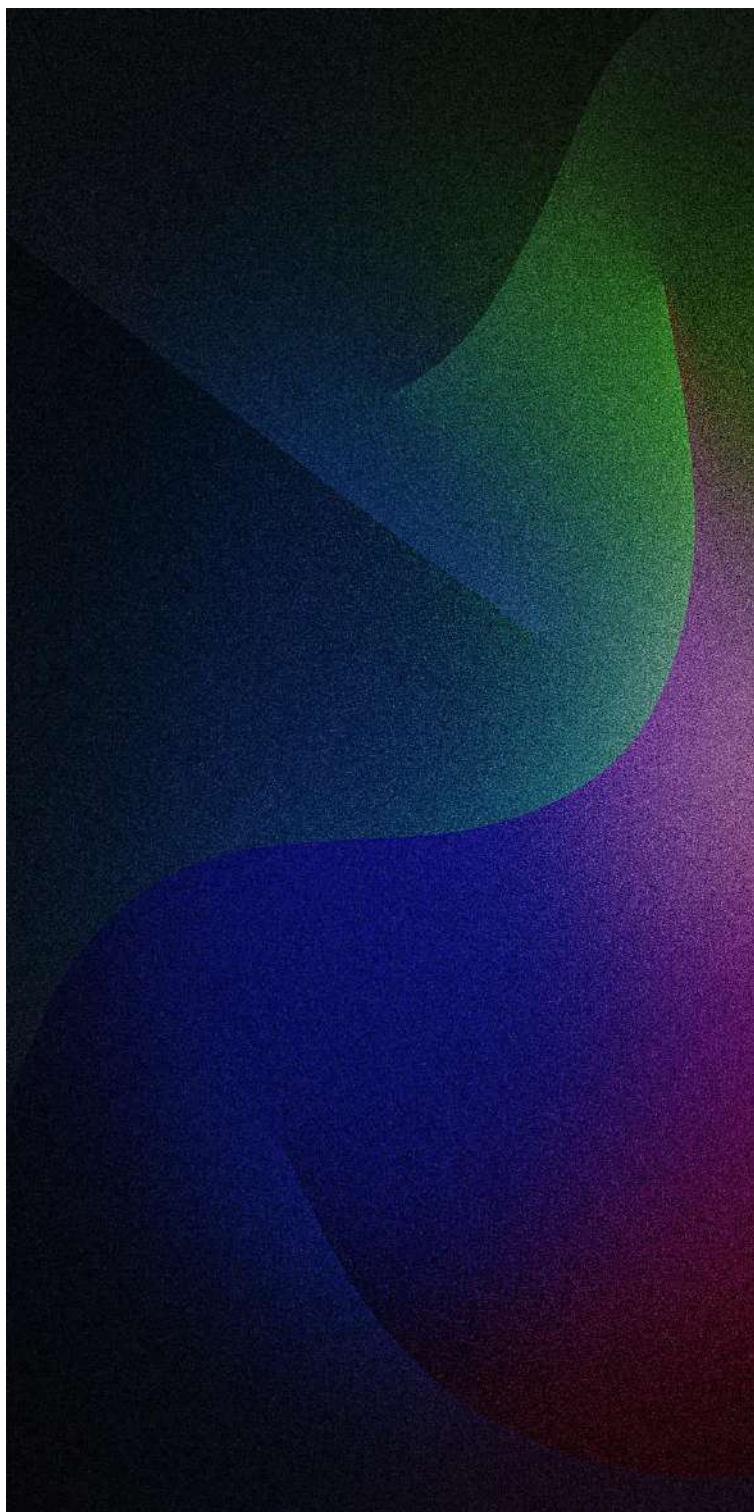
Revista Prometeo (2014). Contra la Muerte (Entrevista a Gonzalo Rojas -Parte Dos-)

Rojas, Gonzalo (1964). *Contra la muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Tinianov, Iuri (1925). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.



Mesa: El arte en jaque





En línea con la propuesta de las jornadas, las ponencias *Hacer máquina: textualidades textiles y lecturas histéricas orales*, *La interacción universal ESQUIZ666IDE* y *Cuando el sujeto político se traga al humano: discusiones sobre arte y género* proponen, a partir de experiencias concretas, una conversación para salir de la teoría y habitar la incomodidad.

A través del conocimiento situado que brinda la experiencia individual y colectiva, Anush Grati, Camilo Labrana y Ezra Monsalvo escriben acerca de otros modos del hacer artístico, proponen cuestionar estatutos, desarmar expectativas y construir pluralidad, deshaciéndose de aquellos condicionantes impuestos por las tendencias de moda en el mercado del arte.

Las narrativas de estos recorridos críticos reúnen nociones comunes que son exploradas y puestas en discusión: la identidad, la política activista, la corporalidad, lo inmediato y lo colectivo. Estos conceptos son atravesados por las cualidades propias de los quehaceres narrados y su gestión de contacto: la potencia en lo comunitario de la textualidad oral y bordada, la irrupción de la poesía esquizoide en el espacio público y la intervención de la corporalidad como eje temático del arte trans.

Las experiencias abordadas, a partir de ejemplos claros y materialidades concretas invitan a complejizar las preguntas que nos hacemos en torno a cuándo y cómo se produce lo que llamamos arte. ¿Qué es el arte? ¿Acaso la presencia del mercado es la que determina su existencia? ¿Se pueden trazar fronteras entre el arte como herramienta política y el hacer político como condicionante de la producción artística? ¿Cómo desarmar los dispositivos que cristalizan sus lecturas?

En un contexto preciso, hay interrogantes que acorralan, que inmovilizan, pero sobre todo que advierten. Como en el ajedrez, los textos que se presentan a continuación convocan a reflexionar sobre los movimientos que vendrán y ponen, como bien señala el título que los agrupa, el arte en jaque.

Laura Amarilla
Moderadora



Hacer máquina: textualidades textiles y lecturas históricas orales

Anush Grati
Artes de la escritura
anushgrati@gmail.com

Nota preliminar

El siguiente trabajo fue pensado a partir de una consigna, en el marco de la materia Historia de la Lectura y Escritura (Cátedra Traversa), que estipulaba la realización de una pequeña investigación en la que el estudiantado indague en sus experiencias lectoras y escriturarias personales con el objetivo de analizar los roles que juegan la lectura/escritura en la configuración de sus vínculos amorosos, en cualquiera de sus formas.

La hipótesis que atraviesa el siguiente texto, en el marco de dicha consigna, sostiene que el espacio generado entre los cuerpos humanos, textiles textuales y orales en la colectiva artista Bordando Disidencias actúan como una máquina de producción de deseo anti-capitalistas.

El título del trabajo hace referencia al término *hacer máquina* de Deleuze y Guattari. En su libro *Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (1972) escriben:

Las personas son máquinas en sentido estricto –no metafórico-. El capitalismo produce máquinas que trabajan unas en detrimento de las otras. ‘Hacer máquina’, producir deseo, implica que las partes se juntan y se potencian entre sí, sin dejar afectar de forma negativa la una a la otra.

Este trabajo genera una reinterpretación libre de este concepto. Retoma cómo en el encuentro de los cuerpos deseantes, se potencian y producen instancias contra-capitalistas (porque no generan “desechos”, no se produce en detrimento de otras partes, no se produce valor por la cantidad de producción sino por el goce que genera el encuentro en sí).

Cuando se hace referencia al concepto cuerpos se estará pensando en tres tipos de cuerpos definidos de la siguiente manera:

- Cuerpos Humanos: las personas que se conocen en el espacio de bordado político Bordando Disidencias.
- Cuerpos Textiles textuales: las producciones textiles que se producen durante el encuentro de bordado, mediados por la escucha de textos que se leen durante el encuentro.
- Cuerpos Orales: los textos elegidos por cada participante a partir de sus intereses personales, inquietudes y que, por lo general, están atravesados por una impronta de demanda social.

Para establecer los vínculos amorosos entre los cuerpos, se adscribe al concepto de *agenciamiento* que, en términos de Deleuze se entiende como la relación de co-funcionamiento entre elementos heterogéneos, que comparten un territorio: “todo agenciamiento es en primer lugar territorial” y tienen un devenir (la producción de deseo). Entre los cuerpos textiles, textuales y orales, este *agenciamiento* permite un fortalecimiento y potenciación del deseo de escucha política de subjetividades que se encuentran en los bordes. La existencia de una “familia elegida”, de una “pertenencia”, del “vínculo amoroso” en Bordando Disidencias solo existe por la puesta en funcionamiento de estos tres cuerpos.



En cuanto a la segunda parte del título que habla de lecturas “históricas”, hoy, al tomar una distancia del momento en que este trabajo fue redactado, considero que justo este concepto, más que una reivindicación transfeminista de dicha palabra, es utilizada como un insulto hacia las mujeres y feminidades; sigue siendo un Concepto patologizante por parte del psicoanálisis y debería de buscarse otra palabra. Sería más apropiado sustituir la palabra “histórica” por la de “intimidad política”¹³ para hablar de ese momento intrínseco en el *agenciamiento* de los cuerpos mencionados anteriormente durante los encuentros de bordado.

Algunas otras derivas que no se exploran en este trabajo -pero que sería interesante de indagar- son el borramiento de la autoría individual en el contexto de producción de deseo colectivo y el trabajo con el “error” sobre tela.

*Sólo el trabajo obsesivo, inútil, callado, detallista, poco reconocido,
puede dar por resultado lo que Barthes llamó “texto de placer”,
ese texto cuyo placer de lectura coincide palmo
a palmo con su placer de escritura.*
Kamenszain, 1981

Introducción

Una de las agujas de coser más antiguas fue encontrada en La Cueva de Altamira, España. La herramienta se había hecho con un hueso de ciervo y los estudios arqueológicos la ubican dentro del período Paleolítico superior, durante el Solutrense. ¿Qué se habrá querido unir?, ¿qué se habrá usado como hilo? La existencia de la aguja hace pensar en la punta de flecha de piedra, una herramienta que es el resultado de “la exteriorización de procesos mentales bajo la forma de un dispositivo material dado”. Tanto la flecha de piedra como la aguja de hueso dan cuenta de “un elemento material en el entorno psicológico inmediato de una comunidad” (Verón, 2015 [2014]: 174).

Hacia el 2016, me encontraba en Gyumri, una ciudad en la parte norte de Armenia. En una cocina, unas manos desdoblaron frente a mí un lienzo crudo cuadrado. Los dedos no dejaban ver más que una conglomeración de reverses de los hilos. Sobre la tela, un moretón. Hacia el 2018, me era imperante no sentirme una soledad trans; ansiaba reconocirme en otras personas. Recordé la práctica colectiva del bordado, de los grupos de mujeres y disidencias de los que había participado durante mi estadía en Armenia. Ellos decían, a través de las inscripciones iconográficas sobre esas telas, lo que no podían pronunciar con palabras en voz alta. Esos “objetos parlantes” (Cavallero y Chartier, 2011 [1997]) fueron los primeros que me hicieron sentir en comunidad y mi instinto fue preguntarme si habría un espacio de transposición que permitiera generar una topografía político artesanal del bordado en Buenos Aires, es decir, si habría gente que quisiera juntarse a bordar aquello que, por lo general, queda silenciado, fragmentado, desplazado, que no se puede decir. Así se inició Bordando Disidencias que, hoy en día, sigue generando espacios colectivos y públicos donde se articulan tres prácticas: el bordado, la escritura y la lectura oral.

El siguiente texto es una reflexión sobre dos escenas puntuales emplazadas en las dinámicas de encuentros colectivos bordados de este grupo: la primera escena remite a la lectura y circulación de textos “históricos” durante el encuentro de bordado. La segunda escena alude a

¹³ Categoría pensada dentro de conversaciones con v.



las instancias de escritura sobre tela específicas de un proceso de duelo al interior de la grupalidad.

Dichas instancias, serán vinculadas con distintos momentos históricos de la escritura y la lectura como: la escritura y la lectura en la historia de la mediatización; la antigua Grecia y las lecturas orales; el pase del rollo al códice; la entrada de las mujeres en la lectura y la escritura del siglo XIX; las discursividades efímeras del siglo XVIII en contraposición de los “cuerpos densos” y las transformaciones de la lectura del siglo XXI, más específicamente la relación con “la manía lectora”.

A su vez, creo que estas dos escenas podría pensarse como huellas de revoluciones moleculares (Guattari, 2006) de nuestra contemporaneidad, cuyo dispositivo¹⁴ “grupo de bordado colectivo político” puede rastrearse en varios ejemplos de Chile, Bolivia, México, Argentina, Inglaterra, Perú - solo por mencionar algunos: Mil Agujas por la Dignidad, Mujeres Arpilleras, Bordando Luchas, Frente de Arte Textil Político, Bordando por la Paz, Free the Needle, Bordadoras Andinas, Hombres tejedores, entre otros muchos más- como respuesta de memoria activa y reconstrucción durante situaciones de injusticias sociales varias. Sin embargo, no se ahondará en esta entrega.

Primera escena: Bordado colectivo, enunciadores “erguidos”, “encorvados” y enunciatarios “de escucha velada” e “íntimos”.

1. Del cuchiheo doméstico a las vociferaciones textuales textiles

Bordando Disidencias es un grupo de personas LGBTIQ+¹⁵ que, desde hace cinco años, se juntan -de manera presencial y durante la pandemia por COVID 19 entre el 2020 y 2023 (OMS), de manera virtual- a bordar en Buenos Aires, Argentina. La premisa es el bordado político, por lo que la tela, principalmente lienzo blanco, es el soporte para el emplazamiento de mensajes, tanto textuales como iconográficos, de distintas demandas sociales.

La aguja n°5 y los hilos de colores de seis hebras son las herramientas que permiten la inscripción de la idea materializada a partir de la sumatoria de puntadas de distintos tipos. La gestión del contacto se realiza a través de las manos entre la aguja enhebrada y la tela; el aire, lleva y trae el sonido entre los cuerpos durante la lectura oral de textos aportados por cada participante, por lo que la persona designada para leer no sabe *a priori* ni el género del texto ni la temática.

En el espacio presencial, las personas se disponen en ronda, cada una, una y uno con su proyecto textil. Esta escena reverbera los círculos históricos de bordados de mujeres. Los sentidos vinculados a esta modalidad de encuentro social suelen ser “lo femenino”, “el ámbito doméstico”, “la sumisión”, “el silencio”. Sin embargo, hay una reivindicación en la forma: la introducción de la demanda escrita y la lectura de textos durante la sesión de bordado arman una *máquina* que reformula los espacios y tareas asignados a través de la división sexual del trabajo. El bordado no está solo destinado para “las mujeres”; pasa de ser una herramienta de

¹⁴ Entre medio y técnica se abre un espacio (...) el de **dispositivo** (...) lugar soporte de los desplazamientos enunciativos (...) no hay sujeto ni situación a priori, es una cierta configuración la que se ocupa de agenciar su desenvolvimiento (Traversa, 2014 p30)

¹⁵ La sigla LGBTIQ+ refiere a Lesbianas, Gays, Bisexuales, Personas Trans, Personas Intersex y Queer. Como es un acrónimo que se forma a partir de las especificidades de la geografía en la que se implemente, se pueden encontrar variaciones como LGBTTTIQ+, LGBTTTIQAP+, LGBTTTIQAPNB+, solo por mencionar algunas.



dominación a una herramienta de “vociferación”, del habla de voces históricamente silenciadas. Es interesante pensar cómo las mujeres, durante décadas, se han hecho compañía ante la adscripción de los espacios domésticos. Esto generó un sentimiento de pertenencia en la intimidad y hacia el siglo XIX, la lectura aparece como otro “lugar conquistado” al que, hasta su momento, tampoco tenían acceso, pero que seguía perpetuando la división sexual de las tareas: “(...) eran las mujeres las que leían a las familias, mientras que los hombres se encargaban de la escritura y la contabilidad” (Lyons, (2011 [1997]) p545) ya que el escribir podría ser “peligroso” por el “grado de independencia” que brinda. La escena de bordado y lectura en *Bordando Disidencias* dispone dos tipos de enunciadores y dos tipos de enunciatarios. El primer *enunciador erguido*, a disposición solo de las lecturas orales del corpus de textos del día y un *enunciador encorvado*, en la intimidad repetitiva de la construcción de un mensaje a través de las puntadas sobre tela. Los enunciatarios también son dos: por un lado, un enunciatario de *escucha velada*, donde la información de los textos llega desde la oralidad, sin vinculación visual de la disposición en el espacio del enunciador o el texto y un segundo *enunciatario íntimo* entre el propio cuerpo, la manualidad y la gestión de contacto exclusivamente con el soporte tela.

En términos de Spinoza, el *agenciamiento* entre los cuerpos textiles, textuales y orales, permite un fortalecimiento y potenciación del deseo de escucha política de subjetividades que se encuentran en los bordes. La existencia de una *familia elegida* bajo el concepto de *Bordando Disidencias* solo existe por la puesta en funcionamiento de estos tres cuerpos.

2. El sonido de la voz a disposición de las prácticas de producción textuales textiles colectivas

“Por el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y, en consecuencia, un nexo entre estos lugares” (Verón, 1985, p.3). El enunciatario erguido en *Bordando Disidencias*, en clave del Lector de la Grecia arcaica, puede jugar dentro de los papeles de pasividad y actividad de la reminiscencia de la historia *gay* -aunque aquel término es moderno y no podemos mencionarlo así *per se*-. Leer, en Grecia, era “hallarse en el papel de pareja pasiva (Svenbro, 1988: 82) mientras que el escritor se identificaba con la pareja activa, dominante y valorada. (Svenbro, 1988: 82). Le enunciatario “erguido” vincula la oralidad con un “auditorio” cuyo lenguaje es una actividad “colectivista” (Havelock, 1996 [1986]: 85). Se está a la orden de un “nivel de saber compartido”. En una escena de lectura oral en Grecia, era el esclavo quien leía, ya que leer era “servir y someterse”, era ser un “instrumento dotado de voz”.

El círculo de bordado silente se convierte en una caja de resonancia de textos que van desde poemas de Pizarnik a lecturas decoloniales transfeministas teóricas e historias de experiencias de vida atravesadas por la locura en un mundo cuerdista y capacitista. La variedad de textos y la condición *sine qua non* de la lectura oral para el funcionamiento del dispositivo *grupo de bordado colectivo político* puede reconocerse como característica del lector moderno del que habla Wittman: “Este tipo de lectura se sitúa en un campo de fuerzas dominado por una parte por una pasión individual que aísla de la sociedad y del entorno, y por otra por una sed de comunicación por medio y a través de la lectura.” (Wittmann, (2011 [1997]): 514). Más que aislarse, está la necesidad de compartir ese conocimiento a través de un “otro”, desde el anonimato y mientras se presta atención también a otra tarea. Esto permite que convivan el silencio y el compromiso con la lectura activa. De vez en cuando, se produce una instancia debate (y pasiva): la escucha del texto sin quitar las miradas del hacer manual.



La enunciativa erguida es quien tiene una visión “panorámica” de aquella escena entre bordador*s. Es interesante pensar cómo durante el siglo XIX, “el papel de la lectora había sido tradicionalmente el de salvaguardar la costumbre, la tradición y el uso familiar” (Lyons, (2011 [1997]) p.545). En este caso, la lectora no salvaguarda, sino que dispone en voz alta textos que le llegan de las personas del círculo de bordado para discutir las tradiciones y costumbres impuestas. También es interesante pensar cómo “(...) la novela podía excitar las pasiones y exaltar la imaginación femenina” lo que suponía otra amenaza (Lyons, (2011 [1997]): 550). Para Bordando Disidencias, la lectura *histórica*¹⁶ oral (histórica como reapropiación de un profundo deseo, del goce de saberlo todo sobre las identidades en los márgenes, que no entraron en las narrativas hegemónicas): permite canalizar y exaltar otros tipos de imaginarios sociales propuestos por distintos autores, autoras y autor*s durante el tiempo de reunión dispuesto -que nunca es menor a cinco horas-. Leer en voz alta permite situarse en tiempo y espacio cuando se está llevando adelante una práctica hipnótica que aliena ante tanta concentración y repetición.

El tiempo es un factor que también debe ser tenido en cuenta, ya que bordar y participar de estos espacios supone la noción de privilegios: como el ocio para generar objetos -el bordado *per se*- y el pensamiento crítico colectivo (la gran mayoría de las veces, incluso sin quererlo, académica). Estas dos características tendieron, con el paso del tiempo, a generar un público específico de escritoras bordadoras.

Se forma una especie de performance -reiterativo en formas y único en materialidades- entre el *patchwork* coral de cada proyecto textual textil, dirigido a partir de un interés personalísimo. La escucha/lectura de textos anárquicos en una escena donde solo la enunciativa erguida pareciera traer una experiencia vivencial parcializada, casi sorpresiva en cada sesión y a su vez totalizadora en cuanto al lugar que se genera entre la proyección de su voz, el texto, la escucha y el acto de bordar en compañía. Si la escritura y el silencio se reconocen una a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura.” (Kamenszain, 1981). En esta primera escena, pareciera que se juega la historicidad de “el no lugar” físico de las mujeres, en las casas, del “cuarto propio” de Virginia Woolf, a la reconstrucción de un cuarto “nuestro” que pretende una vinculación directa con un “afuera”.

A partir de prácticas artesanales textiles atravesadas por una materialidad inmaterial, como es el pensamiento colectivo crítico durante el encuentro; se puede, como no, teñir, intervenir, modificar, el diseño que se había pensado para el objeto final textil. Es decir que, las lecturas históricas orales pueden ser detonantes de nuevas disposiciones o reelaboraciones en las materialidades textuales textiles.

Segunda escena: Escrituras textuales colectivas para lecturas públicas y privadas

3. El uso de la aguja como herramienta de escritura para la producción de “cuerpos efímeros” políticos

Una de las preguntas que nos podríamos hacer es ¿cómo se lee un bordado?, ¿a partir de la textualidad?, ¿a partir de sus texturas?, ¿con el contacto entre las puntadas y los dedos, acompañado de la vista y la lectura silente y oral?

¹⁶“Histórica” como reapropiación para una nueva construcción de subjetividad político que juega, a su vez, con la construcción metafórica de la histeria ante la forma en la selección de textos del grupo de bordado.



Un ejemplo claro de una textualidad textil colectiva de Bordando Disidencias es la Ley de Identidad de Género Bordada. Cada “hoja” es un rectángulo de lienzo crudo del tamaño de una hoja A4, donde cada participante bordó, con la disposición de colores que quisiera como así de tipografías y tipos de puntadas, un artículo de la ley. La disposición de los renglones y el tamaño de las hojas fue el único molde para generar una “sábana”, una ley dispuesta en miles de puntadas que se suceden dependiendo de la disposición de estas en el espacio. La lectura oral del proyecto bordado *Ley de Identidad de Género* se ve modificada constantemente a partir de la comprensión y poder de discernimiento de cada letra. A través del uso de distintos colores y los tipos de puntada sobre el lienzo, cada persona que se encuentre con dicha obra podrá (o no) traducir, reinterpretar o adjudicar otros sentidos a la textualidad textil expuesta. “Un acto lingüístico se debe dirigir sobre sí mismo. Una vez escrito, el acto podía adquirir la forma de una imagen mental, y esta cosa visual se podía separar del acto de hablar y disponerlo en una especie de mapa mental.” (Havelock, 1996 [1986], p.61). Este proceso de bordado colectivo llevó más de un año de encuentros y se vio atravesado por el fallecimiento de uno de los fundadores de Bordando Disidencias quien propuso el proyecto en primera instancia.

Un dato no menor, es que ninguna textualidad textil va a ser idéntica a otra. Aunque se tenga la tela, el tipo de puntada, el texto o imagen a bordar, siempre la singularidad del momento deja huella en la producción de irrepetibilidad de aquel objeto. No pasa lo mismo con la tirada de libros, por ejemplo, con la introducción de la imprenta. En este punto, se las textualidades textiles se podrían acercar a los libros manuscritos. Sin embargo, el tinte político de las textualidades textiles de Bordando Disidencias podrían emparentarse con los llamados *cuerpos efímeros* que introduce Verón al hablar de los Panfletos, los “no libros”, “textos breves y circunstanciales” que vinieron a “transformar profundamente la relación de los textos con la temporalidad social” (Verón, 2013, p.219). Gran cantidad de las textualidades textiles del grupo se enmarcan en urgencias del aquí y el ahora. Algunos textos bordados “vociferan” desde la tela, habiendo sido escrito-bordadas en silencio, reconociendo que el dispositivo virtual no permite mostrar la disposición de los textos, las tipografías, los colores de los hilos, el tipo de tela y su tacto: “El corazón nunca a la derecha. MILEI NO.”; “Tehuel no te olvidamos”; “Nosotros estábamos y ellos vinieron”; “Trabajar sobre el trauma para que no me consuma”.

4. Dispositivo de develación de las textualidades textiles ante el duelo y la ausencia

La ausencia de Pe¹⁷ en los rituales semanales de bordado colectivo generó otra dinámica de encuentro: se suprime la lectura oral, como si deviniera una necesidad imperante de la escritura y la lectura silente, íntima, pero no solitaria. Una vuelta a la práctica tradicional silenciosa del bordado, sin debate, pero del registro de la existencia de una vida, de momentos y relaciones para que queden immortalizados en un devenir más allá de nuestras existencias.

A veces, mis dolores se hacen textos. Siempre pienso que es el modo en que sobrevivo, en que hago que esos sentimientos que no entran en el cuerpo, esos desgarros que sentimos nos van a hacer estallar la piel, desborden o incluso reposen

¹⁷ Pe, co-fundadora de Bordando Disidencias. Falleció en un accidente poco claro en Inca Cueva, Jujuy. Los medios que levantaron la nota de su “accidente” le malgenerizaron y nunca se reconoció su identidad no binaria. Al día de hoy, quien escribe sigue sosteniendo que pudo haber sido víctima de un crimen de odio no investigado correctamente.



por un rato en algún lugar, en una palabra, en una coma, en un silencio. (Cano, 2022, p.35)

Textualidades textiles efímeras quizás en el sentido de la supervivencia de la materialidad, ya sea comida por las polillas, olvidada en un cajón, o perdida en una mudanza, pero en una escritura repetitiva, formada por horas de puntadas, con el afán de enraizar una voz para que no se olvide.

En 2021 escribí bordé un *objeto parlante*, es decir, un objeto con un mensaje específico para alguien, que imprime su “yo soy” y “aquí estaré”. El texto bordado es un poema de tres momentos: 1) la noticia -de tu muerte-, 2) tus herramientas - pinceles que no serán nunca más blandidas por tus manos- y 3) el futuro que ya no será -por ahí escucho tus llaves en la puerta-. La tela es rectangular, más alta que ancha, lo que permite enrollarla de abajo para arriba y desenrollarla de arriba para abajo. El mecanismo de develación del texto bordado, su formato y tamaño pensado específicamente para una textualidad textil del duelo podría reconocerse en los volúmenes/rollos helenísticos de características precisas:

Establecida la medida estándar de este último dentro de determinados extremos de oscilación del formato en altura y longitud, la norma era que cada rollo albergase un texto autónomo - con la advertencia de que la extensión de este último estaba estrechamente relacionada con el género literario y la estructura de la obra (Cavallo y Chartier, 2011 [1997], p. 28).

Me pregunto qué Pe me devuelve mi propia textualidad textil. ¿Cómo la escritura paciente, lenta, dilatada a propósito en el tiempo, abrió una pérdida en el dique de voc-s(es) del duelo? La flexibilidad de la tela me permite llevar(te) a todos lados, en el bolsillo de mi pantalón, leerte en cualquier lugar. En el subte para mis adentros o en un slam de poesía frente a un micrófono. Sos un “no libro”, con las características de un rollo en su mecánica de lectura del texto y el paso al código, que implicó la autonomía de lo simbólico – no se depende del cuerpo portante – movilización espacial del texto y alojar las textualidades en objetos que perviven en el tiempo. Mantener el ritual que lo inició todo, el motivo por el que nos conocimos (y me conocí). Cuando me acercaste una aguja hecha de hueso de ciervo, esta revolución molecular de nuestra contemporaneidad, bordar y escribirte, aunque no tenga respuestas, es una forma de mantener la potencialidad de tu presencia. Las textualidades textiles que comenzamos juntas y sostener tu legado político cuir artesanal, me permite *hacer máquina*, “el acontecimiento donde se fusiona la economía política clásica con el psicoanálisis tradicional, en relación a una nueva micropolítica del deseo” (Calderón Gómez, 2006) con vos, Pe, incluso en tu ausencia.

Referencias bibliográficas

Cano, Vir (2022). *Dar el duelo*. Buenos Aires: Galerna.

Cavallo, G y Chartier, R (dir.) (2011 [1997]). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.

Cavallo, G (2011 [1997]) Entre el volumen y el códex en *Historia de la lectura en el mundo occidental* Buenos Aires: Taurus.

Chartier, R (2011 [1997]) Lecturas y lectores ‘populares’ Desde el Renacimiento hasta la época clásica en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.

Guatrari, F y Deleuze, G (1972). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*



Havelock, E (1996 [1986]) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.

_____ (1996 [1986]) El habla almacenada en *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós

_____ (1996 [1986]) La teoría especial de la oralidad griega en *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.

Kamenszain, T (1981) Bordado y costura del texto en *Revista de la Universidad México*.

Martyn, L (2011 [1997]) Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.

Ornani, C (2006) Sobre la escritura Ficha de la cátedra *Teorías y medios de comunicación*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Reinhard, W (2011 [1997]) ¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII? en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.

Suely R y Guattari, F (2006 [2005]). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficante de sueños.

Traversa, O (2014) Aproximaciones a la noción de dispositivo en *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor/SEMA.

_____ (2019a) Historia de los medios/Historia de la mediatización: el papel de Eliseo Verón *Revista LIS*, XI (20), pp. 17-31

Verón, E (2013) *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2013) Los cuerpos efímeros. De los panfletos a los papeles de noticias en *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós

_____ (2015 [2014]) Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, pp. 173-182.



La interacción universal ESQUIZ666IDE

Camilo Labraña

Artes de la Escritura

camilolabrana@hotmail.com

El enfermo mental se repliega sobre su lucidez y palidece. Ante la visión de lo real, sus certezas se decodifican en un absoluto procesado en su interior luego de transportarse por canales de envío y retorno simbólico a través del lenguaje. Lo terrible es que el sistema tiende a saturarse, recibiendo todo (todo es una sola cosa total), pero no alcanzando ninguna instancia de receptividad. Un caño se inflama y oprime al otro. El agua- lenguaje, pierde presión en la exteriorización subjetivada porque circula por uno solo de los lados, hacia dentro. Entonces el enfermo mental está adolorido, demediado entre un mundo y otro, entre una verdad con su falsedad y una farsa con sus verdades. Las cosas no son cosas, son un absoluto material, y esa totalidad desprende símbolos que aparecen, flotan y caen por el aire como máscaras replegadas sobre sí, en el vacío, sin contraste, desvelando y develando. Y el esquizoide recibe aquellas conspiraciones en su contra, disparadas por máquinas patológicas, dispuestas hacia la Tierra y hacia el entorno todo, con artillerías de fogeo de rayos de luz cósmica, mil rayos penetrantes de realidad, de símbolos absolutos y fatales, de prodigiosa videncia, y secretos, tumultos de secretos ahistóricos, matrices y vórtices de lo total, infinitos, precarios, vacíos. Todo eso entre sus manos, ante sus ojos, como un degradé de piel muerta ululando entre una luz de mediodía que se cuela por la ventana, en las habitaciones de las infancias. En los resquicios del mundo, en los esquizos del cosmos, visionarios, energúmenos, fantasmales prematuros, vagando, sórdidos de delirio, gritando, enfadados, acartonados, descalzos, glucémicos, ulcerosos, víctimas peligrosas, agotadas, seres radiantes y cagados, entre bovedillas de hospicios olvidados ya en su preexistencia. Ahí sedados, entre cúpulas importadas a ciudades tercermundistas, ahí desquiciados, entre cartografías chatarra del más de los vagajes socioculturales, de burdos lobos sueltos, ahí aburridos; entre ensambles congénitos del armazón civilizatorio de la Capital. Ahí abrumados, panópticos, tan vigilados como olvidados, boyando, en la ciudad donde flota la herrumbre, padeciendo la histeria de la historia, en delirio creciente de señales divinas, inexpressadas salvo por gestos desertores, un diente de oro con los pies desnudos, un festejo especial en el carnaval de la miseria, la evocación de lo confuso hasta para el más de los insolentes ciudadanos, el espejo de la vanidad... ¡Y con sus pálpitos! Ay, desertores, que los hay los hay. Los hay que mueren, producto de un suicidio inducido. Los hay que son desalojados de sus casas, los hay erráticos del desenfreno chupagas, inhaladores de poxy, compulsivos seriales; los hay también que sobreviven durante el día, mezclados sudorosos entre las mareas de gente, y por la noche recitan sus aullidos, sus melodías desafinadas, sus pactos intercomunicadores. Cuando no desfallecen implosionados, por la hinchazón de sus caños receptivos. Si una gotera filtra la decodificación esquizoide, si un anorético hilo acuoso de comunicación logra huir de la prisión del cuerpo doliente, un mensaje sale al mundo, extrapolándolo; un mensaje renegado, pero común, que se entreteje y conecta a la facción de dioses perdidos, esquivos y esquizos, con sus millones de datos más que manejan. Con su vulgaridad diáfana, su pluma total, clandestina, irresoluble. Su íntima interacción universal.



LO QUE DISTINGUE AL ESQUIZOIDE DEL POETA ES QUE EL PRIMERO NO PUEDE CONTROLAR SUS VISIONES

Lo que distingue al esquizoide del poeta es que el primero no puede controlar sus visiones. Lo que lo diferencia del niño, es su imposibilidad por alterar las reglas y los límites del juego al que fue arrojado, que no lo reconoce como tal. El juego, que es su propia vida, se convierte en la ardua labor de desciframiento de un código, recibido en los términos de su percepción absolutista. La confusión entre su vida propia y la del mundo todo lo transforma en un detective de la totalidad y luego, desmembrada la operatoria signica, en un mártir de su verdad revelada. La verdad que lo ahoga, lo hiere, lo ciega de humanidad. Porque la esquizofrenia es lo demasiado humano, es la receptividad ampliada, es la victoria del sufrimiento en la vinculación con el mundo. Es la saturación del orden del capital, y la disolución en el único orden mayor, que es el orden cosmogónico. En ese orden, el humano se ciega (y así, deviene vidente), porque en su ceguera adopta una identidad extramoral: el todo lumínico y la total oscuridad ciegan por igual; el ahora vidente está cegado por ambos extremos, y así surge la negación de los colores y la igualdad de las antípodas.

El vidente puede ser un mártir de su propia disolución, disolución en el sufrimiento, disolución en la negativa comunicacional. Pero cuando un esquizofrénico con voz alcanza una escucha, cuando uno con marcador plasma sus visiones en las paredes, y una mirada transeúnte las recibe, sus discursos producen un cauce social a sus designios, y así, el esquizofrénico cobra carácter de mensajero. Y cada uno de todos los esquizo- mensajeros, son mensajeros de un mismo esquizo-mensaje, porque todos habitan la totalidad de la carencia, y todos cuentan con la comunicación del incomunicado.

LA ESQUIZOFRENIA ES EL VIRUS AUTOINMUNE DEL TEJIDO SOCIAL

Si el esquizofrénico está demediado entre una verdad y otra, el artista, como el filósofo, está atrapado por la hipocresía de la mentira y su fuga, y permanece diezmado por su moral, circunscripto al revestimiento de las cosas, alienado por la disputa del puro discurso.



DONDE EL ARTISTA NADA, EL ESQUIZOIDE SE AHOGA

El capital atrapa al dispositivo deseante, incluso desde un momento preembrionario. Construye y reconstruye a su individuo. Roto el molde de subjetividad que organiza el consumo del deseo, estallada la membrana del dispositivo, se imposibilita toda posible consumación deseante. El esquizofrénico no huye; el esquizofrénico hace pedazos. Ha hecho pedazos el dispositivo de deseo del capital pero también se ha hecho pedazos a sí mismo: El propio capital lo ha hecho. Entonces el esquizoide habita una totalidad, la totalidad del vacío, y a su vez, inmerso en este mundo, persigue por siempre un fin irresoluble. Ya ha descubierto el misterio, pero no alcanza a tocar su materialidad.

A veces la pantalla por la que vemos se rompe. Somos entidades autoprogramadas, nuestro ensamblaje es obsoleto. Nuestra única virtud se halla en el derrotero cosmogónico de la humanidad. Pero esta virtud es inhabitable. Y allí habita el esquizoide, en una casa sin paredes. Cuando los muros no se levantan para particionar unas y otras visiones, y restringir su alcance, y evitar su desastrosa propagación, los rastros habitan las ciudades y sus cenizas, los esquizo-mensaje promueven dispositivos concatenados de contra-información. De este lado, tenemos todos los restos pegajosos cotidianos de alienación, que son la causa vomitiva de nuestro sopor. El esquizo-mensaje se propaga como gratuitos lavados intestinales, a través de un lenguaje de destellos de verdad anti-alucinatoria e insurgente. Las pistas que descubre el esquizoide y para sí mismo lo encapsulan cíclicamente en su deriva dolorosa, abren puertas contrautómatas. Pero hay que encontrarlas, digerirlas, perseguirlas.

Encuentro una señal. Es en el suelo. Leo "Nota". Veo al lado, una rosa de los vientos. Señala que bajando por Entre Ríos, es SUR. Que subiendo por Callao, es NORTE. Que hacia el río es ESTE. Apuntando al Congreso, la rosa de los vientos, dibujada exactamente enfrente del Congreso, indica NORTE otra vez.

Reconozco la tipografía de la señal. Camino por Rivadavia. En la fachada de un kiosco de diarios, leo:

SOMOS SERVICES CLANDESTINOS CALLEJEROS

Avanzo. Encuentro más mensajes:



Alrededor del Congreso, encuentro decenas y decenas de esquizo-mensajes. Recuerdo a ese hombre que gritaba bajo una antena, cuando una vez esperaba el colectivo. Recuerdo que hablaba hacia un celular apagado, hacia todos, hacia mí, hacia nadie, hacia sí. Recuerdo la mención al Consorcio Digital. Recuerdo que le fallaron en el plan para aniquilar el satélite, o para apoderarse de él. Recuerdo también cuando Mati Metzulan decía en el living de su casa que habían comprado todas las letras y los colores, que no los podía manejar, que se los quiso revolver por la cabeza y así la castigaron. Recuerdo que El Chino me aseguró que detrás de

SON TERRORISTAS / LOS FANTASMAS – DE LA OPERA – PIDEN: SATELITE

VIA SATELITE! PEDAZO DE PELOTUDO

**EL DESASTRE DE LA – MARCHA GAY FUERON: LOS TERRORISTAS DEL –
BAJO DE SAN – ISIDRO / SON ESPIAS CLANDESTINOS PIDEN SATELITE Y
COMUNICACIONES**

**JORGE SANATA / PIDEN: RADAR → ¡LOS HIJOS DE PERRA! / NO SABEN ROBAR
SATELITE / SON TERRORISTAS, SUBERSIVOS Y ESPIAS CLANDESTINOS /
TERRITORIO DE HORACIO RODRIGUES BERRETA → LA CIUDAD AUTONOMA DE
BS.AS**

**LOS PASTELES VERDES Y EL TRIO LOS PANCHOS
PIDEN:**

SATELITE Y ANTENA VIA SATELITE

CON EL CABLE VERDE PASTEL NO SE PUEDE ROBAR SATELITE

Héctor Magnetto estaba el magneto, que el problema eran los dueños, los del dominio de la comunicación. Recuerdo que cuando lo diagnosticaron, la familia dijo que todo era causa de una macumba. Recuerdo que el hombre del celular comenzó a lanzar piedras contra la antena que pendía encima suyo. Recuerdo luego, semanas más tarde, verlo vender cargadores y transformadores sobre una mesa de madera, a pocos metros del lugar. Recuerdo y veo todavía las pintadas del Congreso:

NOTAS:

LOS CANES COMUNICAN EXTRACTIVA/ESTRATEGIA TERRORISTA.

ZONA EXCLUSIVA ESCUBIDU



LA BASE ESTA...

ESCUBIDU ESCUBI DUBI DUBI

PIDEN: RADAR → ¡LOS HIJOS DE PERRA!

Recuerdo haber seguido la pista canina. También que había EQUIS que se volvían MÁSES, siempre pequeños. Y que los interpreté como señaléticas. Entonces cuando vi las cajas eléctricas, sobre todo, llenas de mensajes, *pidiendo satélite*. Y cuando encontré esa caja eléctrica enorme, que era más particular, que en su cima tenía un farol, y que decía ESCUBI, ESCUBIDU, ESCUBOUDOU, y más claro, y en forma de poema, PERRO / PERRO / PERRO / REEE... / PERRO. Que una EQUIS enorme se dibujaba en cada costado. Y que cuando moví la puerta de la caja de luz, me encontré con que estaba abierta, y que al abrirla, vi todos los cables destartados, colgando de las térmicas... Que en la parte trasera de la puerta, decía ESCUBIDUBIDU, y ya no había EQUIS, ni MÁSES, sino casi la misma figura, pero en forma de CRUZ.

**ROBAN SATELITE Y COMUNICAN FALSO
NO SABEN ROBAR SATELITE**

**SON TERRIBLES
DEVORADORES
SERIALES DE -
SALCHICHAS**

**LOS TERRORISTAS DISEÑAN QUE
SE COMUNICAN CON → LA
LUNA.**



Cuando el sujeto político se traga al humano: discusiones sobre arte y género

Ezra Monsalvo

Artes de la Escritura

ezramonsalvo@gmail.com

Asesinado por mí mismo: Cuando el sujeto político se traga al humano

¿Qué pasa cuando tu identidad parece tragarte? ¿Puede una identidad, una identificación, tragarse a la persona? ¿Dónde queda la persona en la cabeza del resto cuando uno dice “soy trans”? ¿Qué significa ser trans? ¿Por qué existe la creencia de que cualquier persona no-cis es únicamente su identidad de género? ¿Las identidades tienen matices? ¿Por qué el sujeto político que se construye para una causa personal de lucha siempre termina ligado a la moralidad de un otro que subestima a la persona detrás de esa identidad? ¿Por qué en querer escapar de mediar su propia conciencia empiezan a medir la moral del otro? ¿Se puede ser artista y trans si estas vetas de uno están eclipsadas una por la otra? ¿Por qué las personas cambian su trato solo por el simple hecho de saber su identidad? ¿Qué tan válida es una identidad trans si no tuvo una experiencia sufrida en cuanto a su transición? ¿El arte trans debe sólo hablar de sufrimiento, llegando hasta lo morboso? ¿Está mal no querer dedicarle la vida a la militancia por tu identidad? ¿Por qué siempre que se habla sobre identidades trans se lo hace posicionando al otro como sujeto de estudio, curiosidad o únicamente trans? ¿Es nuestro deber como disidencias “educar” de alguna manera al resto? ¿Las personas cis, no tienen cambios en su propia vida que los lleva a cuestionarse su entorno y sus decisiones? ¿La identidad es un nombre y par de pronombres o eso tiene otro significado detrás? ¿Las identidades tienen matices? ¿Pueden valer distinto las identidades de la disidencia por su cantidad de privilegios? ¿Porque la lucha de la comunidad trans sigue siendo la de obtener derechos humanos básicos y tal vez no morir antes de estar cerca de los cincuenta?

Hace seis años me reconocí como un varón trans, hace tres conseguí mi documento rectificado, hace dos empecé mi tratamiento de hormonas y se va a cumplir el primer año de mi cirugía. Toda esta tramoya fue hecha nada más que para poder sentirme, de alguna manera, cómodo conmigo, con mi imagen, con quien era. Pero después de todo eso, que fueron decisiones grandes pero solo una parte de poder definirme, hoy parece ser lo único que importa de mí en un mundo enorme, atestado de gente y vivencias.

Entonces, hasta ahora la cosa fue así: yo lucho por años para acercarme un poco a lo que quiero, pero después si quiero seguir avanzando como individuo, como quien soy yo, tal vez lo mejor sea ocultarlo porque lo trans “se tiene que notar o no estar”.

En octubre del 2021, salí de un edificio que había en Avenida de Mayo, caminé unas diez cuadras buscando un cajero para poder hacer una reserva del departamento que acababa de ver. Puse los códigos de la cuenta del banco, y así como la plata que me había llevado muchísimo tiempo conseguir se acababa de transferir, con la misma velocidad, me podían negar el departamento, porque en mi perfil había fotos donde se me veía la cara con la bandera trans de fondo. Me senté en la puerta de la que es mi facultad hoy y empecé a archivar una por una, toda la posible evidencia de que era un varón trans. Probablemente esto mismo que me pasó a mi sentado en la puerta de una facultad en el 2021 cuando todavía estaban todas cerradas, son vivencias reales, anécdotas poco creíbles que contás a tus amigos o en un aula. Pero también es lo que le puede llegar a pasar a otras 12.319 personas (que es el número de personas que rectificaron su DNI y siguen vivxs desde la sanción de la ley de identidad de género) según los datos de abril del año en curso del RENAPER.



Y sí, el RENAPER, se escribe con mayúsculas siempre, porque el Registro Nacional de las Personas, es ese organismo que nos vuelve entes solo burocráticos, y nos vuelve locos. Las personas trans tenemos ciertas habilidades por naturaleza: hacer trámites y pelearnos con organismos estatales son de los mayores superpoderes. Por ese motivo es incomprensible que se tenga que pelear una y otra y otra vez, para solo, simplemente existir y que a su vez cada vez que se dice que uno es trans el ambiente pueda tensarse. Como si a la pregunta “Contanos algo de vos” no se le pueda responder que tenes una enfermedad crónica, porque ¿trans y enfermo? o discapacitado, es un montón, o que por ejemplo hablan varias lenguas. Esa también es difícil, persona trans con estudios, no demasiados privilegios en el mapa mental de como es una persona trans. Ahora, la pregunta puede tener miles de respuestas pero ¿Por qué se despierta dentro de uno, una sensación de profunda pena o angustia al saber que se trata de una persona trans? ¿Es una empatía real, o puede tocar el límite con una moral exagerada?

Cuando definía la escritura de esta crónica, esa duda se me marcó con fuego, y logré desarmar algunas cosas que pensé durante los últimos seis años de mi vida, que siempre giraban únicamente entorno a mi identidad de género. Durante estos años, me crucé con mucha gente de la comunidad, con gente a quienes apoyaba y otras a quienes aborrecía, pero en todos esos grupos, incluido yo, parecía ser relevante sólo una cosa: ser trans.

En mi carrera, apuntando a lo que me quiero dedicar, pasa exactamente lo mismo, mi obra literaria cobra valor simbólico al ser disidencia y solo eso. Y si mi obra no está ni cerca de la temática se le resta el peso o el valor que es fundamental de mi identidad.

Conversando con un compañero de trabajo, Eliel Cendra de 32 años, me preguntó, si conocía alguna persona o grupo del colectivo, que haga música tranquila para un evento ejecutivo sobre diversidad. En el momento en que me lo preguntó, nos miramos en simultáneo asentimos con un gesto de pena porque ambos sabíamos que para un evento así, sin importar el talento artístico era más importante que se le note lo trans. Una vez más una identidad trans siendo obligada a exagerar su identidad y venderse para así poder tener un lugar, de nuevo el sujeto político ataca.

Eli, es el otro varón trans que está en mi oficina, es bueno tener a alguien que entienda lo que es vivir así, como lo hacemos nosotrxs y más dentro de un espacio de oficina. Una de las primeras cosas que me dijo cuando nos conocimos fue “es bastante inesperado ver que una persona trans puede vestirse más o menos bien y por ejemplo tener auto, ya llegar a mi edad es una locura”. Cuando le conté la idea sobre esta crónica, ya que él también viene del mundo del arte, era llamativo ver cómo en esta industria, solo venden nuestras identidades si le sirven al consumo de otro. Parece ser que ser trans solo es relevante si puedo acusarte de mal progre, o conmoverme con tu historia de superación.

Entonces, el sujeto político, o identidad política, puede hacer desaparecer casi por completo al ser humano que está atrás y está bien siempre y cuando no moleste demasiado al otro, haciendo ruido en su propia conciencia.

Hasta ahora esos puntos y el hecho de que la identidad de género parece tener que ser retráctil según las circunstancias, indicarían que estos aspectos están casi mercantilizados. Oh, que sorpresa, la sociedad haciendo plata con aspectos básicos de un ser humano. Ahora bien al ser un aspecto básico del ser humano como otros ¿por qué debería ser llamativo o destacable en toda una crónica? Primero porque yo soy tras y después porque toda mi comunidad, peleó durante décadas para poder ser tomadx como seres humanos, siendo ellxs mismxs. Porque hoy en día seguimos sin ser seres humanos, porque pasamos a hacer



productos o lindas decoraciones de colores en el mes de junio o noviembre. Las personas trans tenemos un linaje, que no se pasa por sangre, porque dentro de esta comunidad lo que menos importa es la genética. Podremos mirarnos mal de reojo por no cargar la identidad como cada uno cree que se debería, o podemos hablar mal de las otras letras que formar el abecedario LGBT, pero siempre va a existir en nosotrxs ese fragmento de resistencia a todo, al mundo, a los cis que no nos entienden, a prácticamente cualquier cosa que intente de alguna monera volver a aplastarnos.

Porque eso somos, trans. Más allá de si sos militante con la bandera y el símbolo tatuado en el pecho al lado de la cicatriz, o un chongo hermoso con transición perfecta que prefiere no decirlo, o solo un quejumbroso de la sociedad que quiere ser y listo. En eso que compartimos y somos también están las miradas cómplices, las pispíadas a las mochicas en busca de pins, los chistes sobre que somos todxs iguales que usamos siempre camisa y nos llamamos todxs igual. Todas estas cosas las hacemos porque buscamos seguridad, porque buscamos existir aunque sea en un murmullo de la otra persona de pelo corto que se llama Matias en el aula, porque buscamos a esta gente, porque nos logran ver a nosotrxs.

Entre nosotrxs, lxs trans nos logramos ver a nosotrxs mismos como individuo, como ser humano y ese ser humano puede ser muy idiota por más compañero que sea. Esa persona puede ser muy creativa más allá de su identidad.

Es por todo lo mencionado que me pareció interesante hablar de esto, ¿por qué criticar que las personas trans siempre se ven obligadas a escribir sobre que son trans? Siendo esta mi identidad y mi tema a tratar, fue también otro punto a marcar, que siempre terminamos en el mismo lugar: reclamando derechos básicos. En esta crónica, el derecho básico es existir y que mi identidad, mi lucha no me haga desaparecer.

Mi nombre es Ezra Matías Lian Monsalvo, tengo 21 años, estudio Artes de la Escritura, escribo poesía, soy militante, chelista y un varón Trans.

Introducción

En el día de hoy voy a estar dialogando dentro del eje Poéticas del cuerpo, la identidad y la memoria en las artes y la cultura en torno a los “Modos en los que el trabajo sobre la corporalidad impactó en las producciones e investigaciones artísticas”. Surge de ahí la pregunta acerca de “¿Cómo se transformaron las reflexiones en y sobre el arte a partir del lugar primordial que pasaron a ocupar los cuerpos en las prácticas?”. La idea de esta ponencia es reflexionar sobre lo que llamamos “Arte Trans”.

Al preguntar a distintos colegas, artistas, compañerxs de la facultad, amigos, y en boca del público general, la definición sobre qué entienden por “arte”, salvo alguna excepción, es: “un área de expresión, ya sea emocional, teórica o política; una forma de comunicación”. Ahora bien, ¿Qué pasa si un sector de la población limita su arte a un único canal de expresión? ¿No pierde así su cualidad artística? Esto es lo que intentaré poner en discusión en esta mesa.

Conformar la identidad

Cuando la corporalidad trans-travesti entra en diálogo en las diversas disciplinas del arte, se ve un solo camino posible: un arte político, un arte concebido sobre la propia corporalidad. Y es en este momento donde se abre la bifurcación en el debate. Dentro de nuestro territorio nacional tenemos enormes referentes que mediante su práctica artística, sus performances lograron que su voz tuviera muchísimo alcance. Por caso, valgan estas figuras que se



consideran madrinas de toda una comunidad: Susy Shock, Effy Beth, Camila Sosa Villada, entre otras. Históricamente fue el arte lo que primero ayudó a la comunidad travesti-trans a poder “reivindicar nuestro derecho a ser un monstruo”, frase aclamada de Susy Shock. Es decir, es necesario entender el activismo como mecanismo político que, históricamente, al estar enraizado en la misma constitución de las identidades de dicha comunidad, son una forma más de expresión, de manifestación a la hora de reclamar por los derechos. Sin embargo, no son ni de cerca todo lo que representa ser trans. Quiero decir: el arte político, de denuncia, no está en conflicto con las identidades, pero sí es problemático que sea la única alternativa para pensar las producciones artísticas de la comunidad.



Imagen 1 – Recorte Diario Clarín - Primer Marcha del Orgullo en Buenos Aires - 1998 - Archivo de Marcelo Reiseman.

En el texto *Escrituras Travesti-Trans ¿cómo hacerse un cuerpo propio?* (2020), Pablo Farneda afirma:

La tensión entre hacerse y deshacerse que vemos a lo largo de estas escrituras (...) forma parte del complejo campo de disputas de los colectivos trans que no luchan sólo por la "identidad", sino también por la posibilidad de ser menos y más que eso, otra cosa que solo un "cuerpo travesti", o una 'artista trans (Farneda, 2020, p 440).

Es decir que nuestras corporalidades siempre están implicadas en lo que conocemos como arte trans y lo identitario, y luchamos contra eso. El conflicto en este cruce no se halla en el arte político, pues “todo arte es político”, sino en la obligatoriedad a la que nos vemos llevados los artistas de la comunidad travesti-trans a producir, de politizar constantemente.

Judith Butler, en *El género en disputa* (1999) discute la relación entre género e identidad. Presenta al género como un acto continuado en el tiempo que se instaura en el individuo mediante actos: “apariencia de sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia.” (Butler, 1999, p 274).



La autora resalta la importancia de la creación corporal de actos performativos anclados al género. En otras palabras que ya hemos escuchado, el género como una construcción, y acá lo atribuye a una puesta en escena en el mundo. Es también de esta manera, que se conforma una identidad, mediante la creación corporal de actos performativos. Butler termina esta idea diciendo que no hay una identidad preexistente, con la que medir o comparar las acciones, actos de verdaderos o falsos géneros, no existe.

Al ver este acercamiento que realiza la autora sobre la relación identidad/género, queda al descubierto que no solo el género es una construcción, sino que es la identidad misma la que se forja. No hay manera real de comparar una identidad, así como la teoría queer demuestra que tampoco un género. Un artista trans, colega dijo: “Para mí, mi identidad primero está en el hacer, hubo ciertas situaciones en mi vida de crecer en un mundo cisheteronormativo, que sí, me llevaron a ser trans”.

En la sociedad, la identidad es algo que se forja, pero si perteneces a la comunidad trans suele ser el género el único aspecto que resulta relevante. Como artistas ¿qué sucede si ese eje de la identidad queremos trenzarlo con otros aspectos de la vida? La respuesta suele ser un rechazo por parte de la crítica, la sociedad, etc. La otra opción posible es una producción por fuera de los ejes que incluyan nuestras mismas vivencias, nuestra identidad, ya que al incluirla deberíamos cumplir obligatoriamente con el carácter politizante. Podríamos arriesgar que estamos ante un escenario de extractivismo en las producciones.

Cuando hablamos de extractivismo tomamos su definición tradicional, dentro del campo ambiental y científico, que lo explica como “la explotación de grandes volúmenes de recursos naturales” que requieren de “dinámica de ocupación del territorio, generando el desplazamiento de otras formas de producción con impactos negativos para el ambiente y las formas de vida de poblaciones locales” (Muzlera, 2022).

A los fines de esta ponencia, podemos reescribir la definición para entender el extractivismo artístico como la explotación de grandes volúmenes de recursos o tópicos que requieren de grandes inversiones de presiones sostenidas en el tiempo. En la cultura o la sociedad de manera intensiva, se presenta como una dinámica de ocupación en la cultura, el cuerpo, generando el desplazamiento de formas de producción y de relación con impactos negativos para el ambiente y las formas de vida. En otras palabras llamamos extractivismo artístico a la necesidad de exponer de manera repetida y sostenida en el tiempo los mismos tópicos con los que conocemos el arte trans: su carácter biografista, en el regodeo, en cierto morbo de cada producción que exhibe las penurias y el costo de vivir como persona trans, el imperativo de ser educadorxs en una sociedad muchas veces transfóbica. De esta manera, cuando este extractivismo político resquebraja también la visión propia del individuo y sus relaciones, si el artista no es capaz de realizar material de este estilo o simplemente no lo quiere hacer, suele sentirse el peso de ser “*poco trans*”.

Siguiendo el planteo de Mijaíl Bajtín en *El problema de los géneros discursivos* (1982) podemos encuadrar nuestra discusión en los términos de las convenciones y rutinizaciones. Bajtín propone que existe un acuerdo tácito que los individuos aceptamos al entrar en la esfera social, donde hay normas establecidas por la cultura. Se podría decir, entonces, que las expectativas acerca de los aspectos composicionales, temáticos, retóricos del arte trans están ancladas en esos tópicos que mencionábamos antes.

Tomemos como ejemplo *Disclosure: ser trans más allá de las pantallas* (2020), un documental de Netflix que se encarga de hacer un recorrido histórico por el cine y las corporalidades trans. El film marca la relación entre estos dos aspectos y cómo su representación creció de forma



conjunta y profunda. Cita el caso de D.W Griffith (1914), un director ya conocido por perpetuar los estereotipos racistas en la pantalla. En el film *Judith de Betulia*, Griffith muestra a una concubina travestida, que solo parece ser capaz de representar la burla. Otro gran ejemplo es Hitchcock que parece estar obsesionado con la transgresión del género y la psicosis. Laverne Cox, actriz quien es entrevistada en el documental aludido, recuerda que en los primeros años de su transición al entrar al subte de la ciudad de Nueva York, era muy normal que como mujer trans negra la gente reaccionara riéndose, como si su misma existencia ahí fuera un chiste. Ella explica que esta reacción puede ser el resultado de años de concebir (alimentados y “formateados” por los medios) a las corporalidades trans como objetos de risa, dolor o violencia. Retomando de nuevo a Bajtín, fueron estas representaciones las que moldearon el estereotipo de la persona travesti-trans; por lo que las producciones artísticas tampoco pudieron escapar a esos parámetros.

Hablemos del arte trans

Hasta el momento trabajé sobre los ejes temáticos que están aplicados sobre el arte trans. Sin embargo, es interesante ver el contraste que surge a la hora de analizar el “arte cis”.

Sí, puede ser que tengas normas que restringen de alguna manera el tópico o tal vez el camino. El arte cis no pasa por la obligatoriedad restrictiva del arte a la hora de producir.

La obligatoriedad moral, no funciona como un bloqueo en la producción, al contrario puede verse como disparador.

Como primer ejemplo tomamos a Julián López, y su libro *Una muchacha muy bella* (2013) que desarrolla una temática que ronda sobre la dictadura cívico-militar argentina. Al abordar este título, suele venir acompañado de la pregunta de si su autor es hijo de desaparecidos. Sin embargo, él no lo es, demostrando que no es necesario el carácter biográfico propio, impuesto sobre la obra, para construir un discurso, elaborar una voz a partir de una vivencia que no sea propia. La obra no es descartada de raíz, por el disenso a la biografía, de la literatura sobre la dictadura. El siguiente autor, es Púber P, específicamente el cuento *Rota* (2017), que construye una corporalidad trans y es considerado literatura trans, pero su autor no es del colectivo sino que logra crear un discurso de representación que es tomado como válido.

La comunidad trans no puede hacer arte cis, la gente cis sí puede hacer arte trans. Pueden realizar discursos desde otras voces sin restricciones. Logran construir discursos y voces no propias y plasmarlas para poder, y ser tomados como válidos. Un último ejemplo a tomar es el de Alejandra Pizarnik. En este caso la biografía de la autora a veces sí impacta, ya que cuenta con una obra extensa, impresionante, con textos de narrativa, prosa, ensayo y poesía, pero la precede su suicidio. Es un tema tabú y es mujer, estas relaciones hacen que su poesía sólo sea leída como obra suicida. Hoy en día sabemos que no es así y se logra leer desde otros lugares, porque pudo producir material.

Ahora bien, estos ejemplos de construcción de obras corridas de los ejes biográficos del autor no se encuentran fácilmente en el arte trans.

Para la elaboración de esta ponencia, llevé adelante dos entrevistas a artistas de la comunidad que pudieran mostrar su obra y compartir su propio enfoque sobre el tema. Uno de ellos fue Tael Dallochio, de veinticuatro años, artista plástico, se autopercibe como travo no binario, es también estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes. Durante el transcurso del año 2022 llevó adelante una obra llamada “Descorpóreo”. En ella se apreciaba un trabajo de fotografía, que captaba la composición de una estructura



construida a base de rejillas, hilos, ganchos de alfiler. Hubo una intención de plasmar la corporalidad representada en en estos tejidos, ahora bien la obra no contaba con los ejes temáticos de castigo corporal, transfobia, etc. Por ese mismo hecho, más allá de haber sido producida por un artista trans la obra no es tomada dentro del género, exigiendo el sufrimiento o la exposición para serlo.

El otro artista entrevistado fue Julián Baldo, de veintiún años, ilustrador, se percibe como varón trans, estudiante de la Universidad de Buenos Aires en la carrera de Diseño Gráfico. En su caso, la obra cuenta con una marca distintiva, su estilo más caricaturesco o *infantil* a la hora de llevar a cabo algún tipo de representación. Esto queda en claro, en la obra *Multipercepción*, realizada con microfibra sobre papel, se ve una representación extensa y diversa de sí mismo. Lejos de una carga corpórea la obra aborda los tres años de tratarse con hormonas del autor. Enfatiza en rasgos como el poco vello facial, los granos o las distintas formas de verse a sí mismo. Lejos de un tono morboso o serio, representa algo usual y cotidiano en la comunidad. Y al igual que con Taiel, no es estrictamente tomado como arte trans.



Imagen 2 – Registro fotográfico del objeto tridimensional de acople al cuerpo a partir de composición de rejillas, telas, alfileres de ganchos e hilos - 2022- Magalí Molina y Taiel Dallochio



Imagen 3 – Microfibra sobre papel - 2023- Julián Baldo

Conclusión

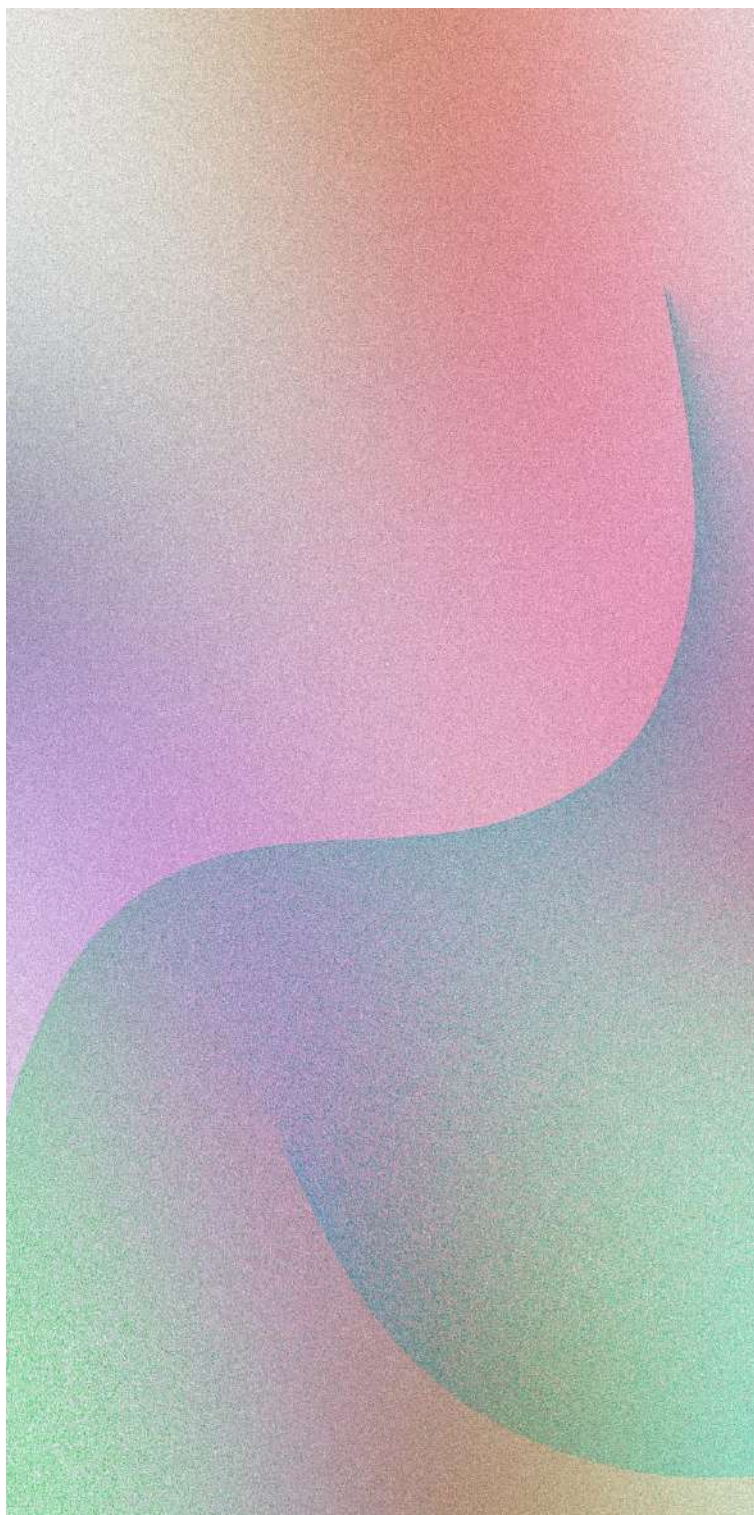
Como conclusión, retomo el principio de esta ponencia, en boca del público general: el arte un área de expresión, donde se entrecruzan aspectos históricos, sociales, políticos e identitarios, etc. Sin lugar a dudas, en esta ponencia se tocaron solo algunos puntos de cómo poder visualizar el arte trans, las relaciones que tienen con los otros ejes del género, etc. Sin embargo, lo importante es que la pregunta sigue abierta, y les invito a poder llevar estas discusiones más adelante. Sobre todo, porque no es únicamente la población trans quien tiene limitado este canal de expresión, más de un espacio, la comunidad también debe restringir su discurso y de alguna manera este arte se ve socavado. Al finalizar, surge la pregunta: si hay discursos que son restringidos ¿De qué otras maneras y en cuántas se bifurca esta necesidad de expresión?

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M (1982). *El problema de los géneros discursivos. Estética de la Creación Verbal*, Siglo Veintiuno Editores
- Baldo, J (2023) Entrevista personal, 27 sep.
- Butter, J (1999) *El género en disputa*, Paidós.
- Dallochio, T (2023) Entrevista personal, 28 sep.
- Ferneda, P (2020) *Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio? Historia feminista de la literatura argentina*, Edivim
- Wagner, L, Muzlera, J Salomón, A (eds.) (2022) *Diccionario Iberoamericano*. Disponible en <https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/extractivismoT>
Recuperado el 26/09/2023



Mesa: Escrituras situadas. América Latina





Narrativas de resistencia y racionalidad en la literatura latinoamericana

La literatura en América Latina ha sido históricamente un espacio para examinar las estructuras de poder, la identidad cultural y las formas de resistencia frente a las circunstancias opresivas. Las narrativas de autores latinoamericanos expresan un compromiso con la historia y la memoria, cuestionando las relaciones de poder y explorando conceptos como la identidad, la resistencia y la racionalidad en contextos específicos. Las siguientes ponencias abordan, desde perspectivas distintas, cómo la literatura latinoamericana articula estas temáticas mediante el análisis de obras que han desafiado las narrativas oficiales y resaltan la diversidad cultural del continente.

Revueltas Mexicanas: Memoria y Poder

En su ponencia, Lorenzo Pancho explora la representación de revueltas en obras mexicanas que reflejan cómo el poder y la memoria colectiva se entrelazan en el contexto de la resistencia. Examina *Cartucho* de Nellie Campobello y *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, argumentando que estas obras retan las narrativas oficiales al dar voz a los marginados. Mientras que Campobello presenta una perspectiva fragmentada y subjetiva de la Revolución Mexicana, Poniatowska construye una polifonía de voces que vincula la masacre de Tlatelolco con otras luchas históricas del país. Como observa Pancho, “la literatura latinoamericana no solo es un acto estético, sino un medio de resistencia frente a los intentos históricos de silenciar las voces del continente”. En este sentido, ambas autoras conservan la memoria histórica mediante una narrativa que combina una conexión emocional con una distancia crítica, es decir, “con un pie dentro y otro fuera”, lo cual permite una exploración profunda y multifacética del poder y la resistencia en México.

Sonidos de Insubordinación en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

Milagros Porta examina el uso de la música como símbolo de identidad y resistencia en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, enfocándose en el papel del huayno y la resistencia lingüística en la cultura andina. Porta señala cómo la música conecta a las comunidades andinas con su entorno natural y su historia, creando una red de significados compartidos. En el séptimo capítulo de la novela, la música y el lenguaje desempeñan un papel crucial en la insurrección liderada por doña Felipa y un grupo de chicheras en Abancay. Según Porta, “la literatura de Arguedas propone una lectura que desestabiliza y revoluciona nuestra percepción”, subrayando la resistencia cultural mediante el quechua y el uso de metáforas que enriquecen la narrativa y la experiencia cultural andina. La ponencia destaca la relevancia de los sonidos y las lenguas indígenas como vehículos de identidad y resistencia frente a la opresión cultural, reafirmando el valor de la riqueza lingüística y musical de los pueblos andinos.

La Racionalidad Exterior en *María* y *La sombra del caudillo*

La ponencia de Francisco Martínez Córdoba aborda la relación entre *María* de Jorge Isaacs y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, enfocándose en el concepto de “la exterioridad de la razón”. Martínez sostiene que ambos autores emplean elementos simbólicos que representan una racionalidad ajena y difícil de comprender para los personajes, como los cuervos en *María*, que simbolizan una racionalidad exterior que contrasta con el idilio de un



pasado idealizado. En *La sombra del caudillo*, la influencia del Ateneo de la Juventud es palpable en el anhelo de Guzmán por reconstruir una utopía histórica, mientras que Isaacs presenta el pasado como un espacio perdido e inalcanzable. Martínez observa cómo “la literatura latinoamericana refleja una tensión constante entre la razón y la emocionalidad”, señalando que esta contradicción genera una comunicación limitada entre los personajes, lo cual refleja la incomunicación entre diferentes perspectivas culturales.

Reflexiones Finales

Las tres ponencias ilustran cómo la literatura latinoamericana explora la resistencia, la identidad y la racionalidad, cuestionando las narrativas dominantes y reivindicando las voces marginadas. A través de figuras como doña Felipa, la multitud en Tlatelolco o los personajes que enfrentan un mundo racional incomprensible, estas obras literarias destacan la riqueza de las tradiciones latinoamericanas y desafían los conceptos de poder y autoridad establecidos. Como concluye Martínez Córdoba, “la complejidad de estas obras reside en su capacidad para desafiar la percepción convencional de la racionalidad y presentar un universo literario único”.

Marina Amestoy
Moderadora



La exterioridad de la razón: una aproximación hacia las estructuras narrativas de *María* y *La sombra del caudillo*

Francisco Martínez Córdoba
Artes de la escritura
frmcordoba1999@gmail.com

A partir de los textos de Martín Luis Guzmán y Jorge Isaacs, siendo estos *La sombra del caudillo* (2002) y *María* (1978), nos proponemos a verificar una relación entre ambas épocas con base de consigna “la exterioridad de la razón”. Para ello, en nuestra escena comparativa, tomaremos de Guzmán los capítulos “Manifestación” y “Brindis” del Libro III. Mientras que, en Isaacs, nuestro ejemplo partirá de los capítulos XXXIII y XXXIV. A su vez, haremos uso de la bibliografía propuesta por la cátedra, así también como de pasajes puntuales en el corpus literario de análisis.

Es sabido, tal como lo indica Glantz (2002), que Martín Luis Guzmán estuvo asociado a las actividades culturales del grupo Ateneo de la Juventud, importante, luego, en el ideario político de la revolución mexicana. Los atributos de aquella generación de ateneístas, continúa la autora citando a Monsiváis, contrariaron las bases educativas del positivismo, para propiciar, en cambio, un retorno a los clásicos, a Grecia. Es allí, pues, donde encuentran el ansia por la perfección, la técnica científica y la filosófica. Sin embargo, el posicionamiento ideológico de los ateneístas -un cierto desdén aristocrático hacia la actualidad- a la vez que el intento de una reconstrucción utópica, pareció conformar una idea singular acerca de la historia. Esto es, elaborada en tintes nostálgicos y heroicos donde los intelectuales funcionan como héroes, como “(...) reformadores de la patria (...) copias al carbón de una poética (y una ética) aristotélicas” (Glantz, 2002, p.164). Así, Guzmán, continúa Margo Glantz, parece crear un arquetipo que bebe de la tragedia ateniense y la *Poética* de Aristóteles. Aguirre mismo, ejemplifica la autora, es producto de aquel molde de héroe, pues su cuerpo, ni muy bello ni muy desagradable (es decir, en cierta medida, incompleto) parece imitar a las estatuas de los atletas olímpicos, tal como una figura inmortalizada, en reposo, donde sólo allí en ese estado, sus pliegues se revelan más puros y armónicos. (Glantz, 2002, p.165).

Acaso estas últimas líneas comparten similitudes con *María* en materia de lo idílico, lo incompleto y, también, lo inalcanzable: nuestra primera incisión entre Guzmán e Isaacs la encontramos aquí. Donde en uno el pasado es una suerte de aspiración, en el segundo se muestra como una esfera perdida, utópica también, pero imposible de tan siquiera pensar en un retorno. Tal y como lo podría ser, quizás, el vínculo de la razón con lo que no se puede focalizar internamente. Como aquello, digamos, que sólo puede ser evidente a través de una ruptura y/o borde explícito. La ruptura, consideramos para ambos textos, parece abarcar no sólo el mecanismo textual que encuentra bordes y exterioridades inexplicables, pero también aquello que intenta reconstruirse y vincularse mediante un molde. En otras palabras, la vinculación imperfecta con el pasado podría considerarse, quizás, como una forma en que la razón (sea, por ejemplo, el narrador) encuentra una exterioridad, un vacío que necesita de una forma representable. Sea por ejemplo en Guzmán, con el intento de una idealización de la vida nacional:

Las palabras de Axkaná, con ser sencillas, no llegaban hasta la inteligencia de la miserable muchedumbre (...) Entre la ideación de sus oyentes y la de él había abismos (...) La luz que iba haciéndose en la masa de indios allí reunida era obra de la calidez



misteriosa de los vocablos de Axkaná y del ritmo de sus frases (Guzmán, 2002, p.173, 174).

Donde, sin embargo, la comunicación cae en sentidos vacíos y vínculos quebrados. Y donde la reconstrucción del pasado común, vemos, se encuentra con agujeros y abismos. Axkaná encarna la razón, y quizás por eso mismo, se encuentra con la exterioridad.

Sea, por ejemplo, en el pasado imposible planteado en Isaacs:

Ya no volveré a admirar aquellos cantos, a respirar aquellos aromas, a contemplar aquellos paisajes llenos de luz, como en los días alegres de mi infancia y en los hermosos de mi adolescencia: ¡extraños habitan hoy la casa de mis padres! (Isaacs, 1978, p.90).

Aquí, vemos, se trata de un intento por recomponer una totalidad. Recordar, digamos, aquella esfera y paraíso. Pero el vínculo fracasa. Tal como lo indica Mejía (1978), citando a McGrady, en su prólogo a *María*: “Efraín afirma haber tenido una juventud feliz, pero en sus memorias reproduce a propósito los momentos más tristes de su vida” (p.29). Se establece, por tanto, una contradicción: lo expuesto por el narrador se contrapone a los eventos, esto es, en forma de nostalgia, de vacío, de borde.

Ahora bien, hemos mencionado el vínculo aristotélico que Guzmán parece utilizar en *La sombra del caudillo*. Acaso también una veta de análisis acerca de la quietud, el movimiento, y la reconstrucción utópica. Debemos, sin embargo, considerar lo siguiente: tanto en Guzmán como en Isaacs se utiliza una forma heredada. Pues, tal y como lo indica Sommer (2004), en *María* existe, o parece existir, una identificación con el narrador de *Atala* (1801) de Chateaubriand¹⁸. En ambos textos, propone Sommer, se recurre a una cierta evocación masoquista de placeres inalcanzables (un vínculo incompleto, podría agregarse), trabajado en líneas reflexivas que acrecienta, a su vez, el deleite sentimental.

Consideramos, entonces, que en ambos textos (Isaacs y Guzmán) se presenta una cierta negociación de formas. Negociación, sin embargo, no sólo con las formas heredadas, pero también sobre aquellas que existen dentro del texto mismo. ¿Qué queremos decir con esto? En los textos hay una lógica, una razón organizada. Sea lo aristotélico, sea la utopía del pasado perdido: existe algo sobre lo cual no hay foco. Sobre lo cual una negociación no es posible. Entendemos, por tanto, “razón” como aquello que aparece en contraposición -en vínculo- con una exterioridad.

Ahora bien, en el capítulo “Manifestación” no sólo hay caos de leyendas y clamores, pero caos, en cierta medida, entre las partes involucradas -entre los hombres de gobierno y la muchedumbre- en tanto que este último grupo responde a su propia racionalidad, y no a la razón del texto. Véase que los temas tratados en el capítulo “Brindis” resultan ajenos a la muchedumbre. Pues se decide sobre ellos algo que no entienden o que parecen llevar con descuido¹⁹. Con esto queremos decir: la razón y lo otro son ajenos entre sí en la medida que los espacios de uno y otro se describen de diferente manera²⁰. En la medida, también, en que

¹⁸En otros términos, Sommer encuentra un antecedente, una condición de producción en Chateaubriand. Aunque más influyente, repone luego la autora, lo fue *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre.

¹⁹También podría argumentarse que esta desconexión es efecto de una exterioridad y no de una tensión y/o quiebre “real” en los grupos. Es decir, de una estrategia narrativa.

²⁰Aquí utilizamos la terminología de Escalante (2002), esto es: *singularización*, en tanto método de paralelismo, de repetición, que evidencia contrastes en los modos de hacer, de ver, entre los personajes. (p.733).



el narrador está imposibilitado de una descripción interna de una muchedumbre, descrita, a su vez, como una anomalía. A saber, la escena de la manifestación:

Y sus gritos, que repercutían de esquina en esquina (...) creaban algo imponderable, algo envolvente que hacía ondear, como en atmósfera propia (...) Comían con tristeza fiel –con la tristeza fiel con que comen los perros de la calle; pero lo hacían, al propio tiempo, con dignidad suprema, casi estática. Al mover las quijadas, las líneas del rostro se les conservaban inalterables (...) roían sus huesos y tortillas en el jardín de la casa (Guzmán, 2002, p.169, 176, 177).

Y también, en contraposición, el banquete de los hombres del gobierno:

Había florecillas dispersas sobre la albura de los manteles; había servilletas, primorosamente dobladas, que dejaban en los dedos la ilusión de castillos que se desbaratasen (...) las tarjetas decían con letras de oro: “Banquete para celebrar la designación” (Guzmán, 2002, p. 180).

Con ambas citas reponemos lo siguiente: el vínculo quebrado aparece bajo un juego de contrastes, allí dónde nada parece haber en común, nada pueden generar entre sí.

La razón y lo otro parecen oponerse en el mecanismo textual, en tanto no hay una focalización interna de lo exterior, al mismo tiempo que en los grupos involucrados no parece existir un entendimiento mutuo. Sus lógicas son ajenas, la negociación entre ambas partes resulta pobre, pues se presenta un abismo comunicacional. Tal como en un principio detallábamos en el discurso de Axkaná.

Hay algo, podría considerarse, que cada grupo parece esconder deliberadamente del otro. Como si se tratase de una intimidad guardada con celo: el gobierno oculta su política, al mismo tiempo que la muchedumbre, casi animal, parece ocultar su racionalidad con velos de confusión.

De la misma forma, por tanto, que la confusión de leyendas y consignas se adjuntan a una racionalidad en apariencia caótica, que son marca, a su vez, de una exterioridad inabarcable para la razón, podemos considerar que algo similar ocurre en *María*. Es sabido, nuevamente, tal como se indica en el prólogo, el lugar de mal augurio que ocupan los cuervos (Isaacs, 1978, p.13). Acaso, tal como en la manifestación, una marca de un exterior inexplicable: los cuervos entienden un futuro que Efraín y María sólo pueden temer inexplicablemente. El cuervo, como figura opaca, como aquel oculto en las sombras, ve, tal como el caudillo, lo que los seres obnubilados por la luz no pueden (cfr. Glantz, p.169). En este sentido el vínculo difiere del propuesto por Guzmán. Véase el siguiente ejemplo:

[El cuervo] (...) pareció encandilarse un momento con la luz que yo tenía en la mano, y la apagó pasando por nuestras cabezas (...) Lo que ella me contaba había pasado en la misma hora en que mi padre y yo leíamos la carta malhadada (...) Sentíame dominado por un pavor indefinible; tenía miedo de algo, aunque no me era posible saber de qué (Isaacs, 1978, p.92, 93).

El cuervo viene a confirmar la forma trunca de la novela, desde la oscuridad de un presente muerto, viene a desmentir el pasado utópico. Sin embargo, algo similar ocurre en la relación de Efraín y María, nótese cómo éste le oculta el golpe económico que sufrió el padre. Similar, quizás, en Guzmán, al gobierno que oculta la política de la muchedumbre. Sin embargo, la intimidad de ambos, sustentada por un diálogo cuidadoso, genera un efecto en el que el narrador parece retirarse. La intimidad se vuelve, en cierto grado, inescrutable. Es decir, adquiere la forma de una racionalidad exterior. Véase el siguiente ejemplo: “-¿Qué has hecho



estos días? /-Desear que pasaran/ - ¿Nada más? / -Coser y pensar mucho. /- ¿En qué? / -En muchas cosas que se piensan y no se dicen. / - ¿Ni a mí? / A ti menos. / Está bien. / Porque tú lo sabes” (Isaacs, 1978, p.92). De la misma forma que el narrador no puede abarcar el significado de los cuervos, éste tampoco puede escrutar el retrato íntimo, luminoso, de María. Pues, consideramos, el vínculo con María, el vínculo con el mundo del pasado, está roto: se perdió junto con la muerte de ella.

En conclusión, vemos como tanto en Isaacs como en Guzmán hay una tendencia a lo ideal. Acaso una consecuencia del molde: los resultados son imperfectos, incompletos, pues así lo intentan demostrar las estrategias narrativas. *María*, tal como indica Sommer, no se postula como una novela fundacional, sino todo lo contrario, su forma es autodestructiva (Sommer, p.227). Alentada, también, por una escritura que parte de la decadencia latifundista y la nostalgia por esta (Mejía, 1978, p.10). A su vez, *La sombra del caudillo*, por más aspiración que el narrador encuentre en la belleza heroica, el modelo país, la contemplación, pierde a manos de la acción.

En ambos textos, pues, existe una frustración, un desencuentro entre la racionalidad y la razón: sea en la forma aristotélica de concebir el mundo, sea en el idilio de un pasado feliz: existe un vacío.

Referencias bibliográficas

Escalante, Evodio. “Notas para una lectura de *La sombra del caudillo*.” Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCA - Colección Archivos, 2002.

Glantz, Margo. “*La sombra del caudillo*: una metáfora de la realidad política.” Martín Luis Guzmán. *La sombra del caudillo*. Madrid: ALLCA - Colección Archivos, 2002.

Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo* [1928]. Madrid: ALLCA -Colección Archivos, 2002.

Isaacs, Jorge. *María* [1867]. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Mejía, Gustavo. “Prólogo”. Isaacs, Jorge. *María*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Sommer, Doris. “El mal de María: (con)fusión en un romance nacional”. *Ficciones fundacionales*. Bogotá: FCE, 2004.



Revueltas mexicanas

Lorenzo Pachó

Artes de la Escritura

lorenzopacho1@gmail.com

La interacción social es un proceso cotidiano que, para desenvolverse, requiere de un orden mínimo que permita a quienes integran una sociedad interactuar dentro de ciertos marcos de previsibilidad y certeza. Este orden está sustentado por relaciones de poder que regulan intereses y afectos contrapuestos. De esta manera, la vida social no es un pacto de convivencia cerrado de una vez y para todas, sino un desacuerdo constante, que es administrado por diversos actores, entre otros modos, a través de la gestión de la violencia que garantiza una paz relativa y produce lo que podríamos denominar “el estado normal de cosas”. Hasta que se produce una revuelta, un motín, una insurrección, un sublevamiento, una protesta, un suceso que trastoca la estabilidad de las relaciones sociales e implica un grupo más o menos amplio de personas descargando violencia contra cosas y/o personas, en estado de rebelión. En ese sentido, la revuelta es un acontecimiento, entendido como una ruptura del orden social que produce un estado de incertidumbre y que parece regirse por una lógica propia: es difícil determinar cuándo empieza y cuándo termina la revuelta, quiénes son los que participan en ella, en qué términos, con qué intensidad de compromiso, qué es lo que quieren exactamente, cómo transcurre el tiempo durante su desarrollo y cuáles son sus límites espaciales. Es un hecho específico que se entiende como un “desborde” y que su sentido no se agota en el catalizador que haya servido para desatarla. La revuelta produce un estado de suspensión en la continuidad de la historia, que hasta ese momento se percibía normalizada, y genera preguntas y pensamiento para intentar elucubrar qué es aquello que revela, si es que revela algo. En ese resquicio de incertidumbre es donde el discurso encuentra una potencia y un motor para producirse. Y al ser la revuelta un hecho social y político, todo discurso que se pronuncie sobre ella también lo es, y como no existe una sola posición o verdad política, sino que en el mismo seno de las comunidades conviven varias, estos discursos muchas veces entran en pugna, desnudan posicionamientos ideológicos y esquemas para comprender el mundo, y buscan erigirse como verdaderos, porque el sentido que se le da a la revuelta no es ningún modo gratuito. La pregunta por sus agentes, por sus demandas y por la legitimidad del reclamo implica elucidar cómo funcionan las relaciones de poder al interior de una sociedad, y cómo ese poder circula y es utilizado. No es sino una lectura específica de la revuelta la que lo entiende como revolución, por ejemplo, de modo que cualquier acción violenta perpetrada por el grupo que clama estar llevándola a cabo queda enmarcada en un proceso emancipatorio y, por lo tanto, legítimo. Por eso no es extraño que las revueltas a lo largo de la historia hayan sido abordadas constantemente por la literatura. Y, dada su particularidad como acontecimiento, que haya obligado a la literatura a realizar distintas torsiones en sus modos de narrar y de comprender su relación con el referente y la realidad. Al analizar los textos, vemos cómo son atravesados por ejes como la idea de sentido y comunidad, la relación entre lo público y lo privado, los agentes que intervienen, tanto letrados como subalternos, el poder, el tratamiento estético de la violencia, la producción de una verdad y el uso de la memoria y la tradición literaria. Este trabajo se propone analizar qué tipo de procedimientos y estrategias desplegaron *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska para narrar y darle sentido a la revuelta.

Para ello, considero importante empezar el análisis comentando *Alboroto y motín de los indios de México* (1692) de Carlos de Sigüenza y Góngora en lo pertinente, porque como señala Mabel Moraña en *Viaje al silencio: exploraciones del discurso Barroco* (1998):



La importancia del Barroco reside principalmente, por un lado, en que la evaluación de esa producción poética plantea problemas crítico-historiográficos que se *proyectan sobre todo el desarrollo posterior de la literatura continental*, y que derivan del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que acompañó a la práctica imperial (p. 25, énfasis mío).

Es decir, podemos entender al Barroco de Indias en general, y el texto de Sigüenza en particular, dado que se trata de uno de sus mayores exponentes, como un modelo que ayudará a esclarecer y situar con mayor precisión los procedimientos llevados a cabo por los dos textos mencionados, máxime si tenemos en cuenta que *Alboroto...* tiene lugar en México, como en los textos, y más precisamente en la plaza central de su capital, lugar privilegiado donde ocurrirán los hechos narrados en *La noche de Tlatelolco*.

Alboroto... es una carta escrita por Carlos de Sigüenza y Góngora, un criollo, letrado, profesor universitario y asesor del virrey Conde de Galve, que narra una sublevación producida en el Zócalo de la Ciudad de México, el 8 de junio 1692. La carta está dirigida a Andrés de Pez, amigo, perteneciente a la misma clase y residente de Madrid, y Sigüenza insiste en dos cuestiones: que se hagan las gestiones necesarias para que la carta se publique y sea leída por los miembros de la corte española, y en la veracidad de sus aseveraciones. Esta pulsión por contar la verdad, signada por cierta urgencia o necesidad de publicidad es un rasgo que encontramos en los tres textos analizados. *Cartucho* es publicado en 1931, cuando el proceso político de la Revolución aún está en proceso, y Nellie Campobello escribe contra las “leyendas” que adormecen de dolor a quien las escucha, como se consigna en el epígrafe, es decir, contra los discursos oficiales producidos por el estado mexicano en ciernes. *La noche de Tlatelolco*, por su parte, se inscribe en el género testimonial, y es publicado en 1971, sólo dos años después de la masacre que narra. La cuestión que se pone de manifiesto aquí, y es central, es que estos textos se inscriben en la disputa por un sentido, y sus estrategias narrativas están fuertemente vinculadas a este hecho. El caos de la revuelta le exige a Sigüenza utilizar “un narrador muy móvil, que confiere a sus desplazamientos un ritmo intenso, dramático” (Zanetti, 2000, p.393) que cambia continuamente sus roles: testigo, protagonista, hombre de ciencia, asesor, sacerdote, ingeniero, tanto para elucidar las razones de la revuelta y explicar sus causas, como para caracterizar a la masa informe que lleva adelante los destrozos, esa “plebe tan en extremo plebe”, “infame”, compuesta de “indios, negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles” (Sigüenza y Góngora, 1692, p. 113). Compone una imagen de la plebe como amenaza constante, “una plebe desde antiguo fuera de lugar y, por ende, fuera de control, dispuesta al atropello” (Zanetti, 2000, p. 393) sobre la que pesa toda la responsabilidad en los destrozos por su condición misma de marginal. Las otras causas que son mencionadas, como las inundaciones, las plagas que echaron a perder el trigo y la falta de alimentos son o atribuidas a la fatalidad o se exime de responsabilidad a las autoridades virreinales por ello. El diseño del enemigo es claro. Este hecho ha llamado la atención de la crítica, entendiendo que en este texto se plasma “con una densidad extraordinaria los varios matices del proceso de identificación y diferenciación de los criollos” (Cogdell, 1994, p. 245), dado que Sigüenza, al mismo tiempo que busca recabar poder simbólico para sí como criollo, ante la amenaza de los indios se identifica totalmente con los españoles. Es muy interesante la conclusión que extrae Kathleen Ross en *Alboroto y motín en México: una noche triste criolla* (1988) de ello:

Sigüenza se identifica con los españoles y con la actitud de ellos ante el motín de los indios; no obstante, al expresarse con lujo de detalle, el criollo gana a los peninsulares y declara que esta historia será la suya y no la de ellos. Una doble conquista, pues, al



adoptar a Cortés y al poder dominante que representa empleando a la vez el discurso barroco del criollo, el texto de Sigüenza convierte al Marqués del Valle en una figura del Nuevo Mundo y no de Europa (Ross, 1988, p. 188).

Es decir, una revuelta bien aprovechada. Es un ejemplo cabal del espacio textual y discursivo que abre la revuelta y cómo puede operarse en él.

La idea de un narrador móvil resuena fuertemente con los desplazamientos que realizan tanto el sujeto textual "E.P." como el mismo Movimiento Estudiantil en *La noche de Tlatelolco*, texto que narra una masacre ocurrida el 2 de octubre de 1968 en la plaza de Ciudad de México. Casi trescientos años después, volvemos al Zócalo, no sólo para contar aquello que ocurrió en la plaza, sino también para narrar el Movimiento Estudiantil, que por esos años cobró una fuerza inusitada y recibió adherencias de una enorme cantidad de personas. Ante un objeto de envergadura semejante, y atendiendo el dolor profundo, traumático que la masacre dejó en la sociedad, y lejos del lugar de Sigüenza, Poniatowska realiza un trabajo demoledor de grabación y montaje que la lleva a entrevistar a cientos de personas y consultar diversos archivos alrededor de la Ciudad de México. Es uno de los giros tremendamente significativos que produce con respecto al *Alboroto*: la plebe tiene la palabra. Y, más aún, el texto no se compone de una o varias voces que van hilando una trama lineal, sino que es un montaje entre fotos, archivos de prensa, voces grabadas de protagonistas, jóvenes, profesores, gente común, presidiarios y guardiacárceles, pancartas, carteles, grafitis, actas judiciales y policiales, transmisiones por televisión, etc. Lo que Poniatowska pierde en sentido certero al renunciar a colocar la narración en una voz única que jerarquice, acomode y disponga, lo gana en algo mucho más importante: puede ser que no pueda entenderse qué pasó esa noche del 2 de octubre y quiénes son sus claros responsables, pero es seguro que el efecto más fuerte que produce el texto es su *vivencia*, porque a Poniatowska lo que le interesa es producir una memoria y comunidad alrededor de ella; la densidad de lo real que produce este texto-artefacto es realmente inusitada: sus efectos son más dramáticos que narrativos, aunque no le escape a esta última. Valen como ejemplos los testimonios de Tita, una de las jóvenes más queridas por los estudiantes del Movimiento, cuya voz aparece reiteradas veces y tiene un peso específico al ser ella muy reconocida por sus compañeros e importante para el Movimiento, y es por eso que es capaz de balancear las opiniones que acusan a Sócrates como traidor; o los testimonios de Margarita Nolasco y Mercedes Olivera, dos madres lanzadas con desesperación a la búsqueda de sus hijos, durante esa noche caótica.

La sintaxis de las fotografías es reveladora de la forma en la que opera el texto en su conjunto a través del montaje. A medida que las fotos van pasando puede notarse que se rigen por una lógica de acercamiento y alejamiento. La foto de la multitud es la única que ocupa dos páginas enteras de modo que pueda verse totalmente con el libro abierto, como si el texto diera cuenta de ese "desborde". La elocuencia de la imagen de los zapatos sin dueño. La del cuerpo del niño, sin duda la más terrible, es la única enmarcada de ese modo: no sólo resalta por su contenido. Hay una foto de la huelga ferrocarrilera de 1959, que es otro de los sentidos que aporta el texto: el de poner en serie ambos movimientos y, si volvemos a *Alboroto*, podemos pensar que ese problema que Sigüenza no puede cerrar a pesar de sus esfuerzos, que se manifiesta en las tallas prehispánicas descubiertas y el hecho de que los tlaxcaltecas, que pelearon junto a los españoles, de quienes podían esperar ayuda en Ciudad de México, días después se hayan rebelado también, puede ser colocado asimismo en la serie. La huelga es importante también para la propia Poniatowska, quien declara en una entrevista:

En el 59 hubo una gran huelga ferrocarrilera y me llamó la atención, sí lo recuerdo, leer en los periódicos que culpaban a los rusos e incluso expulsaron a dos o tres rusos de



México. Entonces sí, recuerdo que empecé a ir a la cárcel de Lecumberri, lo cual no era muy común, y allí era muy fácil obtener relatos de vida, pero sobre todo me hice muy amiga de los presos ferrocarrileros (García-Caro, 2010, p. 263).

Allí también expresa que “En México ya nadie habla nunca jamás de la Revolución mexicana ni siquiera ahora que se festeja. Recuerdo que antes para todo era «la Gloriosa Revolución Mexicana». Ahora ese discurso se desgastó por completo y no se menciona” (García-Caro, 2010, p. 258). Puede ser que esta apreciación haya motivado, en parte, *La noche...*: cuidar la verdadera memoria de los sucesos históricos. Esta misma pulsión está en el centro de la composición de *Cartucho*. Ante el discurso oficial sobre la Revolución, Campobello le antepone su propia memoria como niña habitante de Parral, escenario de múltiples enfrentamientos entre villistas y carrancistas, movimiento que produce una reelaboración en la relación entre lo público y lo privado, porque esos momentos íntimos de su infancia se cruzan como en un *punctum* con la historia de una nación. Es, de hecho, uno de los aspectos sobre los cuales el Movimiento Estudiantil, y en general toda esa generación de jóvenes venía a llamar la atención: lo privado también es político. Catalina Donoso, en *Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello*, expresa con precisión y nitidez:

En este conjunto de relatos, Campobello nos ofrece la posibilidad de observar una parte de la historia de la revolución con mirada doblemente marginal: la de la mujer y la de la infancia, punto de vista que desafía los estereotipos que circunscriben la narración bélica como escenario épico, masculino y adulto. Por otra parte, el libro, fuera del relato grandilocuente y monumentalizante, que sí caracterizó lo que se estableció como «literatura de la Revolución Mexicana», se sitúa como testigo de la pequeña historia, la de los héroes anónimos, olvidados; y en un estilo narrativo que es coherente con la fragmentación de dichas historias individuales (Donoso, 2007, p. 173).

Lejos de inscribirse en un género literario cerrado, “*Cartucho* puede leerse como ficción, como autobiografía, como estudio histórico o antropológico, como crónica y memoria de la Revolución” (Martínez Josebe, 2019, p. 185). Campobello remueve su memoria y compone estampas o instantáneas que no forman un arco narrativo entre sí (como lo hizo la literatura “viril” de la época en sus novelas y relatos), sino que son episodios autónomos que parecen funcionar paratácticamente por adición. En cada estampa se narra una pequeña historia, se compone un pequeño retrato de los hombres y mujeres que participaron en la guerra civil de aquellos años; ninguno es demasiado pequeño o irrelevante (o, como en el caso de Villa, ningún hombre es demasiado mítico como para no derramar una lágrima) como para que la mirada de la niña Campobello no le dedique su particular atención a los detalles, cuerpos, objetos y colores y su velocidad narrativa, que sólo se detiene para hacer fulgar alguno de estos elementos y convertirlo en la cifra del relato o personaje. A ello se le suma un tratamiento descarnado de la violencia y la muerte; la narradora no sufre estos hechos en estado de shock o se ve abrumada por ellos: es perfectamente capaz de adoptar un cadáver como juguete. Estos procedimientos aparecen condensados en *Las tripas del general Sobarzo* (p. 73): la niña siente curiosidad por una bandeja que llevan unos soldados, nota algo “color de rosa bastante bonito”, no se deja asustar al enterarse que son tripas y con ¿inocencia? se limita a señalar “estaban enrolladitas como si no tuvieran punta” y a exclamar “¡Tripitas, qué bonitas!”.

Atentos finalmente a la descripción de los textos, me gustaría retomar una pregunta planteada en una de las clases dedicada a Sigüenza: ¿se necesitan narradores “en el borde” para contar la revuelta? En consideración de estos textos, parecería ser que sí: tanto Sigüenza que se



encuentra tensionado por la identificación y diferenciación con los españoles, como Poniatowska, quien no participó del Movimiento pero sí se sentía plenamente identificada por él, como Campobello, que no participó directamente de los enfrentamientos pero estaba inmersa en su mundo, parecen abonar esta tesis: para narrar la revuelta se necesita un pie adentro y otro afuera. Podemos pensar que también es una suerte de precondition para la escritura: los agentes, las personas que llevan a cabo la revuelta difícilmente puedan ejercitar esa praxis mientras se sublevan. Siempre es necesario cierta distancia, pero no tanta.

Referencias bibliográficas

- Campobello, Nellie. *Cartucho* (1960 [1932]). México: Compañía general de ediciones.
- Carlos de Sigüenza y Góngora (1984 [1692]). *Alboroto y motín de los indios de México*. En *Seis obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cogdell, Sam, (1994). “Criollos, gachupines y plebe tan en extremo plebe”, en *Moraña*, Mabel (comp.), *Relecturas del Barroco de Indias*, Hannover, Norte.
- Donoso, Catalina, (2009). “Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIII, nº 66. Lima-Hanover.
- García-Caro, Pedro (2010). “Hacer bien el oficio. La escritura y los olvidados. Entrevista a Elena Poniatowska”. *Cartaphilus* 7-8.
- Martínez, Josebe (2019). “Cartucho de Nellie Campobello: la revolución semántica o el espectáculo de los órganos sin cuerpo”. *Revista Iberoamericana* LXXXV/266, pp. 185-202.
- Moraña, Mabel (1998), *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Poniatowska, Elena (1971). *La noche de Tlatelolco*, México: Era.
- Ross, Kathleen, “Alboroto y motín de México: una noche triste criolla”, en *Hispanic Review* 56 (Spring 1988), pp 181-90.
- Zanetti, Susana (2000), “El letrado y la plebe: Alboroto y motín de México de 1692 de C. de Sigüenza y Góngora”, en Romanos, Melchora (coord.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española Siglo de Oro. V. 2*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.



Sonidos que arropan, sonidos que despiertan. Insubordinación y música en *Los ríos profundos*, de José María Arguedas

Milagros Porta

Artes de la Escritura

milagrospporta222@gmail.com

En “El motín”, séptimo capítulo de la novela *Los ríos profundos*, Ernesto sigue a un grupo de chicherías, guiadas por la cabecilla doña Felipa, cuando descubren un manejo corrupto de la salinera de Abancay y deciden repartir la sal en las casas de los pobres. Hay una noción de ritmo que atraviesa la insurrección: “allí estaba ella, la cabecilla, regulando desde lo alto del poyo hasta los latidos del corazón de cada una de las enfurecidas y victoriosas cholas” (Arguedas, 2009, p. 162), dice el narrador. La *fuerza reguladora* de doña Felipa se consolidará más tarde con un coro de danzas de carnaval. Este avance rítmico, coherente y ordenado de las cholas complejiza la mirada de Ernesto, escindido entre dos racionalidades, para quien, como dirá William Rowe, “el comportamiento de la clase terrateniente y los sacerdotes que los sirven es irracional y la cosmovisión indígena se ofrece como la posibilidad de un mundo más racional” (Rowe, 1979, p. 72). Más adelante se escucharán, en esa plataforma reguladora que constituye el colegio para Ernesto, insultos a las mujeres, caracterizadas como inmundas y rebeldes; adjetivos casi opuestos a los utilizados por el narrador. Esta inversión es clave en la novela. Pero me interesa, puntualmente, la acusación que le hará el padre director a Ernesto: “¿Cantabas con las forajidas?” (2009, p. 182).

Sucede que, en *Los ríos profundos*, la música, en sus diversos niveles, es parte de un entramado identitario con el universo de los pueblos andinos. Cada canto teje una comunidad que se extiende desde la esfera de lo humano hacia la naturaleza. La primera canción coreada por las chicherías insumisas habla sobre un árbol de Patibamba y sobre el remanso del río. Este trabajo con la imagen del agua y su vínculo con lo nativo llegará a su epítome, páginas después, con un símil enunciado por el narrador que explicita el título del libro: en una chichería, Ernesto escucha el canto de un huayno cómico “como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible (...) y en algún verano entoldado, al precipitarse las nubes, se hinchan de un agua salpicante, y se hacen profundos” (174). Ríos andinos, remansos. El río como fuerza. Las letras de las canciones están ancladas en el corazón de su cultura; efectúan un emplazamiento en determinado territorio y, de ese modo, fortalecen su pertenencia al mismo. Ernesto sabe reconocer los pueblos de donde viene cada huayno, ese artefacto afectivo de almacenamiento y circulación de la historia. En las canciones coreadas a lo largo de *Los ríos profundos* hay mensajes, exhortaciones e, incluso, desafíos al poder: “Las ces suavisimas del dulce quechua de Abancay solo parecían ahora notas de contraste, especialmente escogidas, para que fuera más duro el golpe de los sonidos guturales” (157), leemos en “El motín”. La acusación del padre director es, entonces, un señalamiento: cantar con la indiada es sentirse parte de su resistencia.

Arguedas, que en esos años estudió con interés el folklore y la tradición oral quechua, establece una intimidad con sus materiales, evidenciada en el uso plástico que hace del quechua en tanto arsenal de piezas léxicas sonoras, que están, en términos barthesianos, llenas de sabor y de saber. Este capítulo extrema la musicalidad en el lenguaje, incluso al nivel de la narración, donde el lirismo de las imágenes sinestésicas, pero también la sonoridad de la sintaxis, establecen una coherencia entre lo temático y lo formal. En la resistencia de las mujeres hay, a su vez, una resistencia a la colonización lingüística, y Arguedas lo subraya con operaciones sutiles: si el cura habla en quechua, Arguedas lo traduce al castellano; si las cholas



hablan, el autor muestra primero su enunciación original, en quechua, y la traduce después. Por otra parte, las canciones aparecen primero en su lengua original; a un lado, en la lengua del conquistador. Arguedas le da una entidad novedosa a las lenguas andinas en el interior de su texto. Ahí, también, un signo de identidad.

Ernesto, víctima del desarraigo, encuentra en la música un llamado a lo primigenio. La sonoridad del zumbayllu, la vibración de un muro incaico o las distintas variantes de un huayno despiertan huellas sensoriales latentes en su interioridad. Protagonista y observador al mismo tiempo, péndulo entre mundos divorciados, Ernesto utiliza lo musical como nexo para comunicarse con unos y otros. Regala *zumbayllus*, identifica canciones, le insiste a Romero para que toque su instrumento, le envía mensajes a su padre a través del sonido. Fortalece, capítulo tras capítulo, la ilación entre música, cultura y naturaleza; como dirá Julio Ortega y retomará William Rowe, “esa continuidad de relaciones está íntimamente propuesta como un trágico y feliz destino, y está sujeta al drama, al conflicto suscitado por tensiones raciales de valores, pautas o hábitos” (1979, p.57). La continuidad entre sucesos de diferentes órdenes (natural, cultural, político) muchas veces aparece al compás de la música. Sonidos que acompañan, sonidos que arropan, sonidos que despiertan. Calman a los que estaban perturbados y perturban a los que estaban cómodos. Así, con el campo semántico de lo sonoro a flor de piel, con todo un acervo de canciones para enrarecer nuestra percepción del idioma y, por supuesto, con las piezas léxicas del quechua insemínando el texto, haciéndole incisiones, Arguedas propone nuevos usos de la lengua que nos desafían y nos miran de frente: ¿se puede negar, después de haber atravesado esta lectura, la fuerza desestabilizante de esos cantos, íntimos, cercanos, que revolucionan nuestros propios ríos profundos?

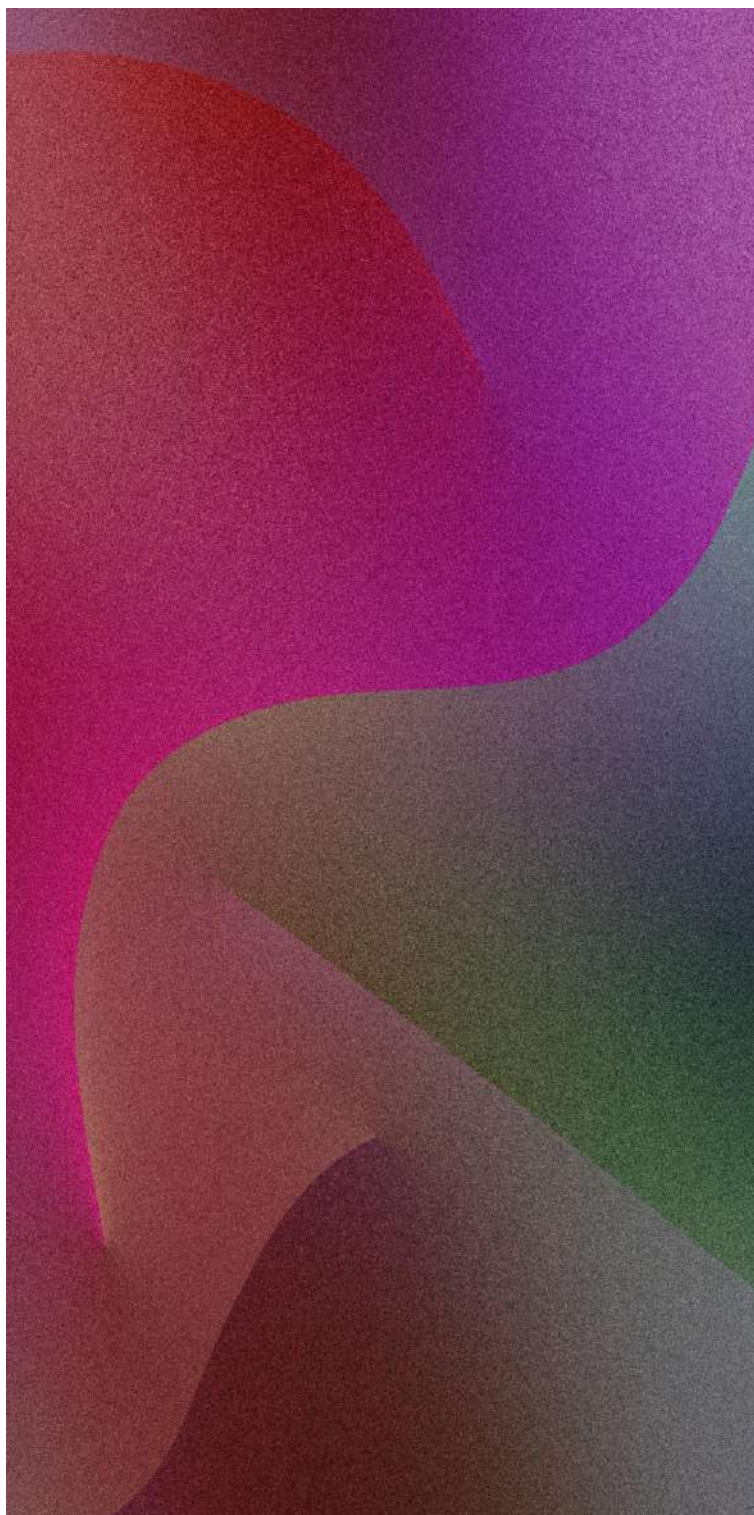
Referencias bibliográficas

Arguedas, José María (2009). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.

Rowe, William (1979). “Los ríos profundos”, en *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura



Mesa: Aportes de las artes a la cultura





Entre otros aportes que la práctica artística proporciona a la sociedad en la que se inscribe y, más allá de ella, a la humanidad de conjunto, brinda una vía para expresar y profundizar en toda clase de emociones y experiencias. Estimulando la imaginación, mejora la capacidad de empatía y promueve la ligazón entre diferentes perspectivas y realidades. En esta mesa, “Aportes de las artes a la cultura”, se exploran dos realidades muy lejanas entre sí, pero ambas sujetas al régimen de lo exótico, en tanto figuras de la otredad que toman un matiz extraño, desconocido y portan, por ello, una misteriosa atracción. Son dos casos sumamente disímiles: un personaje de ficción de nombre Aballay, creado por Antonio Di Benedetto, un jachalero mendocino contemporáneo de Facundo Quiroga, y un personaje real, Tsuguharu “Leonard” Foujita, un artista japonés triunfante en París, que eligió realizar su “grand tour” por América Latina.

En el trabajo de María Susana Rossi sobre Aballay, la autora analiza “cómo la cultura popular, sus creencias, su imaginación, constituyen la identidad del personaje”. Aballay no habla y su anacoresis es un lienzo en blanco para que surjan los relatos de la cultura que lo rodea. Tsuguharu, estudiado por Silvia Fernández Ferreira, también expresa en su pintura un silencio plástico, inmensas superficies en blanco con una verdadera síntesis en la representación del tema. Para Fernández Ferreira, su pintura fue la ocasión del surgimiento en nuestro país de un imaginario social de “lo japonés” que, al igual que lo hizo Aballay, recogió relatos y proyecciones de nuestra cultura en la suya. Tal es el caso de la crítica de Lascano Tegui en la revista Plus Ultra: “La Europa no alcanzó a torcer la caña de bambú de su espíritu. Como el santo a quien el verdugo corta la cabeza y en vez de sangre, sobre el cuello brotan jazmines, así es Foujita.” El uso del silencio y la capacidad de tolerarlo varía en los diferentes grupos culturales, pero la evidencia de su relativismo nos permite considerarlo como un espacio de encuentro entre culturas.

Lucrecia Labarthe
Moderadora



Tsuguharu Foujita en Argentina: tensiones de un imaginario de lo “oriental” en la sociedad argentina de la década del 30.

Silvia Fernández Ferreira

Curaduría en Artes

silfernandezf@gmail.com

Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor que intenta ahondar en los aportes que la comunidad japonesa ha realizado a la cultura de nuestro país durante la primera parte del siglo XX. Con ese fin nos proponemos analizar el caso de un artista japonés en el escenario local, contrastando la recepción de la prensa y del público con ciertas representaciones de lo japonés asociado a lo “exótico”. En esta ocasión, abordaremos la visita del artista Tsuguharu “Leonard” Foujita en 1932. Gracias a la difusión que tuvo la visita de Foujita, los argentinos pudieron familiarizarse con un artista influenciado por la modernidad. Ciertos círculos sociales de la época aprovecharon la llegada del artista para promover su propio programa cultural, que buscaba fomentar las nuevas corrientes de pensamiento en nuestro país. Para que esto fuera posible, y gracias a la autogestión del artista, se desarrollaron exposiciones en algunas de las galerías y museos más importantes del país, y la Asociación Japonesa se encargó de adquirir y donar una de las obras de Foujita al Museo Nacional de Bellas Artes. De acuerdo con nuestra hipótesis, la llegada del artista contribuyó, no sólo a tensionar los estereotipos existentes respecto a lo oriental, y en particular a lo japonés asociado a lo exótico, sino que propició una mayor integración y un mejor entendimiento entre ambas sociedades. Es sabido el peso que tuvo el Japonismo²¹ y las representaciones de lo “exótico” asociado a lo Oriental durante la primera parte del siglo XX (Colta 1974, Said 2008 [1978]). El Orientalismo, tal como lo plantea Edward Said, se construye desde lo discursivo como un Otro que se opone a Occidente, entendido como una unidad cultural indiscutible, reduciendo las posibilidades no solo de pensamiento sino también de su representación, a determinados rasgos idealizados, uniformes, homogeneizantes y absolutistas. Dicho encuadre se ha constituido en una suerte de tradición que perdura desde el siglo XIX hasta nuestros días, perpetuando hacia ambos extremos, limitaciones ideológicas, pero también de acción en los abordajes a las culturas a las que se lo asocia. En el plano artístico, por ejemplo, el japonismo se vinculó con determinadas características compositivas en la producción: como la planimetría, la sutileza en el uso de la línea o el color plano. A su vez, suele hacer referencia a ciertos gustos estéticos, generalmente de las clases más pudientes en determinados objetos y estilos. Por otra parte, los estudios sobre la comunidad japonesa en nuestro país, que a la fecha han abordado cuestiones relacionadas con la cultura o su integración, en general no han tomado el arte como eje (Onaha y Gómez 2008 y 2011, Laumonier 2004) o lo han hecho principalmente enfocando en ciertos aspectos, como los objetos adquiridos por coleccionistas o el gusto por “lo oriental” (Espinar Castañer 2009 y 2012), pero rara vez mencionan el arte hecho por japoneses o descendientes de japoneses en Argentina y sus repercusiones. El presente trabajo pretende sumarse a los aportes propuestos por estudios como el de Pablo Gavirati (coord) en *La naturaleza del japonismo. Discursos occidentales sobre tierra, flora y nación: una lectura desde Argentina* (2022) cuyo abordaje de las lecturas occidentales entorno a la naturaleza desde Argentina, propone al japonismo operando como un tipo de discurso de

²¹ Se trata de un término que refiere a la influencia de técnicas y estilos asociados a las artes tradicionales de Japón en el arte de Occidente. Jules Caretier acuñó el término en su obra *L'Art Français en 1872*, publicada el mismo año.



representación. Dicho trabajo plantea una perspectiva anclada en la semiosis social de Eliseo Verón y en su noción de discurso en reconocimiento, interpretando ciertas lecturas de la representación de la naturaleza como símbolo de lo japonés vinculado a un proceso de producción de sentido desde una enunciación occidental (Gavirati 2022: 182-184).

No obstante, no es la intención de nuestro escrito el adentrarse en un tipo de análisis similar, sino que nos centraremos en un enfoque metodológico inspirado en Elvira Narvaja Arnoux en *Análisis del discurso* (2009). En este sentido, a partir del estudio de archivos y publicaciones de medios gráficos de la época, nos proponemos realizar una lectura contrastiva que de cuenta de la heterogeneidad en la construcción de los discursos, que al ser atravesados por diversas memorias y vínculos, propician la aparición de objetos y dispositivos nuevos que reformulan los anteriores. Asimismo, nos valdremos de la idea de representación desarrollada por Thomas Reese en *Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad* (1999). En donde se toma a la representación, no sólo como documento histórico u objeto estético, sino como instrumento mediatizado de poder en las diferentes instancias de su circulación, focalizando en entender los contextos y significados que las mismas tuvieron en la construcción de una memoria histórica y social.

La inmigración y la Asociación Japonesa en Argentina

El fenómeno de la inmigración japonesa en nuestro país muestra que durante las primeras décadas del siglo XX, los japoneses llegaban a Latinoamérica con la intención de “hacer la América” como muchos otros grupos de inmigrantes. Buscando una salida a la pobreza en sus lugares de origen, se embarcaban con el objetivo de reunir dinero y volver a su país, pero las penurias que tuvieron que afrontar hicieron que muchos de ellos desistieran y terminaran por afincarse en el territorio. Yoshio Shinya llegó en el año 1900 - dos años después de iniciadas las relaciones diplomáticas de ambos países²²- convirtiéndose en uno de los primeros inmigrantes japoneses de los que se tenga registro en Argentina.

A poco de llegar al país, ya se desempeñaba como comerciante y como corresponsal de periódicos japoneses como el *Tokyo Kokumin* o el *Tokyo Hochi* y escribía artículos para diarios locales como *La Prensa*, *La Nación* y *La Razón* entre otros. Su figura formó parte crucial en la conformación de la comunidad japonesa al fundar la Asociación Japonesa Argentina en 1916 junto a otros compatriotas. Ésta había surgido como nexo entre los inmigrantes que iban creciendo cada vez más en número.

La noción de país no fue utilizada en Japón hasta después del siglo XIX, por lo que la conciencia de una identidad nacional entre coterráneos era relativamente reciente. Hasta ese momento los japoneses en Argentina se agrupaban por prefectura o por distritos. A medida que la necesidad de organizarse como colectividad fue en aumento, comenzaron a surgir distintas asociaciones que trataban de aunar a la muy heterogénea comunidad japonesa de inmigrantes y así ayudarse mutuamente en un territorio extraño. Luego de diversas controversias en el interior de la Asociación, finalmente en 1921 se decidió reformular sus bases poniendo fin a las disputas. A lo largo de esos años la Asociación pudo instaurarse como mediadora entre sus miembros y el Estado, así como propulsora de iniciativas tanto educativas como culturales al interior de la comunidad.

²² Tras la firma del Tratado de Amistad, Comercio y Navegación a Buenos Aires en 1898



Un imaginario de “lo japonés” en la sociedad de la época

Reese expone sus categorías de la representación en: objetos, actuaciones y simulacra (1999: 24); vinculando las cosas con lo material y lo espacial, las acciones con lo efímero y lo social, las imágenes con lo mental e ilusorio, encarnando significados simbólicos, y todas ellas interactuando entre sí. Si bien su análisis estaba focalizado en las celebraciones por el Centenario, su premisa resulta interesante ya que plantea cómo dichas instancias colaboran con lo que él llama la “invención” de Argentina y de Buenos Aires en particular, a través de la construcción de la memoria en una ciudad de inmigrantes. En consonancia con Narvaja Arnoux, como podremos corroborar más adelante, la heterogeneidad en los materiales de archivo (no sólo desde su producción sino también en su circulación), constituye un corpus singular que requiere un acercamiento interdisciplinario y articulado de saberes (2009: 10). Desde finales del siglo XIX Japón se encontraba en un profundo proceso de modernización que significó por un lado una relativa unificación del territorio en la figura de un emperador y por el otro, la apertura hacia Occidente, así como la transformación de sus sistemas político y económico aún anclados en el feudalismo. Dicho período fue conocido como la Restauración Meiji (1868), y auspició, no sólo la apertura luego de siglos de aislamiento, sino también la adopción de avances tecnológicos y costumbres asociadas a Occidente. Esto desde ya, conlleva muchas ambigüedades, y conflictos al interior de la idiosincrasia japonesa.

Con la apertura del puerto de Nagasaki y las nuevas políticas de comercio, fue cada vez más común la llegada de objetos de dicha procedencia a nuestro país. La delicada y sofisticada manufactura japonesa comenzó a ser solicitada, principalmente por las clases pudientes argentinas, que al viajar asiduamente a Europa fomentaba las modas que allí había. Antiguas piezas de cerámica, laca, pinturas, seda y artículos de arte, no sólo de Japón sino también de China comenzaron a ser codiciados por los europeos y por las clases dominantes de nuestra región. Con el tiempo muchos de esos viajeros terminaron abriendo sus propios negocios en Buenos Aires, donde comercializaban dichos objetos, sin embargo se constituían en artículos destinados a un público acotado. Consistentemente, distintas firmas internacionales y japonesas fueron abriendo locales en las calles más importantes de la ciudad. Algunos ejemplos fueron *Gath & Chaves*, *Casa Pratts*, *Casa Togo* del influyente Bompei Takanami. De entre ellas, una de las más significativas fue la *Maison Satuma* regenteada por Kenkichi Yokohama (miembro fundador de la Asociación Japonesa), cuya gran colección más adelante formaría parte del acervo del Museo Nacional de Arte Oriental.

Como veremos, hacia la década del '30 muchas publicaciones de la época incluían artículos o menciones sobre Japón y su cultura pero, salvo algunas excepciones, se trataba de generalidades consonantes, como mencionamos antes, con el gusto por el orientalismo propio de la época. Rara vez se profundizaba o se iba más allá de los estereotipos aceptados de la “otredad” que suponía la inclusión de dichas imágenes en los medios. Puede apreciarse un realce de ciertas características de “lo japonés” en la representación: determinado estilo de ropa (kimonos), determinados valores, actitudes, costumbres y modales (sentarse de rodillas en el piso, movimientos gráciles y pausados, etc). En cierta medida dichos lugares comunes también servían a la comunidad de inmigrantes como carta de presentación al mundo y la sociedad en la que se estaban insertando.

Tsuguharu “Leonard” Foujita

Tsuguharu Foujita nació en Tokio en 1886. Si bien en un principio se instruye en las artes tradicionales japonesas, pronto buscará aprender de pintores japoneses que están tratando de adoptar el estilo occidental a sus obras como Kuroda Seiki.



Durante su juventud, su estilo de vida resultaba escandaloso para el Japón conservador de la época, por ejemplo, mientras residió junto a su esposa en una comunidad bohemia de artistas en las afueras de la ciudad. En 1913 realiza su sueño y viaja a estudiar a París. Una vez allí toma contacto con las vanguardias artísticas del momento, conoce a Pablo Picasso, Chaim Soutine, André Derain, Amadeo Modigliani entre otros. Se vuelca por completo al estilo de vida y a las prácticas artísticas que le ofrece París. Sin embargo, pronto se inicia un duro período enmarcado por el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. En ese tiempo se separa de su esposa e inicia el primero de varios romances que tendrá a lo largo de su vida. Hacia 1920 comienza a exponer en importantes galerías y salones de la ciudad y vuelve a Japón ya consagrado como artista. Hacia el final de la década, al parecer luego de un desengaño amoroso y debido a ciertos problemas fiscales, precipita su decisión de emprender un viaje por Latinoamérica que comprendería Brasil, Bolivia, Perú, Argentina y México.

La visita de Foujita en Argentina y la recepción en los medios

En una nota que publicó Vizconde de Lascano Tegui²³ en la revista *Plus Ultra* de 1927, ya se menciona la peculiaridad del artista japonés en París. Ambos se hicieron amigos durante su estadía en la ciudad en la década del '10. Lascano Tegui elogia la destreza en las obras de Foujita, pero sobre todo reconoce su humildad, menciona que se trata de un hombre que conoce tanto la pobreza como la fama.

Entre mayo y julio de 1932 el artista recorrerá Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba, realizando exposiciones en importantes galerías y museos de cada lugar, como el caso de la Galería Müller en Buenos Aires y la exposición auspiciada por la Comisión de Bellas Artes en Rosario.

Los medios muestran al artista y su pareja a veces vestidos con ropas tradicionales japonesas (kimonos), otras vestidos de acuerdo a la usanza de la época. Se remarca mucho la extravagancia de su figura pero también se menciona su forma de pintar y su forma de mostrarse afable hacia los demás. En una nota de Victor Ruiz de la publicación *Aconcagua* (1932: 89), Foujita menciona que para él fue muy importante realizar este viaje. Según su visión, Europa ignora completamente a “la América” y cree que su viaje tiene un carácter documental. Menciona que es el primer pintor contemporáneo que viene a “Sud América en viaje de estudio artístico” y que ningún pintor representativo de su época se había animado a cruzar el Atlántico antes. El escritor describe al artista como una personalidad sencilla, “sin poses ni actitudes teatrales” y aclara que sus excentricidades, “tan comentadas, son pura espontaneidad de su carácter”.

En una nota del diario *La Nación*, respecto a la exposición del artista en la Galería Müller en Buenos Aires titulada “El pintor Foujita exhibe un notable conjunto de obras” se lee:

El artista de los contornos lineales, allí está, circunscribiendo formas cerradas en sus propios esquemas. En ellas se unen sin confundirse, el occidente y el oriente. Aquí el artista adopta los resultados de una cultura, sin renunciar a los de otra, la originaria (...) revela con magnífica plenitud la potencia de un arte que le define como a una de las personalidades más completas de la pintura contemporánea. Y con esto se determina la categoría excepcional de su exposición en Buenos Aires” (1932: 6).

Si bien Foujita participa de algunos encuentros auspiciados por la Asociación Japonesa, ni su llegada ni su estadía es fruto de su gestión. De hecho, de acuerdo a las fuentes consultadas

²³ Seudónimo de Emilio Lascano Tegui, escritor, pintor y diplomático argentino que escribió para diversos medios gráficos de la época. También ofició como cónsul entre las décadas del '20 y el '40 en Venezuela y EEUU.



hasta el momento, es la propia iniciativa del artista, los vínculos que va haciendo en el camino, más algunos contactos argentinos desde Francia, lo que va marcando su recorrido. Aun así, su paso por el país no resultó indiferente y fue “aprovechado” tanto por los círculos intelectuales de la época que pretendían mostrar a la Argentina como un país moderno, abierto a las nuevas corrientes de pensamiento, aunque diferenciado de Europa, tanto por la Asociación Japonesa que se propuso comprar y donar una de las obras del artista al Museo Nacional de Bellas Artes, en un claro gesto político de la comunidad de dar a conocer “lo japonés” por fuera de sus estereotipos y en consonancia con los gustos e intereses del momento.

Conclusiones

De acuerdo con Narvaja Arnoux (2009), podemos decir que hemos intentado organizar una exposición de la situación de la que emergen los discursos estudiados, que articula lo discursivo con lo histórico. Por un lado presentamos un imaginario social de “lo japonés” en principio asociado con una representación de lo exótico. Nos hemos valido de imágenes y otros materiales de archivo para realizar un análisis contrastivo que dé cuenta de su construcción discursiva (2009: 28) entendiéndola como un sistema complejo de representaciones, vinculado por un lado a un universo social y por otro a formaciones ideológicas (2009:37). A su vez, de acuerdo a las nociones de representación empleadas por Reese (1999), podemos entender sus distintas categorías (objetos, actuaciones, simulacra) participando desde distintas dimensiones y en simultáneo, constituyendo una suerte de red hipertextual (1999: 24) en un campo aún más amplio que refiere a la construcción de una identidad. Por otro lado, hemos abordado la visita a nuestro país de Leonard Foujita, pintor japonés formado en París, como caso que cuestiona dicho imaginario poniendo en tensión la representación de ciertos rasgos acentuados no sólo por la comunidad japonesa de inmigrantes sino también por la sociedad receptora como “japoneses”, para traer a la luz otro panorama, que presenta otros rasgos diferentes en consonancia con el momento histórico pero no antes abordados desde “lo japonés” en los medios argentinos de la época.

Referencias bibliográficas

- Colta, F. (1974) *The Great Wave, The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*. The Metropolitan Museum of Art
- Espinar Castañer, E. (2009) *La difusión de Japón en Argentina (1900 - 1945)* Universitat de les Illes Balears
- _____ (2012) Gregorio Lopez Naguil y la crítica artística orientalista en Buenos Aires. Cuadernos del CILHA, a.13 n.16 (80- 104)
- Gavirati Miyashiro, P. [et al] (2022) *La naturaleza del japonismo. Discursos occidentales sobre tierra, flora y nación: una lectura desde Argentina*. Teseo.
- Gómez, S. (2011) La colectividad japonesa en Argentina: entre la invisibilidad y el Obelisco en *La antropología interpelada: nuevas configuraciones político- culturales en América Latina*, Congreso Argentino de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gómez, S. y Onaha, C. (2008) Asociaciones voluntarias e identidad étnica de inmigrantes japoneses y sus descendientes en Argentina. *Migraciones* (23) 207- 235, Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones, Universidad Pontificia Comillas



Federación de Asociaciones Nikkei en la Argentina (2005) *Historia del Inmigrante Japonés en Argentina*. Tomo 1. Período de Pleguerra

Laumonier, I. (2004) Cafés, tintorerías y tango. *Cuando Oriente Llegó a América: contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos (catálogo)*. Banco Interamericano de Desarrollo.

Narvaja de Arnoux, E. (2009) *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Santiago Arcos Editor.

Reese, T (1999) Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad, *Buenos Aires 1910: un imaginario para una gran capital*, Coloquio Internacional, Centro de estudios avanzados de la Universidad de Buenos Aires (21- 30)

Ruiz, V. (mayo de 1932) Foujita en Buenos Aires *Aconcagua* (89- 138)

El pintor Foujita exhibe un notable conjunto de obras (03 de mayo 1932) *La Nación*

Said, E. (2008 [1978]) Orientalismo. *Cultura Libre*. De bolsillo.



Aballay, del Alazán a La Mulita, del perseguido al milagrero

María Susana Rossi
Artes de la Escritura
m.s.rossi.99@gmail.com

Introducción

Aballay, el personaje central del cuento del mismo nombre de Antonio Di Benedetto (2015) es un hombre que anda solo entre los laguneros²⁴ y los jachaleros²⁵ que se han congregado por la fiesta de la Virgen del Rosario, en un “peladal en medio del monte bajo” (2015, p. 315), con mateadas y vino carlón.

En el relato, el narrador nos informa que estamos en tiempos cercanos a la muerte de Facundo Quiroga. Mientras anda por entre el gentío, Aballay cuenta de reojo cuatro milicos. Di Benedetto nos presenta así a un personaje que, por la época, por el lugar, por el contexto y por ese último gesto, puede ser un perseguido, quizás un gaucho perseguido, una figura muy representada en la tradición literaria argentina, desde Martín Fierro hasta Juan Moreira. Sin embargo, a Aballay no lo persigue el Estado, sino, sobre todo, la culpa de haber matado “en una noche de alcohol” al padre de una criatura, cuya mirada no lo ha abandonado de ahí en más. El texto narra cómo este hombre -inspirado en el relato de las penitencias de los estilistas del siglo V en Oriente Medio- resuelve la expiación de esa culpa alejándose del mundo, obligándose a no bajar de su caballo y, a “despegarse de la tierra para siempre”.

En la conformación de las identidades del personaje de Aballay -que son varias- intervienen, obviamente, elementos internos al relato, pero también los contextos de lectura de este cuento publicado en 1978 durante el exilio de Di Benedetto.

En este ensayo, me propongo analizar cómo la cultura popular, sus creencias, su imaginación constituyen la identidad del personaje tanto dentro como fuera del relato. Me interesa en particular el rol que juega en la lectura de este cuento magistral, en particular en la conformación de la identidad de Aballay, los elementos externos: los gauchos sanadores de la cultura popular que contribuyen en darle al personaje de Aballay una identidad reconocible y valiosa. Además, cómo un epílogo posible de la historia podría transformarlo en un relato con valor didáctico, y en ese sentido emparentarlo con cierta tradición de la literatura gauchesca.

La expiación existencial como una forma de vida

“No todavía, padre” le responde Aballay al ofrecimiento de confesión por parte del cura (2015, p. 316). Con esta postergación indefinida de la confesión de su culpa, Aballay inicia una expiación *por mano propia y de por vida* al resolver que imitará a los estilistas cristianos de la antigüedad prometiéndose nunca bajar a tierra y vivir para siempre montado en cabalgaduras.

Con este gesto alegórico, el personaje toma el atributo central del gaucho, el caballo, pero no para mostrar virtuosismo en su manejo, sino para transformarlo en sostén de su promesa, aunque también como compañero fiel de una vida errante, como Martín Fierro. Aballay adopta el silencio, que es tomado como el silencio natural “de los humildes y los ariscos” (2015, p. 316). No es un gaucho que, como Martín Fierro “con el cantar se consuela”. Aballay no habla, sino que piensa y reza, aunque “nunca hizo de la plegaria una queja” (2015, p. 335).

²⁴ Se refiere a la laguna y bañados de Gauanacahe, en el noreste de Mendoza.

²⁵ Del desierto de Jáchal, entre Mendoza y San Juan



Se transforma, de alguna manera, en víctima de su propia conciencia y dignidad. Aballay se echa a andar “con el nudo de lo suyo, cerrado, dentro de un mundo tan abierto (y solo)” (2015, p. 334).

¿Quién es Aballay?

El silencio de Aballay, la ausencia de palabra y su empeñamiento en no desmontar son los que dan lugar a “malentendidos” dice Julio Premat (2006) y a múltiples adjudicaciones de identidad: un hombre desprendido del dinero, por las monedas que no recoge ganadas en la taba, un hombre-caballo, el peregrino que no descabalgaba nunca al que se le admira y se le ofrenda “pan y vino”, el gaucho pretencioso y quizá vago que no quiere conchabarse, para la policía un sospechoso de abigeato, el asceta que “lleva su cruz”, y sobre todo el sanador silencioso.

Aballay no se reconoce en el apelativo de “gaucho”, y cuando un mercachifle le pregunta “¿quién sos?”, responde “un pobre”. La identidad de este hombre extraño tiene al caballo como elemento en común con la del gaucho, pero su fidelidad a un modo extraño de expiación personal, la apropiación de una tradición grecolatina lo aleja de la tradición gauchesca argentina.

El personaje de Aballay, también desde su nombre mismo, compone otro aspecto de su compleja identidad que no ha sido señalado: Aballay es un nombre diaguita, es decir, Aballay es un indio, no un mestizo como lo son los gauchos de la tradición literaria argentina. En ese sentido, también, la identidad del personaje de Di Benedetto es diferente a la del gaucho prototípico que construyó la generación del Centenario. La resignificación del *Martín Fierro*, que implica la elección del gaucho mestizo como “antepasado posible” de los argentinos (Premat 2006 p. 79), excluye expresamente a los pueblos originarios y a la población de origen africano dentro de la conformación del “ser nacional”.

“Famas diversas y contradictorias, dentro de una concepción del bien” dice el narrador que le inventan a Aballay. Cada uno de los lugareños con los que se encuentra, desconocedores de la penitencia de los estilistas que inspira la expiación de la culpa de Aballay, le va adjudicando cualidades o atributos según su propia situación o necesidad. La madre que tiene un hijo enfermo lo quiere como sanador, pero Aballay se dice: “De haber podido, yo...” Los indios laguneros representantes de una cultura diezmada por la colonización española de América, ven en Aballay la personificación de un centauro poderoso. A pesar de que Aballay es un indígena, lo ven como un “blanco” que no puede despegarse de su caballo y llegan a la “preocupada conclusión” de que se trata de un hombre-caballo, que seguramente les recuerda a relatos sobre el aspecto imponente de los primeros conquistadores españoles montados sobre sus caballos. La imaginación popular le atribuye aquí a Aballay una dimensión mitológica y fantástica.

La identidad del personaje de Aballay se termina de conformar también por elementos externos al relato: el personaje remite a las historias de gauchos-santos y milagrosos honrados por la devoción popular en los siglos XIX y en el XX. Me refiero al Gauchito Antonio Gil, un desertor del Ejército, un bandido social, un justiciero injustamente perseguido que según la leyenda popular se transformó en el hacedor del primer milagro de la sanación con el hijo de su propio verdugo. Por otro lado también, el cura Gabriel Brochero, el cura gaucho que, montado en su mulita igual que Aballay hacia el final de sus periplos, atravesaba las serranías para dar alivio a los enfermos. Ambos son gauchos santos. Gabriel Brochero ya fue canonizado por la iglesia católica, Antonio Gil es en cambio tolerado por la Curia, pero no reconocido. Las



historias de vida de los dos son diferentes, pero ambos están muy incorporados a la cultura popular e inevitablemente intervienen en la identidad que conformamos los lectores de Aballay, este otro sanador ungido por la invención y la devoción popular.

En síntesis, la identidad de Aballay, si bien tiene en común rasgos con la del gaucho Martín Fierro, está más bien entre la del Gauchito Gil y la del cura Brochero.

Julio Premat identifica a Aballay como nuestro “Cristo gaucho”, pero un gaucho expiatorio que hace suya una tradición lejana y antigua (Premat, 2006)

Para Sofía Criach, en cambio, si bien Aballay se desplaza por el espacio simbólico de oposición del “Estado y la barbarie, la dominación y la resistencia, la libertad y el trabajo con patrón” (2021, p. 42); como el gaucho Martín Fierro, escapa a la épica y la tradición gauchesca. La identidad del personaje de Aballay está conformada, entonces, tanto dentro del relato por la imaginación de ese personaje colectivo y diverso que es la gente común del pueblo, los indios, la mayoralía, como por elementos externos al relato, por las leyendas populares de los sanadores rurales, los gauchos milagreros que conocemos los lectores.

Epílogo: el fin de Aballay

Habría que imaginarse esta escena: gente del pueblo, entre ellos aquellos que le hicieron “famas” de milagrero a Aballay, abriéndose paso por entre las cañas, buscando la causa de un olor nauseabundo y persistente. Se encuentran con un cuerpo con el vientre abierto y otro desfigurado, con la boca ensartada en una caña. Haciendo memoria de las caras, quizá no reconocieran al último, pero terminarían por reconocer a Aballay. Entonces, después del tremendo estupor, se preguntarían cómo fue que ese hombre-caballo pasó de ser un silencioso santo milagrero a un gaucho -otro más- que se desgracia, mata en forma salvaje y muere en una pelea que a todas luces fue brutal. Quizá, no encontrando explicación, le pregunten al cura cuál fue la causa de la desgracia de ese hombre discreto y digno, tan argentino, diría Jorge Luis Borges, por su “pudor” y “reticencia” (1955), a lo que el cura aprovecharía en responder que la única forma de santidad es la elevación por encima de los males de esta tierra de la mano de la Iglesia y por confesión, y *no por mano propia*, como lo intentó el pobre de Aballay.

Los hechos ficcionales del cuento *El fin* de Borges podrían leerse en cierta forma como una enseñanza: todo crimen tiene su réplica en su venganza y que la muerte, al final, es liberadora.

La muerte del Moreno, del vengador, hubiese liberado de convertirse en un perseguido, como Martín Fierro, pero la muerte de Fierro cierra un ciclo de muerte y venganza, como plantea Beatriz Sarlo (1995). Podría decirse lo mismo para el vengador de este relato. Más aún, podemos suponer que también para Aballay, que muere “con una dolorosa sonrisa en los labios” (2015, p. 339), la muerte ha sido redentora, en este caso de su culpa. El final del relato de Di Benedetto es, en este sentido, análogo a *El fin* de Borges. El epílogo que imagino podría tener también un sentido didáctico, como lo tienen consejos “sensatos” de Martín Fierro a sus hijos en *La vuelta del gaucho Martín Fierro* (1879). Este posible epílogo de la historia de Aballay salvaría al relato de “la asechanza de la nada” que lo atraviesa, según resume Sofía Criach (2021 p. 43), y lo acercaría a cierta tradición gauchesca. Sin embargo, es dudoso que borre por completo la sensación de vacío y desasosiego con que nos va impregnando este relato a medida que avanzamos en su lectura y que constituye, además, uno de los pilares de su extraordinaria originalidad.



Referencias bibliográficas

Di Benedetto, A (2015) *Aballay en Cuentos Completos*, Editorial Adriana Hidalgo

Borges, J.L (1955) El escritor argentino y la tradición *Revista Sur* n° 232: 1- 8.

Criach, S (2021) ¿Es Aballay un gaucho? Antonio Di Benedetto y la escritura de los márgenes en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 2. Año 30, Nro. 41, Mar del Plata, Argentina.

Hernández, J (1879) *La vuelta de Martín Fierro*

Premat, J (2006) El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de “Aballay” de Antonio Di Benedetto, *Cahiers de LI.RI.CO*. Disponible en <http://lirico.revues.org/800> Consultado el 07/10/16.

Sarlo, B (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.