



Z

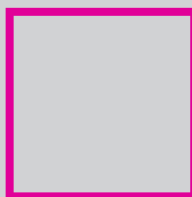
O

N

A

S

LUCÍA CAMINADA
COMPILADORA



L

I

T

E

Zonas literarias argentinas
Margen, región y
corporalidad

R

A

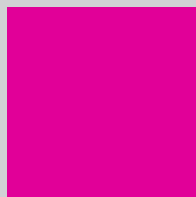
R

I

A

S

APUNTES DE CÁTEDRA ● HUMANIDADES



Zonas literarias argentinas

Margen, región y corporalidad

LUCÍA CAMINADA
(COMPILADORA)

JOHN KEVIN ANDERSSON FATAIGER
MAGNUS ITURRIOZ PARRA
VALERIA AGUSTINA NOGUERA
MACARENA BELÉN VERÓN
ABIGAIL MÉNDEZ
CLAUDIA GRISELDA RODRÍGUEZ



EX LIBRIS

ESTE LIBRO PERTENECE A

.....

.....



Zonas literarias argentinas: margen, región, corporalidad / John Kevin Andersson Fataiger ... [et al.] ; coordinación general de Lucía Caminada Rossetti.
- 1a edición para el alumno - Corrientes: Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste EUDENE, 2023.

Libro digital, PDF - (Apuntes de Cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-656-223-6

1. Literatura Argentina. 2. Chaco . 3. Crítica Literaria. I. Andersson Fataiger, John Kevin. II. Caminada Rossetti, Lucía , coord.

CDD 860.9982

Coordinación editorial: Graciela Barrios Camponovo

Corrección: José Facundo Alarcón

Diseño y diagramación: Ma. Belén Quiñonez

REUN Red de Editoriales
de Universidades Nacionales



© EUDENE. Coordinación General
de Comunicación Institucional,
Universidad Nacional del
Nordeste, Corrientes, Argentina, 2023.

Queda hecho el depósito que marca
la ley 11.723. Reservados todos los
derechos.

EUDENE

Córdoba 792 (CP 3400)

Corrientes, Argentina.

eudene@unne.edu.ar

www.eudene.unne.edu.ar

Contenido

Orillas literarias argentinas 5

Lucía Caminada

I. Zonas del río

La experiencia de habitar en espacios rurales
y zonas fluviales en *Nadie nada nunca* y

Una casa junto al Tragadero 11

John Kevin Andersson Fataiger

Una lectura de lo perturbador en *Distancia de rescate*

de Samanta Schweblin 27

Magnus Iturrioz Parra

II. Zonas de políticas de la sexualidad

Relaciones dialécticas en *El fiord* (1969)

de Osvaldo Lamborghini 39

Valeria Agustina Noguera

La parodia del camp en el mito nacional de

Eva Perón: Copi y Perlongher 50

Macarena Belén Verón

III. Zona policial: muerte y violencia

La crónica como modo de lectura en *Chicas muertas*

de Selva Almada 63

Abigail Méndez

Violencia, margen y paisaje en *Monstruos perfectos*

de Miguel Ángel Molfino 73

Claudia Griselda Rodríguez



Orillas literarias argentinas

LUCÍA CAMINADA

Navegamos por los ríos del litoral y observamos la naturaleza que se posa en la ruralidad cotidiana y amanece con Juan José Saer mientras que en los campos santafesinos de Samanta Schweblin el inmenso espacio se vuelve perturbador, claustrofóbico y lo fantasmagórico se instala en el paisaje. Los maleantes de Miguel Ángel Molino recorren el acalorado Chaco y sus fronteras escapando de la ley y su literatura se instala en el margen, entre la violencia y el paisaje desolador. Selva Almada recupera casos de femicidios y los transforma en crudas crónicas sobre tres chicas desaparecidas en los años 80. Osvaldo Lamborghini pornifica el relato rebalsando todas las posibilidades de representación sexual y construcción de la alegoría política mientras Copi y Perlongher colocan en el centro de sus obras a Eva Perón a puro *camp*, como prostituta, loca, travesti e histérica, deconstruyendo el mito nacional de su figura.

Este libro trata sobre la literatura argentina y sus modos de operar en escenarios contemporáneos de la realidad social. La corporalidad, el margen y la región, se encuentran en el centro de los debates, los conflictos y los diálogos que surgen de las interpretaciones de diversos textos estéticamente unidos por su aporte a zonas inexploradas. Antes que nada, la pregunta urgente que se plantea es: ¿cómo leer la adjetivación «argentina» que da identidad a la literatura? «Argentina» por tanto, singulariza las literaturas específicas asociadas a nuestro país, por consiguiente, queda abierta la invitación a lecturas específicas de corpus en torno a la *nación*, lo *estatal* y la *patria*, aspectos que serán inherentes al término. Otro interrogante que surge de esto es ¿qué pasa con las literaturas argentinas que emergen, se dinamizan y mutan de acuerdo con los procesos de producción, de circulación y de lectura nacionales? ¿De qué manera se incorporan o contrastan las poéticas periféricas o federales en relación con aquellas centradas en Buenos Aires?

Desde la cátedra de Literatura Argentina II, que estudia las literaturas argentinas del s. XX y XXI particularmente, pensamos que estas complejidades que conciernen a la heterogeneidad presente en la esfera territorial, geográfica, política y cultural específica, generan múltiples discursos que dialogan y friccionan. De estas divergencias y confluencias, surgen tradiciones y márgenes que a lo largo del tiempo se van reubicando de acuerdo con la crítica,

la circulación de la literatura y con la lectura. Por eso, para acercarnos a la interzona entre la tradición y el margen, conformamos un corpus crítico y de lecturas que incluye tanto obras hegemónicas como contra hegemónicas (Williams) que dan cuenta de posicionamientos en el campo literario y que evidencian al mismo tiempo ciertas tensiones, estrategias defensivas y distintivas de la literatura argentina y de la configuración de una particularidad «nacional» en confluencia con diversas prácticas y miradas.

Uno de los objetivos que nace de esta iniciativa es leer los «clásicos» de la literatura argentina en confrontación con los marginales, a través de una lectura de novelas, poemas y ensayos que se interrelacionan por una construcción de identidades múltiples a través de reescrituras y diálogos intertextuales. A partir de esto, se reflexiona e incorporan enfoques y metodologías que permiten la interpretación de los discursos sociales en diálogo con aquellos literarios. Por tal motivo, la propuesta de articular la lectura y la interpretación de los textos pensándolas como «zonas» y «territorios», sería la de conectar las tensiones y diálogos entre diferentes narrativas, estéticas y géneros literarios.

Teniendo en cuenta estos precedentes, estudiamos la manera de conformación de narrativas culturales que envuelven las literaturas de Argentina, a partir de una doble mirada: por una parte, aquella mirada «ajena» o externa, que está marcada por influencias que provienen de afuera o de géneros literarios con una tradición de escritura; por otro lado, de una mirada interna o interior que se gesta en el seno del territorio. Ambas están en función de la experimentación con la escritura y de búsquedas de estéticas propias, y por eso apuntamos a leer una literatura variada basada en «pasados literarios» que conforman identidades múltiples sobre lo nacional.

Asimismo, este libro refleja parte de lo que es el cursado de la materia Literatura Argentina II y las múltiples lecturas, enfoques y perspectivas que se manejan en la lectura crítica de los textos ficcionales. Por eso, se privilegia la lectura de textos literarios que abordan la literatura argentina desde nociones, ideas y herramientas que emergen por sí mismas del entramado ficcional, haciendo un aporte al pensamiento de las culturas y lenguajes en torno a nuestra literatura. El resultado de estos procesos se podrá apreciar en este volumen en el cual hay una porción de trabajos seleccionados de estudiantes avanzados, que elaboraron como resultado del recorrido por el curso.

En esta dirección, proponemos, para el estudio de las literaturas de Argentina del siglo XX y XXI, analizarlas a partir de configuraciones de genealogías de lectura y a partir de allí, ver cómo la crítica concibe ciertos procesos de construcción de una tradición literaria y en consecuencia relacional, de sus márgenes, orillas o fronteras. Para poner en movimiento esta propuesta, se tuvieron en cuenta aquellos procedimientos de consagración y legitimación de autores/as y obras del s. XX; en particular cómo se constituyen los «clásicos» dentro de tradiciones divergentes y coyunturales donde juegan también obras menores o marginales que fundamentan una literatura «argentina».

Este libro, como el programa de la materia, se estructura en torno a zonas en vez de las tradicionales unidades de lectura. Estas zonas se caracterizan por ser políticas, por indagar sobre lo rural y el río, son fantásticas, hablan de lo policial y de la sexualidad. Las zonas son una suerte de territorio literario signado por estéticas y por cierta plasticidad expansiva.

Por eso, las zonas no marcan unidades ni bloques cronológicos y en cambio, proponen pensar las agrupaciones en torno a tópicos que aúnan por una afinidad en la sensibilidad estética de ciertos escritores u obras.

En cada zona, agregamos un «territorio» para incluir poéticas del Nordeste argentino. Cada escritor/a regional o cada momento crea sus precursores y, por ende, pensar posibles influencias es también abrir las posibilidades a revisiones del pasado que no necesariamente determinan, sino que abren múltiples lecturas y escrituras.

Tenemos presente el modo de diagramación del espacio de la tradición y sus tiempos convergentes y divergentes con aquellos «orilleros»: desde cómo Jorge Luis Borges marca su universalidad con su cultura letrada y sus «Ruinas circulares» o «El Jardín de senderos que se bifurcan», hasta la conformación de un cuento como «El Sur» que opera como obra que instaaura una perspectiva del sujeto «nacional» y malevo.

Si la tradición literaria es mutable a pesar de transitar ciertas instancias que la consagran, hay heterodoxias literarias que escapan a los dogmas y al mismo tiempo conforman parte del mismo proceso de identificación ideado en torno a la tradición. El itinerario de lecturas dialoga con poéticas que confluyen en una compleja y diversa identidad nacional erigida sobre tramas sociales y culturales con orígenes y vínculos que no siempre van de la mano con las políticas de inclusión o exclusión, sino que más bien conviven en dentro o fuera de los marcos de legitimidad.

Si bien la región, la corporalidad y lo marginal se cruzan permanentemente en todos los artículos de este libro, comenzamos con un primer apartado que más bien se concentra en la región. Región en el sentido que explora cuestiones teóricas vinculadas con lo rural, el campo, el paisaje por ejemplo, para resignificar literaturas cuyas tramas giran en torno a espacios geográficos identificables en tanto específicos (por ejemplo, la Isla de Colastiné en *El limonero real* de Juan José Saer), pero cuyo lenguaje los torna universales. De esta manera, nos acercamos a las zonas del río, a aquellos territorios que se destacan por los paisajes fluviales que construyen.

La experiencia de habitar en espacios rurales y zonas fluviales en *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer y *Una casa junto al Tragadero* (2017) de Mariano Quirós, abre el libro con el texto de John Kevin Andersson Fataiger. Todo apunta a la construcción del espacio rural (campo y monte) y la zona fluvial (lagos, lagunas, agua, ríos, etc.) en relación con la experiencia desde una perspectiva crítica y estética. El análisis de los elementos naturales lleva a los protagonistas a habitar y recorrer ambientes en los cuales la percepción y el sentir están al acecho de lo vivido. Andersson orienta su trabajo con los aportes teóricos de Jacques Rancière, Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Graciela Montaldo y Mila Cañón. Al partir de una noción de región o de lo rural ideada por Borges en algunos relatos como «Sur» o «El fin», hay aspectos de las literaturas de la Argentina que están en diálogo con este espacio como margen. Esto se debe a que el crecimiento urbano de las ciudades, transforma el tópico y el referente urbano en un aspecto que predomina en muchos textos como un elemento hegemónico que hace de la ciudad, el espacio literario prevalente.

En torno a las reflexiones del campo y la región, desde otra perspectiva, Magnus Iturrioz Parra, en «Una lectura de lo perturbador en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin»,

entre la filosofía y la literatura, se acerca a una lectura crítica de la novela. Partiendo de la categoría de «fantasma» formulada desde el área de estudios filosóficos, analiza la novela de Schweblin (2015) en relación con lo siniestro y lo perturbador; en consecuencia, identifica estos rasgos en las voces de la narración y en las estrategias de escritura. Desde esta mirada que abarca la literatura contemporánea es importante entender cómo reaparecen aspectos del fantástico, se retoma el gótico, el terror vuelve a la escena escritural y así se reformulan cuestiones ya instaladas en la literatura universal. Cuando estos aspectos del género, se dan en una obra de la literatura nacional, también se analiza por qué la estética de lo extremo en la ficción se pone en marcha en la literatura para configurar aspectos psicológicos o sociales de las culturas. En el texto se analizan las dimensiones sociales, políticas y de género presentes en la obra. Por medio de lo fantasmagórico, se proyectan voces vinculadas con lo oculto y el secreto. En este aspecto, en la novela de Schweblin lo perturbador del lenguaje evoca visiones para construir acontecimientos, reconstruir momentos, y deconstruir su propia condición perturbadora.

En un segundo momento nos topamos con otra parte del libro que se detiene en los estudios que privilegian la corporalidad. Estos análisis caracterizan zonas de políticas de la sexualidad. Valeria Noguera en su capítulo «La dialéctica amo-esclavo en *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini» retoma el estudio del relato *El Fiord*, texto emblemático del autor, y lo estudia como un gesto de lectura ante discursos aún transgresores por su lenguaje y excesos. Ubicado en las orillas de la literatura argentina entre la tradición y el margen, Noguera propone una mirada desde la estética, la corporalidad y algunas nociones de Hegel teniendo en cuenta la relación dialéctica de «amo-esclavo», la cual plantea que el *amo* es quien ejerce su poderío sobre los otros. La hipótesis que se maneja aquí es que Lamborghini incorpora a su relato la filosofía hegeliana en mixtura con aspectos de la tradición literaria argentina del género gauchesco que en el momento de producción (1969) es reivindicado por algunos intelectuales. Desde esta postura *El fiord* plantea entonces, políticas de la sexualidad relacionadas con aspectos del lenguaje, formales e ideológicos.

Siguiendo esta línea de estudios, Macarena Verón en «La parodia del camp en el mito nacional de Eva Perón: Copi y Perlongher» interpreta las obras *Eva Perón* (1969) de Copi y *Evita Vive* (1975) de Néstor Perlongher. A la autora le interesa destacar cómo el mito de Eva Perón es tratado desde las políticas del cuerpo y la sexualidad con una visión paródica y mordaz. Ambas obras fueron censuradas, su circulación fue –y aún es– menor y por mucho tiempo para la crítica literaria fueron textos marginales, sobre todo en el momento de su escritura. En el artículo se resaltan rasgos que los autores comparten, como el hecho de ser considerados exponentes nacionales de la sensibilidad camp y la disidencia sexual. Lo camp se caracteriza precisamente por el gusto por la copia, lo frívolo, el artificio y la exageración.

A través de la parodia del camp, tanto Copi como Perlongher apuestan por construir una Eva Perón desde lo andrógino. En el caso de *Eva Perón* de Copi, la masculinidad, el deseo, lo femenino y la corporalidad se tornan copias artificiosas utilizando la imagen mítica de Eva Perón como base para sus perversiones e ironizando su figura consagrada como mujer modelo de la lucha y el amor por el peronismo.

Por último, el margen (que atraviesa todos los estudios de este libro) se destaca preferentemente en los dos últimos artículos de este volumen. En zona del policial y la memoria, los géneros de no ficción prevalecen por su vinculación directa con la realidad social y el discurso periodístico y político. «La crónica como modo de lectura de *Chicas muertas* de Selva Almada», de Abigail Luz Marina Méndez abarca la obra como una crónica narrativa caracterizada por las huellas y de la narración periodística que introduce el femicidio como delito, peculiar para la fecha de publicación de la obra, ya que a partir del año 2014 el lema de «Ni una menos» comienza a instalarse en el imaginario de la sociedad argentina. En el texto se estudia cómo la voz narradora se construye en la obra como cronista de su propia investigación, y en ese proceso, de qué manera la visibilización de los femicidios y la escritura de estos opera como uno de los mecanismos que predomina sobre el resto. La relación íntima entre lectores y cronista es uno de los rasgos preponderantes. Desde el análisis del género de la crónica, se analizan entonces nuevas formas de narrar y posicionarse frente a cuestiones de género.

Por último, eligiendo una novela chaqueña del género policial negro, Claudia Rodríguez estudia *Monstruos perfectos* (2011) de Miguel Ángel Molfino. La obra se asocia claramente dentro del espacio chaqueño, donde el paisaje se destaca por el calor, la violencia y la desolación. Este capítulo recorre las configuraciones del paisaje de la novela delineado como una zona compuesta por lugares de paso y descanso, en los que la violencia circula permanentemente. En zonas rurales, marginales y aisladas, los personajes transitan en ambientes cargados de inclemencia climática, ya que el calor torna hostil el paisaje.

En resumidas cuentas, en este libro la intención es la de establecer un recorrido por la literatura argentina del s. XX y XXI que permita dar cuenta de los contrastes entre discursos sociales de lo marginal y la tradición que conforman identidades nacionales. Estimular la creación de estrategias de análisis propias que permitan a los y las estudiantes producir lecturas y abordajes originales es uno de los objetivos de la cátedra. Lo es también poder interpretar obras literarias en su complejidad sociocultural y en sus vínculos con lo sociopolítico. Compartir estos enfoques y prácticas de lectura, análisis y ejercicios de crítica literaria de estudiantes avanzados que desarrollaron trabajos en torno a los ejes del programa es el gran objetivo que esta publicación apunta a conseguir.

I. Zonas del río

La experiencia de habitar en espacios rurales y zonas fluviales en *Nadie nada nunca* y *Una casa junto al Tragadero*

JOHN KEVIN ANDERSSON FATAIGER

En este artículo abordaré dos obras literarias argentinas contemporáneas. Estas son *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós. El recorrido literario sobre ambos estará centrado particularmente en la experiencia de habitar en espacios rurales y zonas fluviales. Es de mi interés explicar cómo en ambas obras la *experiencia* de los personajes se construye a través de un devenir en contacto con dos lugares de enunciación: el espacio rural y la zona fluvial.

Nadie nada nunca es una novela de Juan José Saer publicada en 1980. Pertenece al grupo de obras literarias argentinas del siglo XX, mientras que *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós es una novela argentina contemporánea, se publica en 2017. Ambas tienen características similares en relación con el trabajo estético en torno a lo rural y lo fluvial y, a su vez, en la percepción que esas zonas crean en sus personajes. Los elementos naturales les permiten reflexionar sobre su condición particular en la historia y sobre su vida en esos ambientes. La experiencia de habitar en un espacio rural y una zona fluvial influye en su percepción y su modo de comprender la realidad, configurando así una manera particular de pensar, sentir y percibir.

Estos elementos son importantes porque ambas novelas fueron publicadas en diferentes momentos históricos y culturales de la Argentina. Hay treinta y siete años de diferencia y, pese a ello, comparten rasgos similares. Estudiar este tema nos permitirá comprender mejor cómo lo rural y lo fluvial tienen relación con la experiencia subjetiva de los personajes en las obras literarias por analizar.

A modo de hipótesis, sostengo que en *Nadie nada nunca* y en *Una casa junto al Tragadero* el espacio rural y la zona fluvial se construyen a través de numerosas descripciones. Estas configuran la manera en cómo los personajes de ambas obras literarias habitan esos espacios. Y, como consecuencia, impactan en sus experiencias a través de lo que ellos pueden percibir y sentir en lo que los rodea. En otras palabras, la experiencia de los personajes se construye a partir de su devenir en contacto con el espacio rural (campo o monte) y la zona fluvial (lagos, lagunas, agua, ríos, etc.) en donde habitan. Se construye a partir de lo que sienten y perciben de esos lugares con los que están permanentemente en contacto.

Retomando lo planteado al principio, la mirada teórica que permitirá dar sustento a la hipótesis y al desarrollo de la investigación se sostendrá en la construcción de tres categorías que se utilizarán a lo largo de este artículo. En primer lugar, definiré el espacio rural teniendo en cuenta los aportes de Beatriz Sarlo (1995; 1996), Graciela Montaldo (1993) y Mila Cañón (2003).

En una segunda instancia, construiré la categoría *zona fluvial* tomando como base la obra *El horizonte fluvial: coloquio en el país del sauce*. De esta, tendré presente específicamente, los aportes de: Alexis Chausovsky, Sergio Delgado y Guillermo Mondejar (2017); los de Graciela Silvestri (2017); los de Graciela Villanueva (2017); y los de Claudia Rosa (2017). Abordaré los conceptos de *horizonte*, *región*, *zona* y *horizonte fluvial* para delimitar o enmarcar la categoría zona fluvial.

Por último, para definir experiencia consideraré la obra de Jacques Rancière (1940) [2009], específicamente su concepto de reparto de lo sensible. Asimismo, retomaré las diferentes modalidades discursivas que organizan el relato, planteadas por María Gramuglio (1986) en *El lugar de Juan José Saer* y, por último, los aportes en torno al efecto psicofisiológico de los colores y cómo esto incide en la percepción, de Martine Joly (1993).

ESPACIO RURAL

Para iniciar, Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor en las orillas* explica que, a partir del siglo XIX, se fue construyendo un espacio imaginario denominado ciudad a partir de la mirada romántica. Precisamente, este era: «(...) un espacio imaginario que la literatura desea, inventa y ocupa (...) La ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos» (1995, p. 20).

A su vez y en relación con esto, también se fue creando un espacio otro que fue el desierto o el campo. Este se definía por ser aquel que rodeaba a la ciudad y era periférico y, también, una amenaza anticultural que era necesario exorcizar. Como consecuencia, Beatriz Sarlo define que la ciudad era la condición de la literatura, así como también la del campo. En otras palabras, el espacio del campo se construyó a partir del de la ciudad (1995, p. 22).

Ese espacio, definido como campo, se caracterizó por ser una vía de comunicación de valores y de ensoñaciones que en la ciudad moderna se había perdido. A su vez, este era lo exótico nacional, es decir, lo diferente, el espacio aventurero y heroico de donde se podía inventar diferentes tradiciones sobre la base de un bricolaje de elementos separados de su origen campesino. En palabras de la autora: «el campo es a la vez el pasado inmediato y lo radicalmente 'Otro' de la ciudad: por lo tanto, un espacio bien preparado para el exotismo» (Sarlo, 1995, p. 23).

Graciela Montaldo (1993) en su trabajo *De pronto, el campo* plantea que la literatura argentina fue asimilada a los sistemas de las culturas centrales, es decir, a la cultura europea y la modernidad. De allí que, a fin de siglo, la modernidad y cultura urbana estuvieron superpuestas, inaugurando una percepción de lo real y un cambio en la identidad de los

sujetos estéticos. En otras palabras, se produjo una irrupción de lo moderno en lo urbano-cosmopolita, dándose en la cultura argentina y reflejadas en el canon literario. Cabe destacar que la modalidad cultural de la vida urbana, cuyo auge se dio en Buenos Aires, no dejó de lado la tradición rural durante el siglo XX. Como consecuencia:

La referencia a lo rural será menos un contenido que una tensión constante hacia ese pasado cultural del que parecen provenir tantos sentidos y desde entonces la vida cosmopolita constituye literariamente a lo rural. La ciudad y el campo –sus prácticas y sentidos– son dos especies que, en la cultura argentina, desde el Fin de Siglo, no dejan de formar un complejo que ya no hay modo de pensar por separado. (Montaldo, 1993, p. 19)

Es debido a esto que la autora explica que se produce una doble apertura de los juicios de valor sobre la realidad. Por un lado, se degrada en la percepción de la mayoría los rasgos de la vida rural y, por el otro, se concibe lo rural como un espacio en el que perduran los valores necesarios a los que se puede recurrir. Este doble juicio, desde comienzos del siglo XX, se denominó como ruralismo (1993, p. 23).

Desde otra mirada, para definir el concepto de espacio rural también considero el regionalismo no regionalista de Ortiz, expuesto por Beatriz Sarlo (1996). Este se caracteriza por ser una poesía de la región que carece de atributos costumbristas y folclóricos, tanto en el tono como en el léxico. Uno de los recursos que emplea este tipo de poesía para representar ese espacio rural es la descripción del paisaje local, de sus colores y de sus sonidos familiares, tales como el canto de los pájaros y el sonido del agua.

Respecto de los colores antes mencionados, su descripción ayuda a caracterizar diferentes elementos del espacio que se define, tales como las distintas flores (rosa, iris, lilas), así como también del río. En consecuencia, se va operando una representación espacial y cromática. Y de esta manera, el espacio rural se va configurando como la forma literaria de la memoria perceptiva y del recuerdo de la experiencia de un yo, es decir, una subjetividad (Sarlo, 1996, p. 35).

El espacio rural es aquella zona que se configura como representación literaria periférica de los centros hegemónicos y de poder, es decir, de la ciudad. Es decir, se configura otro lugar desde donde narrar otra realidad que no necesariamente se enfrenta como el otro de la hegemónica, tal como lo plantea Cañón:

Los modos en que ciertos intelectuales y/o grupos de intelectuales se concentran en una zona geográfica, pero también ideológica y estética, configuran otros centros culturales. Delinear su centro sin tocar la dominante cultural del momento, sin cruzarse con ella, no implica negar la productividad que estos grupos generan en la historia literaria nacional. De este modo, ciertos lugares del centro no discuten abiertamente con él, pero conforman líneas de producción que se cruzan con las tradiciones literarias y a su vez generan otras. (2003, p. 110)

Este espacio rural se caracteriza a través de sus colores y de sus sonidos familiares: cantos de los pájaros, sonido del agua, entre otros. No se debe entender esto como atributos costumbristas o folclóricos de una cultura presentes en las novelas que nos ocupan, sino como un «regionalismo no regionalista», planteado por Sarlo (1996, p. 33).

En la obra de Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, esa construcción de la región se puede ver en la siguiente cita, en donde hay abundante descripción de los murmullos de las personas en la playa, del paisaje local (árboles, ramas) y del ambiente (reflejos de la luz solar, colores, hojas de los árboles, entre otras):

La luz matinal entra en la pieza como con un estridor ligero. Y llegan, vagos, incomprendibles por momentos, apagados, intermitentes, desde la playa, los gritos de los bañistas. El Gato abre los ojos: la fronda del árbol que intercepta la ventana está acribillada de luz solar. Y en medio de las hojas, en los intervalos que se abren a veces entre rama y rama, hay también, aparte de las manchas amarillas que se proyectan en las hojas y en las ramas, un resplandor blanquecino, impreciso, del que se diría que es un último estado de la luz, diseminándose en medio de la más grande incandescencia, antes de desintegrarse por completo. (Saer, 2000, pp. 17-18)

También, la construcción de ese espacio rural no solamente se da a través de la presencia de la flora (árboles, ramas, etc.) sino de la fauna, es decir, los animales que son propios de una región en particular y que, por lo tanto, define este modo específico de escritura y de construcción. De la misma manera, es característico que, además de la flora y fauna, haya abundante descripción de los colores y tonos locales que acompañan a los diferentes animales, flores y plantas que son enunciados:

La isla baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca rojiza cayendo suave, medio comida por el agua, está inmóvil, sin que ni siquiera pájaros, mariposas, se levanten de entre los árboles enanos a los que ninguna brisa sacude, de entre las flores rojas, amarillas, blancas, desperdigadas entre las ramas y entre la maleza que se calcinan a la luz de febrero, el mes irreal, sin que en la orilla irregular se perciban, en ningún momento, las sacudidas suaves de la estela que va dejando la canoa verde al avanzar, con enviones bruscos, en el medio del agua, río arriba, dejando atrás los bordes visibles de la estela que van separándose imperceptibles y que rayan el agua caramelo sobre la que la luz caliente destella múltiple y arbitraria. (Saer, 2000, p. 20).

Estas mismas características se pueden observar en *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós. La novela escrita en 2017 dialoga con *Nadie nada nunca*, publicada en 1980, porque también construye el espacio rural, tal como mencionamos anteriormente. En el siguiente fragmento, el Mudo explica por qué había decidido quedarse en el monte chaqueño y no volver a Resistencia:

Me sorprendí a mí mismo cuando decidí quedarme. Aquella mañana –porque era de mañana– no había cargado nada, me había llevado apenas dos naranjas. Pero estando ahí, medio imbuido de esa calma que traen los ruidos de los insectos, el murmullo de los roedores y de la vegetación, el ruido de todo lo que hay en el monte, estando ahí me pareció que estaba completo, que no me faltaba nada. Cualquier cosa que me hubiera traído de Resistencia como que me jodía los planes, aunque yo no tuviera ningún plan. (Quirós, 2017, p. 21)

De la misma manera, en la obra literaria de Quirós hay varios pasajes en donde se muestran algunas características típicas del habitar en un *espacio* rural, como las temperaturas altas, la abundante comida natural que el monte ofrece (animales, frutas), entre otros:

Como no encontré nada en la casa, aproveché para salir, buscar afuera y reponer el aire. A esa hora –calculé las ocho, nueve de la mañana– el sol todavía no estaba en su esplendor, pero ya picaba. De no estar ocupado me hubiese metido bajo la sombra de un árbol, a chupar una naranja, a retozar hasta la tarde. (2017, p. 42)

“El monte es como un enorme almacén”, dijo, “hay que ser inteligente, saber elegir y también saber agarrar lo que uno necesita”. (2017, p. 106)

En definitiva, se puede ver que tanto Quirós como Saer construyen el espacio rural desde donde se enuncia, se construye sentido y una manera típica de narrarlo. Este espacio funciona de manera autónoma en relación con los centros hegemónicos de producción de sentido y, a su vez, se caracteriza por la descripción de la fauna, la flora, los diferentes sonidos naturales, los colores, la percepción (el calor), entre otros. Por lo tanto, no solo el espacio rural se define por la representación de un lugar geográfico, sino por las maneras de narrarlo y contarlo, provocando el aura que se desea instalar, tal como lo expone Cañón:

Región, regionalista, lo nacional, lo universal, el lugar geográfico, la zona. Ajenos al boom latinoamericano, a las políticas culturales formuladas por Buenos Aires, este grupo se recluye en su zona pero no genera una literatura regionalista, aunque textualiza su lugar geográfico: Santa Fe o Entre Ríos; elige otras lecturas y crea un tono recurrente en sus producciones, conectando la región con el universo a través de un intertexto denso y poéticas propias. Como señala Sergio Delgado en la introducción a las Obras Completas de Ortiz

la monotonía y la variación de materiales se figuran en similares situaciones: el paisaje, el río, el sauce, el sujeto en su relación mística con la naturaleza siempre persisten. (...) Evidentemente, no sólo es representar el lugar geográfico, es persistir en unos procedimientos, en unos temas que provocan y evocan el aura que desean instaurar. (2003, pp. 121-122)

Para finalizar esta parte, notamos que en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós se funda el espacio rural a través de un procedimiento literario: la descripción. En este análisis, pude apreciar cómo esto construye

una manera típica de habitar ese espacio, rodeado por un clima, fauna, flora, colores, sonidos y olores locales.

ZONA FLUVIAL

Para definir la zona fluvial tomaré en cuenta el concepto de horizonte desarrollado por Chausovsky, Delgado y Mondejar (2017) en su introducción a *El horizonte fluvial*. Para explicar este término, los autores citan a Céline Flécheux, quien explica que el horizonte es una línea que no es estática y que traza un límite entre lo lejano y lo próximo, lo continuo y lo discontinuo, lo circunstancial y lo permanente:

El horizonte es esta línea que vemos y que se desplaza con nosotros; es una referencia estable pero que sin embargo está en movimiento, línea antes que último plano, trazo de un límite y llamado. En el horizonte se enfrentan lo lejano y lo próximo, lo continuo y lo discontinuo, lo circunstancial y lo permanente. (Flécheux, 2014 citado en Chausovsky, Delgado y Mondejar. 2017, p. XII)

Asimismo, Silvestri considera que el concepto de horizonte que plantean los investigadores mencionados está relacionado con los de zona y región. Para Silvestri, región y zona aluden a:

Tanto *región* como *zona* poseen referencias geométricas y estelares –hoy desviadas–, aunque la primera refiere a la recta («reglar») y la segunda al límite circular. La articulación circular, celeste, de *zona* nos permite deslizarnos hacia otra palabra usual en la estructuración del espacio, que reúne la noción de límite (en tierra, cerrado y fijo), con lo inconmensurable: *horizonte*. (2017, p. 15)

Chausovsky, Delgado y Mondejar definen región de la siguiente manera: «La región se define por los hombres que la habitan, que la visitan, que la estudian, que escriben sobre ella, que la abandonan, que la leen» (2017, p. VIII). Región y zona son conceptos teóricos que tratan de nombrar aquel espacio en donde una subjetividad lo habita.

Para Silvestri, el horizonte fluvial se vincula con la inmensidad marina en donde se asocia lo visible a lo invisible; lo determinado a lo indeterminado; lo finito a lo infinito; lo lejano a lo próximo; lo continuo a lo discontinuo y lo circunstancial a lo permanente. También, esta idea de horizonte brinda la posibilidad de empezar de nuevo, es decir, de retornar a un tiempo remoto y recomenzar o resignificar la experiencia:

Horizonte es también *lugar sin obstáculos* –sin el peso del pasado material o espiritual de la vieja Europa–. La idea de Utopía descansó sobre esto: inicialmente hacia fuera en el espacio, más tarde hacia adelante en el tiempo, alude siempre a la posibilidad de empezar de nuevo que ofrecía un mundo comprendido como *pura naturaleza*, buenos salvajes incluidos. (2017, p. 16)

La zona fluvial es aquel espacio circular en donde el elemento agua está presente a través del horizonte fluvial. Este horizonte muestra la inmensidad marina, sin presentar obstáculos o rasgos definitorios que la enmarquen o limiten. La presencia de esa inmensidad se puede ver en el siguiente fragmento de la obra de Juan José Saer, *Nadie nada nunca*. En la misma, lo inmenso aparece en el rebalsar del agua: cuando se relata que ningún recipiente u objeto la puede contener o limitar y por eso, desborda:

Cuando abre la canilla, un chorro blanco retumba en el interior del balde, que rebalsa en seguida: un penacho blanquecino, láminas de agua transparente que se derraman por los bordes y gotas que parten en todas las direcciones destellando fugaces en la luz de mediodía. (2000, p. 8)

La zona fluvial se construye a partir de la presencia del elemento agua en sus diferentes manifestaciones: ríos, arroyos, lagunas, entre otros. Es narrada en situaciones cotidianas, tales como cargar agua en un recipiente (balde). Sumado a esto, Villanueva sostiene que Saer construye el tópico del agua (zona fluvial) a través de un juego metafórico y metatextual del fluir como algo cíclico. Esta autora sostiene que en Saer el río se presenta como uno sin orillas. La imagen del río no tiene un principio, ni un fin. En palabras de Villanueva:

Como bien puede constatarse al leer el dístico, Saer no intenta reproducir (como lo hace Coleridge) el ritmo del verso griego, pero sí plasma en castellano el juego metafórico y metatextual que asocia el fluir del agua con el hexámetro. Su reescritura mantiene la dimensión existencial presente en el dístico inglés: el hombre flota en un fluir tan infinito como cíclico. Si se nos objeta que estos versos remiten más al fluir del mar que al fluir de un río, recordaremos que en los textos de Saer la diferencia no siempre es clara, puesto que el río suele ser un “río sin orillas” que, como la pampa, transfigura la presencia constante del cielo, “visible en la cúpula y en el horizonte circular”. Dicho de otro modo: a la pregunta de Chejfec “¿Dónde empieza y dónde termina el agua?”, la respuesta de Saer parece ser: “Ni empieza ni termina”. (2017, p. 133)

Esta descripción del río sin orillas, entendido como un fluir tan infinito como cíclico, y el agua como un elemento del que se desconoce dónde empieza y concluye, se puede ver plasmada en el siguiente fragmento:

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvoriento, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. (Saer, 2000, p. 5)

Teniendo en cuenta esto último, el narrador de la obra literaria reflexiona: «No hay, al principio, nada. Nada» (Saer, 2000, p. 5), y posteriormente, describe el río. Esto puede ser interpretado como una alegoría del inicio de la vida, donde desde el principio de los tiempos hubo nada y luego, apareció o surgió el agua (río). Otro ejemplo de la construcción de esta

zona fluvial en la obra de Saer se puede apreciar en el siguiente fragmento, en donde el Gato está en contacto con el río y en donde el mismo es descrito:

Bajo la sombra polvorienta del árbol que los protege de la luz de febrero, el mes irreal, los dos hombres miran al río, en el que ondas concéntricas van ensanchándose [...] de un modo violento, la cabeza del Gato emerge a la superficie vacía chorreando agua, la nuca hacia la playa y la cara frente a la isla baja, polvorienta, calcinada. (2000, p. 70)

Estas situaciones en donde el elemento del agua está presente en la cotidianidad, también es abordado por Silvestri cuando define en su trabajo el *agua*:

Comprendemos el agua en sus manifestaciones cotidianas desde este patrimonio común, que liga sensibilidad con entendimiento, prácticas tan recientes como la de apretar un botón para vaciar el inodoro con mitos que se pierden en la historia. Es por esto que, para reflexionar sobre las *imágenes de la materia* (“que la vista nombra, pero la mano conoce”), Bachelard elige el agua como el elemento más uniforme, más constante, “que simboliza mediante fuerzas humanas más recónditas, más simples, más simplificadoras”. (2017, pp. 4-5)

Asimismo, Silvestri explica que el *agua* puede tener diferentes connotaciones y significados que varían a través de las obras literarias que trabajan este tópico. Una de ellas está relacionada con el origen de la vida y como un *acontecimiento* entre esta y la muerte. En otras palabras:

El agua conduce la imaginación hacia el oscuro origen de la vida, convocando el elemento materno, femenino. Las distintas figuras geográficas vinculadas con el agua poseen para nosotros sentidos precisos. No extraña, por ejemplo, que culturas sin contacto entre sí hayan identificado “el río” como metáfora del destino humano: en sus condiciones de aparición objetivas, podemos percibir su movimiento y metamorfosis como *acontecimiento*, su camino hasta que por fin se disuelve en el mar como la inescindible relación entre la vida y la muerte. La relación entre el río y el mar también sugiere una dialéctica entre localidad y universalidad presente en el movimiento del agua: *the river is within us, the sea is all about us*. (Silvestri, 2017, pp. 4-5)

Rosa también argumenta que el río, es decir, el agua es una metáfora que hace referencia a la idea de ir hacia el fondo de sí mismo, hacia los orígenes y hacia un escenario metafísico, no exento de un sentido antropológico:

Fácil es entonces que las metáforas del río y de la luz puedan instalarse como figuras clásicas en la historia del arte. La travesía hacia el río y hacia la luz se homologa con la idea de ir hacia el fondo de sí mismo, hacia los orígenes y hacia un escenario metafísico no exento de lo antropológico. Es usual que se hable de observación, de experiencia y de reflexión, y que se asocie esta actitud contemplativa con poetas angélicos en su desprecio por lo

pretencioso, aquellos poetas que parecieran trabajar para anteponer el ser antes que el artificio del lenguaje. (2017, p. 112)

Esta connotación entre la presencia de seres vivos y la muerte se puede valorar en el siguiente fragmento de la obra, en donde se puede ver que, como consecuencia del calor intenso que había, el agua comenzó a resecarse incluso dentro de los árboles, haciendo que estos se marchiten y comiencen a pudrirse. En otras palabras, el agua connota el significado de la muerte cuando esta se empieza a desintegrar, dejando olores putrefactos en los árboles:

Las calles hierven a la hora de la siesta; y las casas, desamparadas, en el sol, se resecan. Quedan el agua, los árboles: última fuente, en apariencia, de vida. Pero los árboles ya casi no resisten tampoco, ya amarillean o se doblagan, y el agua se enturbia, se vuelve densa, pesada, huele. (Saer, 2000, p. 23)

En definitiva, la zona fluvial en Saer connota diversos matices de significados que son opuestos: la vida y la muerte, el sentido y el no sentido, el origen de la vida, la nada, el fluir cíclico, entre otras. En palabras de Graciela Villanueva:

El río es, en la obra de Saer, espacio y símbolo, forma y motivo, protagonista o marco de orden textual, intertextual o metatextual. El río saeriano vehicula connotaciones diversas, y a menudo francamente opuestas: hacia la vida y hacia la muerte, hacia el sentido y hacia el sinsentido. Por el camino de Heráclito, Saer suele presentar la vida del hombre como un río de rumbo incierto. Espacio de la experiencia de los propios límites, el río puede convertirse en santuario que engendra los dioses absurdos con los que el hombre trata de ocultar la nada pantanosa que lo envuelve. (2017, pp. 154-155)

Por otro lado, en *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós, la zona fluvial connota peligro, ya que es equivalente al significado de muerte, trabajado anteriormente en Saer. Esto puedo observar en el río El Tragadero, denominado así porque chupa y traga a cualquier objeto o ser vivo que cae en él:

El nombre del río me lo contó, para variar, Insúa: Tragadero, así es como se llama.

(...)

El Tragadero, por lo menos eso me explicó Insúa, es mucho más peligroso de lo que parece. Tiene mucho barro en el fondo, un barro que te chupa, que te empuja para abajo. Por eso se llama Tragadero: porque traga las cosas y las personas. (Quirós, 2017, p. 103)

Observé cómo en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós la zona fluvial se materializa en doble forma: agua y río. A su vez, la presencia de este elemento posee diferentes connotaciones que cambian de pasaje en pasaje y de obra en obra.

Esas diferentes significaciones en estas obras literarias tienen que ver con lo cíclico, con el origen de la existencia humana (la vida), el peligro, el fluir sin rumbo, la muerte. Por lo tanto, los diferentes personajes o sujetos que se vinculen con este elemento tendrán diferentes percepciones, lo cual contribuirá a la conformación de sus propias experiencias al habitar en zonas fluviales.

EXPERIENCIA

Retomando lo abordado sobre el espacio rural y la zona fluvial, estas configuran lugares similares de enunciación y construcción de sentido. En ambos, el sujeto que la habita o transita construye su experiencia a partir de lo que percibe y siente al entrar en contacto con esos espacios. Por un lado, el espacio rural, como se vio anteriormente, construye su lugar de enunciación en las obras estudiadas a través de las numerosas imágenes que presenta de la fauna, la flora y los colores que son descriptos. Los colores que se enuncian son un rasgo importante para la configuración del sentir de los personajes, ya que estos brindan a la cosa que describen un rasgo característico: calidez, frialdad, luminosidad, violencia, frondosidad, entre otros. En otras palabras, el color y la luz tienen un efecto psicofisiológico sobre los personajes que los perciben porque son percibidos ópticamente y vividos psíquicamente. En palabras de Joly Martine:

La interpretación de los colores y de la luz, como la de las formas, es antropológica. Su percepción, como toda percepción, es cultural, pero quizás nos parece más “natural” que cualquier otra, como obvia. Sin embargo, incluso esta misma “naturalidad” puede ayudarnos después de todo, a interpretarlos. En efecto, el color y la luz tienen un efecto psicofisiológico sobre el espectador porque “percibidos ópticamente y vividos psíquicamente”, lo ponen en un estado que “se parece” al de su experiencia primera y fundacional de los colores y de la luz. Luz oblicua, de la mañana, de la noche o del invierno, y el estado de ánimo que se le relaciona. Luz cenital y la impresión de verano. Solo o fuego, lámpara o proyector. La fuerza y la violencia del rojo de la sangre, o del fuego, el azul del cielo o el verde templando frondosidades. Tantas referencias se activan a partir de las elecciones hechas para una imagen, con sus ajustes socio-culturales, por supuesto. El negro ya no es el color del duelo ni el blanco el de la pureza. (1993, p. 7)

Considerando lo anterior, esa caracterización de lo rural a través de los colores se puede ver en el siguiente fragmento de *Nadie nada nunca*, en donde numerosos objetos son descriptos a través de los mismos, para construir una percepción particular de lo que se ve. Entre ellos se destacan: la barranca rojiza; flores rojas, amarillas y blancas (estas dan

pautas de cierto grupo de flores al cual podrían pertenecer, tales como las rosas y no otras, como las lilas); canoa verde; y, por último, el agua caramelo (que da la percepción de un tipo de agua: la arenosa):

La isla baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca rojiza cayendo suave, medio comida por el agua, está inmóvil, sin que ni siquiera pájaros, mariposas, se levanten de entre los árboles enanos a los que ninguna brisa sacude, de entre las flores rojas, amarillas, blancas, desperdigadas entre las ramas y entre la maleza que se calcinan a la luz de febrero, el mes irreal, sin que en la orilla irregular se perciban, en ningún momento, las sacudidas suaves de la estela que va dejando la canoa verde al avanzar, con enviones bruscos, en el medio del agua, río arriba, dejando atrás los bordes visibles de la estela que van separándose imperceptibles y que rayan el agua caramelo sobre la que la luz caliente destella múltiple y arbitraria. (Saer, 2000, p. 20)

El uso de los colores no solamente sirve para describir el espacio rural, sino también la zona fluvial, brindando, de la misma manera, una percepción distinta del lugar, discernida por los sujetos que la habitan. Esto último, el uso de los colores, puede examinarse también en la obra de Juan José Saer, en donde se describe el tono del pelaje del caballo que está en escena, el de su crin, el momento del día (a través del color del cielo), el tipo de suelo en el que habita el personaje (el Gato). Estos elementos configuran una manera de experimentar lo que el Gato observa en la escena:

Con el cuello estirado hacia el agua, los vasos delanteros hundidos en el río, el bayo amarillo calma su sed, ruidoso, mientras el Gato, inclinado hacia adelante, sosteniendo con una mano las riendas flojas, acaricia con la otra sus crines cenicientas. El cielo liso, que va enrojeciendo despacio, le da al agua, al reflejarse en ella, un tinte violáceo. Sin un ruido, liso, el río corre, lento, y la lengua rosa del caballo quiebra la superficie con pericia y medida. El Gato alza la cabeza y contempla el espacio a su alrededor; no hay nada, nada. El río liso, sin una sola arruga, la arena amarilla, y del otro lado, en la luz del crepúsculo que comienzan a enturbiar los mosquitos y que la proximidad de la noche no refresca, vacía, la vegetación enana enmarañada al borde del agua, dos sauces llorones inclinados con su ramaje que cuelga blando hacia el río, la barranca amarilla que baja hacia la costa en un declive imperceptible, medio comida por el agua, la isla. (Saer, 2000, pp. 46-47)

Por otro lado, además de los colores, otros elementos que configuran en ambos lugares las diferentes percepciones que los personajes tienen son los sonidos naturales y los olores de esos espacios en donde están. Estos, a su vez, influyen en el comportamiento o en el sentir de los personajes. En *Nadie nada nunca*, eso puede verse en el siguiente fragmento en donde el Gato, a causa de los rumores o sonidos que percibe del agua, le genera un estado de quietud, en donde piensa en nada:

Queda un momento ciego, inmóvil, percibiendo el rumor del agua que choca contra su cabeza y baja en chorros gruesos por su cuerpo. No piensa nada. (2000, p. 7)

Asimismo, se puede contemplar en la siguiente cita cómo el olor del agua influye en el sentir que el Ladeado percibe al estar en contacto con el río, y, a su vez, su percepción ante el ruido acuático. De la misma manera, también se puede interpretar, a través del uso de colores, en este caso el blanco (como característico del refulgir del sol), la hora del día y la temperatura caliente del espacio rural que el texto construye:

El olor del agua, súbito, sube hasta la nariz del Ladeado.

Desde las patas del bayo amarillo sube un tumulto acuático, y el río convulsionado por el conjunto animal que avanza, lento manda un ruido continuo y salpicaduras que destellan fugaces al sol y se estrellan, por momentos, contra la cara del Ladeado, que recoge las piernas sobre las ancas del caballo y queda casi como arrodillado sobre el lomo. Del otro lado del río, más allá de la playa, en la casa blanca, el torso desnudo del Gato aparece enmarcado por una de las ventanas. El frente blanco de la casa refulge en el sol cegador. (Saer, 2000, p. 35)

En *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós, el espacio rural en donde habita el Mudo (el monte) es construido a través de la idea de lo inmenso y, con ello, lo desconocido y lo peligroso. Este peligro se constituye a partir de los diferentes animales (fauna) que forman parte del monte y de la imposibilidad, por parte del personaje, de trazar un mapa que le permita orientarse en esa inmensidad que representa la selva. Este espacio rural, al igual que en la novela de Saer, se construye por la presencia de los diferentes sonidos y murmullos naturales (ruidos de pájaros, monos, agua, entre otros). Lo anteriormente expuesto puede ilustrarse en el siguiente fragmento de la obra de Quirós, en donde se aprecia cómo el Mudo reflexiona sobre su decisión de permanecer en el monte:

Me instalé en la casa después de merodear unas cuantas semanas por la Colonia. Pero a la casa ya la había descubierto mucho antes, cuando todavía vivía yo en Resistencia. Se me daba por salir, no diría que de paseo, sino más bien de reconocimiento: subirme a la camioneta, tomar la ruta, meterme en los caminos de tierra marginales, mandarme monte adentro. Y respirar hondo.

Yo le tenía miedo al monte, y no es que se me hubiera pasado ese miedo, pero a medida que fui asentándome también me fui acostumbrado a la sensación.

Me sorprendí a mí mismo cuando decidí quedarme. Aquella mañana –porque era de mañana– no había cargado nada, me había llevado apenas dos naranjas. Pero estando ahí, medio imbuido de esa calma que traen los ruidos de los insectos, el murmullo de los roedores y de la vegetación, el ruido de todo lo que hay en el monte, estando ahí me pareció que estaba completo, que no me faltaba nada. Cualquier cosa que me hubiera traído de Resistencia como que me jodía los planes, aunque yo no tuviera ningún plan. (Quirós, 2017, p. 21)

Retomando la categoría analítica «espacio rural» abordada anteriormente, en la obra literaria de Mariano Quirós también se puede ver que la presencia de la luz solar, la resolana y el monte influyen en cómo el Mudo se siente. En otras palabras, la presencia del calor y del espacio geográfico le generan sueño al personaje. Asimismo, el juego entre lo cercano y lo lejano (monte - Resistencia) hace que el personaje perciba una mala sensación:

La resolana me dio sueño y me dormí como estaba, recostado sobre el tronco. Así había hecho siempre, desde el día que descubrí este sitio: dejar que la resolana me nuble la vista, que las cosas del monte se me confundan con las ganas de dormir. Pero ahora –no sé si por el sueño: cosas de Resistencia, de mi vida en Resistencia, cosas que se entreveraban, que no tenían que ver una con las otras, cosas de Resistencia que de repente yo sentía lejanas–, ahora me desperté mal. (Quirós, 2017, p. 23)

De la misma manera, el contacto que hay entre los personajes y la *zona fluvial* configura una forma específica de cómo percibir y sentirla. En el siguiente fragmento se puede ver cómo el río «tranquilo y silencioso», durante la noche, le abre la mente al personaje y lo inspira:

El río tranquilo y silencioso me abrió la mente y me dio la ocurrencia de dibujar. Saqué de mi bolsito la birome y el bloc y, en plena oscuridad, improvisé. Me dibujé a mí mismo sobre el cachiveo, vistos desde lejos el cachiveo y yo, en medio del río. Algo sencillo. (Quirós, 2017, p. 71)

De lo expuesto en esos apartados, podemos concluir que, tanto el espacio rural como la zona fluvial son lugares de construcción de sentido dado que ambos, a través de la descripción y el uso de diferentes recursos literarios como la metáfora, la alegoría y el uso de juegos del lenguaje –colores, sonidos, onomatopeyas, etc.– construyen una forma particular de habitar en dicha zona y espacio, y como consecuencia, una manera de sentir, experimentar, percibir y observarlos. Los autores configuran, en un devenir diacrónico, la experiencia de los personajes que están en contacto con esos lugares.

En relación con lo anterior y considerando lo expuesto por Rancière (1940) [2009], el reparto de lo sensible, categoría filosófica que él conceptualiza, hace referencia a aquel sistema de evidencias sensibles que hace visible la existencia de un *común* y los recortes en donde se definen los lugares y partes exclusivas. Esa repartición se fundamenta en una distribución de espacios, tiempos y formas de actividad que establece la manera en que un *común* se ofrece a la participación (p. 9).

Según este autor, hay en la base de la política una estética. Esta debe ser entendida desde una mirada kantiana, es decir, como un sistema *a priori* que determina lo que se da a sentir. En otras palabras, es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. Cabe destacar que con el concepto de política este filósofo alude a aquello que se puede ver y decir al respecto, es decir, se problematiza la forma de experimentar. En palabras del autor:

Hay entonces, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esta “estetización de la política” propia de la época de masas, de la cual habla Benjamín. Esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault– como el sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (Rancière, 2009, p. 10)

Bajo esta mirada teórica, se puede afirmar que las diferentes sensaciones, percepciones, imágenes, sonidos y ruidos que los personajes experimentan en el espacio rural y la zona fluvial, en ambas novelas, constituyen un repertorio particular que forma parte de su experiencia, que se va conformando en un devenir diacrónico en contacto con los lugares mencionados.

Desde otra mirada teórica, Gramuglio (1986) explica que hay tres modalidades que organizan el relato: la reflexión (sobre la vida, el tiempo, la muerte, entre otros); el recuerdo (de palabras, de un almuerzo, de una excursión, entre otros); y el registro de la percepción (lo que se ve, lo que se siente en el relato). Estas pueden darse, en un segundo nivel (el plano narrativo), a través de intercalaciones mediante una instancia sencilla y otra compleja. Así, una instancia sencilla sería aquella en donde se presenta a un personaje en una situación particular dada, como, por ejemplo, estar sentado en el sillón y observar lo que hay a su alrededor (percepción), y la segunda, la instancia compleja, sería aquella en donde el personaje reflexiona (pp. 345-346).

Esto puede observarse en *Una casa junto al Tragadero*, donde el personaje percibe y reflexiona sobre el agua. La primera modalidad se da a través de una situación sencilla que se manifiesta a través del sentir del personaje (dolor y sed) y la segunda se da en una situación compleja, en donde el personaje se detiene a reflexionar cuándo fue la última vez que consumió agua:

Aquí tuve otra vez un trabajo penoso, entre que desprendía púas de un lado y del otro, y que al mismo tiempo empezaba a sentir los dolores de mis propias heridas y de la sed. Me detuve un segundo a pensar en eso, en la sed, en el tiempo que hacía que no ingería líquido. Una naranja había sido lo último. (Quirós, 2017, p. 46)

Por lo tanto, puedo afirmar que estas tres modalidades que organizan el relato y que se plasman en ambas obras literarias organizan, de alguna manera, la experiencia de los personajes en los espacios rurales y zonas fluviales en donde habitan. Teniendo en cuenta los aportes de estos autores, la experiencia está relacionada con aquellos espacios y zonas en donde lo visible y lo invisible, lo lejano y lo próximo, lo continuo y lo discontinuo, lo

circunstancial y lo permanente definen el lugar y la problemática de lo que se puede decir sobre eso que se ve, percibe y siente.

REFLEXIONES FINALES

La experiencia de los personajes en las obras literarias analizadas en este artículo se construye a través de la permanencia de los mismos en el espacio rural y la zona fluvial en donde habitan: esa experiencia se forma a partir de su devenir en contacto con esos lugares en donde perciben y sienten lo que se es enunciado en las obras literarias: *Nadie nada nunca* y *Una casa junto al Tragadero*.

Eso que se enuncia es la construcción de esos espacios (rural y fluvial) con aquellos rasgos y características que son típicas, creando así un regionalismo no regionalista. Es decir, se especifican esas zonas de enunciación presentando los animales que en ellos hay, las plantas típicas, los sonidos, los colores y los olores. Esto se constituye de esta forma gracias a distintos procedimientos literarios, como las descripciones y las onomatopeyas.

A su vez, esos elementos que aparecen en las obras literarias están cargados de significado, es decir, tienen un sentido metafórico y alegórico; por ejemplo, el agua connota diversos matices de sentido: el fluir constante, el peligro, la muerte, entre otras. Y estos, a su vez, son los que modelan la manera en cómo los personajes interpretan eso que sienten, ven y perciben en esos lugares de enunciación y que, en un transcurso de tiempo estando allí (un devenir) construyen sus experiencias.

Para cerrar, ambas novelas tienen características similares en relación con el trabajo estético en torno a lo rural y lo fluvial y, a su vez, en la experiencia que esas zonas crean en sus personajes. Los elementos naturales permiten a estos reflexionar y pensar sobre su condición particular, y sobre su vida en esos ambientes.

La construcción de la experiencia en espacios rurales y zonas fluviales es importante porque ambas novelas fueron publicadas en diferentes momentos históricos y culturales de la Argentina; sin embargo, dialogan y comparten una mirada similar en la presentación de esas categorías literarias.

Debido a eso, en este artículo intenté explicar cómo en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós la experiencia de los personajes se construye a través de un devenir en contacto con dos lugares de enunciación: el espacio rural y la zona fluvial.

BIBLIOGRAFÍA

- CAÑÓN, M. (2003). Zonas y hegemonías. Saer y Ortiz en el litoral. *Celehis-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (15), 109-127.
- CHAUSOVSKY, A., Delgado, S. y Mondejar, G. (2017). Introducción. En Chausovsky, A., Delgado, S. y Mondejar, G. (ed.) *El horizonte fluvial coloquio en el país del sauce* (pp. 7-14). Eduner.
- GRAMUGLIO, M. T. (2010). «El lugar de Saer». Recuperado el 25 de marzo de 2020. <https://acortar.link/dJJYFL>
- JOLY, M. (1993). *Introducción al análisis de la imagen fija*. La Marca.
- MONTALDO, G. (1993). *De pronto, el campo*. Beatriz Viterbo Editora.
- QUIRÓS, M. (2017). *Una casa junto al Tragadero*. Tusquets Editores.
- RANCIÈRE, J. ([1940] 2009). *El reparto de lo sensible* (Trad. de Undurraga, F., Duran, C., Peralta, H., Rossel, C. y Trujillo, I.). LOM.
- ROSA, C. (2017). Más allá de las formas del agua. En Chausovsky, A., Delgado, S. y Mondejar, G. (ed.) *El horizonte fluvial coloquio en el país del sauce* (pp. 105-128). Eduner.
- SARLO, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- _____ (1996). La duda y el pentimento. *Punto de vista*, (56), 31-35.
- SILVESTRI, G. (2017). Los órdenes del agua. En Chausovsky, A., Delgado, S. y Mondejar, G. (ed.) *El horizonte fluvial coloquio en el país del sauce* (pp. 3-34). Eduner.
- SAER, J. J. (2000). *Nadie nada nunca* (2ª ed.) Planeta.
- VILLANUEVA, G. (2017). En un lugar arcaico y sin orillas. Imágenes del río en la obra de Juan José Saer. En Chausovsky, A., Delgado, S. y Mondejar, G. (ed.) *El horizonte fluvial coloquio en el país del sauce* (pp. 129-166). Eduner.

Una lectura de lo perturbador en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

MAGNUS ITURRIOZ PARRA

Este estudio, realizado como trabajo final para la cátedra Seminario de Literatura Argentina II, expone una lectura crítica fronteriza desde la literatura, la estética y la filosofía de la novela *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Schweblin. En este trabajo propongo la recuperación del concepto filosófico de *fantasma* en relación con lo siniestro y lo perturbador del relato, las voces de la narración, los efectos de lectura y las estrategias de escritura de esta novela.

En el transcurso de la segunda década de 2000, emergen y proliferan numerosos escritores de literatura contemporánea en Argentina. Es la literatura el medio por el cual temas sociales comienzan a tomar otras dimensiones cuando los escritores asumen una postura frente a la realidad que los circunda, apropiándose de la producción artística como clave de gesto político. Samanta Schweblin, no solo concibe la obra como creación artística, sino que dialoga con «las agendas y urgencias del presente (culturales, sociopolíticas y de género) que saldan cuentas pendientes (estéticas e ideológicas) con el pasado» (De Leone, 2017, p. 75). Esta dimensión de la obra literaria es la que me interesa para retomar algunas nociones interesantes de la filosofía y la estética, ya que tienen que ver con los cambios de paradigma de la posmodernidad en la actualidad.

A propósito de una mirada múltiple, Lucía De Leone (2017) desarrolla un análisis global de la novela sobre tema, personajes, narración, trasfondo crítico y escritura. Teniendo en cuenta su trabajo, «Campos que matan. Espacio, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», tomaré como antecedente su perspectiva crítica amplia para el abordaje de la obra. Desde este aspecto de la visión global propongo una lectura transfronteriza, que pueda dar una mirada por encima de la literatura. Sabemos que la complejidad de algunas obras demanda un tratamiento que no puede efectuarse desde una única perspectiva. Por ello, considero que *Distancia de rescate*, a pesar de su aparente simpleza, brevedad y la forma de retratar una realidad cotidiana –con importantes singularidades–, encarna un fenómeno actual que tiene que ver con una configuración diferente de sentidos, cuyo eje central es, en este caso, lo perturbador.

^

De este modo, he ordenado el tratamiento teórico del análisis, teniendo en cuenta los aportes de Mijaíl Bajtín (2005) y Jaime Alazraki (1990) acerca de las características de los géneros literarios y discursivos. En cuestiones de estéticas contemporáneas, tendré en cuenta los aportes de Elena Oliveras (2013) con sus estudios de la estética de lo extremo, y conceptos filosóficos de G. Deleuze & F. Guattari (2009) y Germán O. Prósperi (2018) en torno a la noción de *fantasma* y la subjetividad. Asimismo, en la indagación teórico-crítica, en el trabajo menciono, según su pertinencia, otros autores y documentos dedicados al tratamiento de la obra de Schweblin, con aportes parcialmente útiles.

Distancia de rescate se abre con el título «Capítulo único» a partir del cual deviene una extraña conversación entre Amanda y un niño de ambigua existencia, David. La narración tiene como eje central la voz de Amanda, la mujer que enuncia los elementos de la historia: el campo, los peligros del glifosato, la familia, los hijos, la vida de pueblo en la actualidad. El relato se fragmenta en muchas formas: conversaciones, monólogos, recuerdos, descripciones, discusiones, reflexiones. Podemos decir que Amanda y David son voces que guían tres acciones para esta narración. Estas acciones, en tanto que construyen, re-construyen y de-construyen el discurso, exponen una metaficción que «involucra determinaciones espaciales y gradaciones temporales sobre cómo contar una historia hoy» (De Leone, 2017, p. 66).

Frente a ello, tal como lo afirma Bajtín «la lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos» (2015, p. 251). Su planteamiento crítico está centrado en la amplia representación del género como realidad de la comunicación humana.

Podemos afirmar, entonces, que la dinámica de la novela de Schweblin responde a lo dialógico, en el sentido que propone el teórico Bajtín: «una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas» (2015, p. 262). Me interesa este aspecto en relación con lo que se desprende de la lectura de la obra, por lo tanto, de sus efectos: ¿de qué habla la novela?, ¿qué más expresa su construcción verbal?, ¿denuncia?, ¿acusa?, ¿manifiesta?, ¿cuáles son sus alcances, además de los explícitamente identificables? Y, además de lo dialógico, «igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos», teniendo en cuenta que «los enunciados (escritos y orales) concretos y singulares pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana» (Bajtín, 2015, pp. 240-262).

Por otro lado, en el desarrollo de Bajtín, la importancia del estilo en cuanto a los géneros, tiene relación con otro elemento que se desprende de la obra de Schweblin. A lo largo de la indagación y el análisis de la novela, la mención de las nociones de lo fantástico y lo neofantástico se me han presentado con frecuencia. Jaime Alazraki, en ¿Qué es lo neofantástico? (1990), al revisar la naturaleza del género fantástico, luego de una serie de importantes reflexiones, expone que la mayor parte de los críticos han rescatado, entre otros aspectos, su «capacidad de generar algún miedo u horror» (1990, p. 22). Además de hacer mención de otros aspectos de lo fantástico, como lo maravilloso, lo sobrenatural, lo extraño, lo extraordinario; el teórico expresa que «la definición de una

forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites» (1990, p. 22). Esta afirmación se acerca a la perspectiva dialógica bajtiniana, si entendemos que algunas formas de definir, en pos de «facilitar» el estudio, en realidad reducen otras posibilidades de su tratamiento.

Prosiguiendo con el vasto y complejo campo de la literatura fantástica, Alazraki propone la noción de «neofantástico» para referirse a los relatos que se diferencian o alejan de sus antecesores del siglo XIX. Así, rememora los más influyentes, como Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y muchos otros, en los que se han repetido temas y técnicas acordes a una visión de lo terrorífico. Alazraki menciona tres aspectos importantes para el neofantástico: *la visión*, *la intención* y el *modus operandi*. El primer aspecto permitirá mostrar cómo «la realidad es una esponja, un queso, una superficie llena de agujeros, un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar otra realidad» (1990, p. 29), aquella oculta detrás de la aparente. Respecto de la *intención*, expresa que el relato fantástico busca generar miedo, mientras que el neofantástico se acerca más a lograr una perplejidad o inquietud, con «metáforas que buscan expresar atisbos, entre visiones o intersticios de sinrazón» (1990, p. 29). Y hacia una explicación del *modus operandi* podría decirse que el relato neofantástico no demora lo extravagante de la realidad, sino que propone una exposición directa de la realidad perturbada por lo extraño, «prescinde de los bastidores y utilizaría que contribuyen a la atmosfera o pathos necesaria para esa rajadura final» (1990, p. 31). Identificar estos tres elementos en la novela de Samanta Schweblin, demanda como primera medida, ajustar una serie de precisiones que negocian con un aspecto transversal de la obra relativa a lo perturbador, y con ello más específicamente al concepto filosófico de *fantasma*, el cual puede hacerse visible en la voz de David como contra punto de la línea narrativa que mantiene el personaje de Amanda.

Resulta notable cómo un elemento propio de lo fantástico, un fantasma o lo fantasmal (reproducido en este caso por la voz de una entidad indefinida, David), permite visualizar el punto de partida de lo extraño, pero más allá de lo «paranormal» permitirá en este punto resignificar el miedo. Y en este sentido, me refiero a expandir lo que evoca el término *fantasma*, hacia su concepto filosófico que retoman, en diversas ocasiones, Deleuze y Guattari, y que desarrolla Germán Prósperi en sus teorías, en tanto se evoca la irrupción o perturbación de la realidad. La cualidad de lo fantasmal trabajada por Germán O. Prósperi, constituye una de las claves fundamentales de su indagación en torno a la filosofía hegeliana, como también otros conceptos interesantes como imagen e imaginación. Sin embargo, antes de mencionar algunos de estos fundamentos filosóficos, me parece adecuado retomar y determinar en qué sentido la obra de Schweblin se acerca a los relatos neofantásticos.

Como he mencionado anteriormente, las características de la visión, intención y *modus operandi*, encuentran presencia en *Distancia de rescate* articuladas en la subsistencia de lo fantasmal. Es la voz de David que abre la narración, ejecutando una descripción, direccionando de alguna forma un punto de vista, una visión:

Son como gusanos

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta. (Schweblin, 2015, p. 1)

En principio toda la atención se centra en lo que Amanda debe describirle a la voz que le habla al oído. Luego de unas líneas de la mención de Nina, la hija de Amanda y de Carla, la madre de David, se produce el primer gesto de metaficción:

¿Qué más? ¿Por qué te quedas en silencio?

Es que estoy anclada en este relato, lo veo perfectamente, pero a veces me cuesta avanzar. ¿Será por lo que me inyectan las enfermeras? (Schweblin, 2015, p. 3)

La enunciación de saberse en un relato, por parte del personaje de Amanda, proporciona la autorreferencia necesaria para determinar puntos de vista (voces y lo que ellas nombran), además de la intención de suspenso, la perplejidad o inquietud de llamar la atención del lector que, de modo sutil alude al final de la novela, donde se revela el estado de Amanda y por qué una voz le habla al oído. A esto me refiero con las siguientes líneas:

No.

Pero voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no? Es extraño que esté tan tranquila. Porque aunque no me lo digas, yo ya lo sé, y sin embargo es algo imposible de decirse a uno mismo.

Nada de esto es importante. Estamos perdiendo el tiempo. Pero, es verdad, ¿no? Que me voy a morir.

¿Qué más pasa en el jardín? (Schweblin, 2015, p. 3)

La insistencia de la muerte indica implícitamente un estado al que me referiré más adelante, pero en este punto de la narración se sostiene la intención de algo que queda en suspenso, en incógnita o que se oculta porque la voz de David se impone. A pesar de que Amanda insiste con su estado «pre-muerte», autodescribiéndose y afirmando que va a morir, resulta sugestiva la invocación de lo imposible, ya que, en el marco del pensamiento, la conversación por ser registro psicológico –como refiere un párrafo de la novela–, permite nuevas posibilidades, más allá de lo posible. De este modo se delinea el

modus operandi de la narración en tanto la información, aunque fragmentada, no dilata la presencia de lo extraño, sino que su aparición aumenta enunciado tras enunciado.

Ahora bien, las tres características de lo neofantástico en la novela dependen de la voz de David. Esta voz genera perturbación¹. Es la irrupción, interrupción, una insistencia sobre la realidad de la voz de Amanda. Para determinar mejor lo perturbador, podemos decir que se aleja de la visión de lo fantástico como aquello que proviene de lo sobrenatural, lo mágico o maravilloso de un mundo de fantasía. En este sentido, aludiendo a las formas de presentarse esa perturbación es que me refiero a la resignificación del miedo. La voz experta de un niño, cuya existencia ambigua actualiza la idea de *fantasma*, muestra el cambio del estatus de lo siniestro, el terror, o la capacidad de generar miedo de los relatos de carácter neofantástico. De este modo comienza a construirse una estética de lo perturbador que dialoga con los otros miedos, peligros y traumas de la sociedad actual, elementos del paisaje que posee la novela como trasfondo.

Para desarrollar lo perturbador *Distancia de rescate*, retornamos a la noción de «fantasma» de la filosofía contemporánea, para relacionarla con los aportes de Elena Oliveras desde la estética actual. Deleuze & Guattari exponen en *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (2009) la perspectiva filosófica sobre la sociedad, el control y el poder, conformando un complejo estudio sobre psicoanálisis, economía, política y metafísica. Resulta interesante observar cómo los autores fundamentan la crítica al psicoanálisis freudiano y al capitalismo moderno desde una visión múltiple de las sociedades de control a través de numerosos conceptos. Exponen, a lo largo de cinco capítulos, nociones psicoanalíticas que describen conceptos como «máquina deseante», «familiarismo», «capitalismo y civilización-barbarie», «esquizoanálisis», etc. Para estos autores la presencia del vacío en la filosofía es una de las nociones más importantes, puesto que es uno de los conceptos que dispara el análisis del consumo y la producción, propios del capitalismo. Este vacío, surgido de la actitud *anti*, de disyunción, separación, es parte del aparato crítico que propone el esquizoanálisis como la antiteoría del psicoanálisis:

El esquizoanálisis no se propone resolver Edipo, no se propone resolverlo mejor de lo que pueda hacerlo el psicoanálisis edípico. Se propone des-edipizar el inconsciente para llegar a los verdaderos problemas (...) si no se tiene a Edipo como crisis, se lo tiene como estructura. Entonces se transmite la crisis a otros lados y todo vuelve a empezar. (Deleuze & Guattari, 2009, p. 88)

En este marco la noción de *fantasma* para Deleuze es un simulacro, una apariencia, que no se asemeja al modelo de una cosa y por ello posee carácter de irrupción. Posee una

1. Aludo al origen latino de la palabra que proviene de *perturbare* compuesta del prefijo *per-* «completamente» y la forma *turbo* como sustantivo que indica «torbellino-remolino» y el verbo, que significa «agitar, desordenar, revolver, desconcertar». Fuente: BLÁNQUEZ (1997) *Diccionario Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona, Ramón Sopena.

relación con el carácter dicotómico de la metafísica tradicional y la constante separación entre alma y cuerpo para definir el Ser. Esto fundó múltiples núcleos binarios: alma-cuerpo, mundo inteligible-mundo sensible, vivo-muerto, ideas-emociones, razón- instinto, ciencia-imaginación, objetivo-subjetivo, símbolo-díabolo, dios-diablo, significado-significante, entre otros. Con esta síntesis podemos retratar y afirmar que el deseo de Deleuze & Guattari radica en la indagación de la lógica dicotómica del pensamiento occidental. Puesto que, al surgir la dicotomía transversal del pensamiento, a los filósofos en la antigüedad se les escapó la resolución de lo que lleva implícito el Ser dicotómico (alma-cuerpo). De esa unión de elementos, para concebirlos juntos, unidos, es implícita la idea de disyunción. A propósito de esto, me parece oportuno lo que menciona Germán O. Prósperi (2008)² como recapitulación de este problema filosófico:

La metafísica no es sino una gigantesca máquina de sutura que intenta conjurar, por todos los medios, la proliferación de la falla, del hiato suspensivo entre naturaleza y espíritu. La metafísica occidental tiende siempre a suturar la herida. (p. 67)

Deleuze & Guattari tratan la noción de *fantasma*³ como un elemento disperso en todo su aparato crítico. Retoman la idea en varias ocasiones y la relacionan con diferentes conceptos como la manifestación del deseo en base a la carencia del sujeto, su capacidad de producción (diferentes pulsiones) en cuanto a la realidad:

Sabemos perfectamente que el objeto real no puede ser producido más que por una causalidad y por mecanismos externos, pero este saber no nos impide creer en el poder interior del deseo para engendrar su objeto, aunque sea bajo una forma irreal, alucinatoria o fantasmática, y para representar esta causalidad en el propio deseo. La realidad del objeto producido por el deseo es, por lo tanto, la realidad psíquica. (Deleuze & Guattari, 2009, p. 32)

2. Me parece oportuno comentar el trabajo de Germán Osvaldo Prósperi, Doctor de Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, especializado en problemas vinculados a la metafísica y la antropología filosófica. Asimismo, durante el mes de noviembre del 2018, ha dictado el curso «El Fantasma. Imagen e imaginación en algunos pensadores claves de la historia de la filosofía» llevado a cabo en el Centro Cultural Noreste, ciudad de Resistencia, en el que desarrolló las bases teóricas de su último libro en construcción referente al tema del curso. En cuanto al libro *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana* (2018) es de suma pertinencia para el presente trabajo, puesto que alude a elementos que pueden relacionarse con la lectura que proponemos de la novela de Schwob.

3. Recordemos el origen etimológico del término *fantasma* del griego φάντασμα que significa «aparición, sueño, ensueño, ilusión, imagen de un objeto en el espíritu». Se relaciona además con el verbo φαίνω «dar luz, alumbrar, encender, hacer ver, manifestar» y con la palabra φάος «luz». Fuente: YARZA, F. S. (1964) *Diccionario Griego-Español*. Barcelona; BLÁNQUEZ (1997) *Diccionario Latino-Español Español-Latino*. Barcelona, Ramón Sopena.

Siguiendo con la visión de Deleuze & Guattari y pensando esta perspectiva filosófica cercana a lo que ocurre en la novela, es necesario exponer lo que explica Germán Prósperi:

El aspecto más destacable del término esquizofrenia, según Bleuler, era que aludía por su etimología al rasgo fundamental de los diversos trastornos psíquicos. En uno de sus textos determinó “llamo a la demencia precoz esquizofrenia, porque (como espero demostrarlo) la disociación [die Spaltung] de las distintas funciones psíquicas es una de las características más importantes. (...) la enfermedad se caracteriza por un tipo específico de alteración del pensamiento, los sentimientos y la relación con el mundo exterior, que en ninguna otra parte aparece bajo esa forma particular (...)”. Esquizofrenia, ‘schizein’ (separar, escindir, dividir) y ‘prhên’ (mente, asiento de las emociones y posteriormente de las operaciones intelectuales) (...) designa entonces la condición escindida de la mente. (2018, p. 62)

Las anteriores explicaciones son el punto de partida para advertir cómo estas ideas pueden pensarse dentro de la novela de Schweblin, puesto que aparecen muchas de las dicotomías mencionadas anteriormente. Más allá de los temas presentes en la información que intercambian David y Amanda existe un movimiento entre afuera- adentro, pasado-presente, recuerdo-realidad, cuerpo-pensamiento, pregunta-respuesta que articula toda la novela. Los polos no son posibles sin un elemento de unión, un nexo, una conexión o un espacio vacío que les permita ser distinguidos. Acaso ¿es el lenguaje? ¿Es la «escenografía verbal»?⁴ ¿Los espacios vacíos de la hoja en blanco? ¿Los silencios o lo no enunciado?

En la novela, David abre el relato y su configuración verbal, arraigado al enunciado, el cual se termina de completar más adelante con la narración de su transmigración. Carla le cuenta a Amanda (por petición de la voz fantasmal) cómo fue que salvó a su hijo de morir por la intoxicación años atrás (Schweblin, 2015). Y es en este punto, donde aparece otro elemento interesante, el hilo sisal. «La mujer de la casa verde», la curandera del pueblo, realiza la operación ritual de transmigración para «salvar» a David de la intoxicación mortal y lo hace a través de una serie de ataduras de hilo. Amanda recupera lo que dijo Carla: «Era la única manera que tenía de conservar a David» (Schweblin, 2015, p. 10). Hasta en este momento de la historia donde emerge lo explícitamente reconocido como esotérico o espiritual en la transmigración, la voz de David moldea la visión de Amanda, que influye en gran medida en el lector y, por lo tanto, en la construcción de la intención de perplejidad. Al ver la presencia de lo extraño, esotérico, misterioso y hasta mágico, el lector puede dejarse llevar por la idea de que todo lo perturbador del relato radica en la transmigración de David y en la curandera, a lo cual resulta considerable la estrategia escritural tipográfica, que ataca directo a este parecer, destruyéndolo y diferenciando los elementos:

4. Interesante expresión de Cortázar en una conferencia de 1983, recuperado por Alazraki (1990, p. 26).

(...) le pregunté a dónde iría David, el alma de David, si podíamos mantenerlo cerca, si podíamos elegir para él una buena familia.

No sé si entiendo, Carla.

Sí entendés, Amanda, entendés perfectamente. Quiero decirle a Carla que todo es una gran barbaridad. Ésa es una opinión tuya. Eso no es *importante*.

Es que no puedo creerme semejante historia, ¿pero en qué momento de la historia es apropiado indignarse? (Schweblin, 2015, p. 11)

El mismo enunciado de David perturba el momento en que Amanda parece tomar otro pensamiento o camino, direccionándola. En el fragmento anterior se puede ver cómo la tipografía —es decir, el uso de la cursiva— es el medio facilitador para diferenciar las voces de los enunciados. De este modo entendemos: a través de los guiones que la conversación entre Carla y Amanda es lo observado en la mente de esta última; los comentarios psicológicos de Amanda como enunciado sin guiones de diálogo y la voz de David en constante vigilancia de lo que se reconstruye. David, voz identificada siempre con la tipografía en cursiva, mantiene la función de hilo conector entre «lo importante» y el relato, es la presencia del hilo en la explicación de la distancia de rescate, un hilo entre madre e hija que se tensa según el peligro. Estos correlatos paralelos, entre metáforas y símbolos, encuentran en la novela mucha relación entre sí, como podemos ver: hilo, conexión, vacío, espacio en blanco, distancia, lo que conecta, el fantasma, lo fantasmal, el nexos, lo perturbador. Resulta oportuno traer a colación lo que expresa Elena Oliveras en cuanto al arte de nuestro tiempo:

¿Por qué “lo extremo” figura hoy en la primera plana no solo del arte sino también del pensamiento en general? ¿A caso no es misión del arte cortar con la cotidianeidad, sacarnos de la habitualidad? Las estéticas de lo extremo asumen entonces, con eficacia mayor, esa misión esencial al hacer visible el estado-límite de las cosas que nuestro conformismo muchas veces menosprecia. (Oliveras, 2013, p. 10)

Las estéticas de lo extremo poseen esa eficacia de la visibilización del límite de las cosas, a lo cual se le suma el carácter de aparición, en términos de irrupción de ese algo. El movimiento de dislocar el orden conocido de las cosas también sucede en la literatura y en este relato de elementos neofantásticos, puesto que «el miedo es una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional» (Oliveras, 1990, p. 25). La diferencia entre la estética de lo extremo y la estética de lo perturbador reside en el modo de manifestar el límite. No es una cuestión exclusiva de posiciones o lugares, sino de enfatizar la manifestación del límite desde una acción presencial, sobre él. El elemento perturbador, insiste, media entre el afuera y el adentro, entre las dicotomías, las desestabiliza al mismo tiempo que las conecta. Puede pensarse en la expresión del miedo como el parecer subjetivo que

advierde lo incierto y esto perturba. David como fantasma, simulacro de, como punto ciego, entelequia de irrupción, es lo pseudo-visible, pseudo-distinguible que suspende las intervenciones de Amanda, y esa perturbación se da en el lugar de la lectura.

Después de varias relecturas de la novela, la tensión y el vacío que genera la insistencia de David sobre dónde está «lo importante» producen un debate constante, entre Amanda y la voz fantasma, sin cierre. El desarrollo grueso de la novela retrata el escenario que refiere De Leone como «un paisaje rural en el que ya casi no hay animales, y los que hay desconocen el antiguo pastoreo, explotados por sistemas artificiales de engorde a granos, los feedlots de costado de ruta o las granjas industriales, que presentan características concentracionarias y constituyen focos de hacinamientos, infección, contagio e insalubridad» (2017, p. 69). Ese es el contexto macro que denuncia la novela, en el que se da la experiencia de intoxicación de Amanda:

Tu padre se sienta frente al sillón y nos mira. Mira mi té intacto todavía sobre la mesa, mira mis zapatos, que tu madre me quitó y dejo a un lado del sillón, mira las manos de Nina. Te pareces muchísimo a tu padre.

Sí

Tiene los ojos grandes (...) Por momentos me duermo y ahora las luces están apagadas y todo está oscuro (...) Creo que te veo. ¿Te veo? Estás junto a la cortina de plástico, pero ya no hay luz detrás (...) Ahora tu madre pasa junto a mí y abre la ventana que da al fondo. (...) Ahora hay alguien más. Es la mujer de la salita de urgencias. Está en tu casa y tu madre se acerca (...) Hago un esfuerzo y me incorporo, me trago otra pastilla de blíster, le dan también a Nina (...).

El efecto va y viene, están intoxicadas.

Sí. ¿Y entonces por qué nos dan algo para la insolación? Porque la enfermera es una mujer muy tonta.

Después me vuelvo a dormir. Varias horas.

Sí. Pero el hijo de la enfermera, los chicos que vienen a esta aula, ¿son chicos intoxicados? ¿Cómo puede una madre no darse cuenta?

No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron. (Schweblin, 2015, p. 63-64)

Del fragmento anterior podemos extraer más ejemplos sobre la irrupción de la voz fantasmal. Sin embargo, existe algo más que permite todo este juego del fantasma y su manifestación perturbadora, y es el marco global en que se desarrolla todo el relato:

el estado pre-muerte, la frontera entre el estar y no estar. Amanda constantemente ha informado su muerte pues está intoxicada y los efectos del veneno oscilan:

El dolor va y viene, la fiebre va y viene, y ahí está otra vez Carla sosteniéndote las manos.

Veo las manos de Nina por un momento. No está acá, pero las veo con toda claridad. Sus manos pequeñas están sucias de barro.

(...)

–No, Carla. No, por favor.

El techo se aleja y mi cuerpo se hunde en la oscuridad de la cama. (Schweblin, 2015, p. 71)

Hacia las últimas páginas de la novela no termina de manifestarse «lo importante» que tanto reclama David. La misma Amanda acaba por encarnar la figura incierta de lo fantasmal, pues el veneno ya ha hecho efecto en ella. Lo perturbador insiste más allá de develar un misterio o arribar a «lo importante». La última referencia de David, está en boca de su padre Omar, que lo describe:

–Y ahora se le dio por atarlo todo.

Tu padre señala hacia el living, donde muchas cosas más cuelgan de hilo sisal, o atadas entre sí (...). No parece una cantidad desproporcionada de cosas, más bien parece que, a tu manera, estuviste tratando de hacer algo con el estado deplorable de la casa, y todo lo que hay en ella. (Schweblin, 2015, p. 77)

Aparentemente la perturbación cesa cuando la voz fantasmal ya no está, y David es visto por otros más. El relato termina con otra referencia al hilo, pero «finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar» (Schweblin, 2015, p. 78).

Tal como había mencionado inicialmente, la insistencia de Amanda en ser consciente del estado pre-muerte similar a una alucinación, o a un estado onírico de ensueño, nos permite una reflexión final: quizás sea a través de la reconciliación con el orden de lo incierto, lo precario e inestable que la estética de la perturbación siempre encontrará lugar de ser, puesto que no depende de un rasgo de existencia concreta sino de su cualidad insistente e iterativa.

En este aspecto la novela de Schweblin registra en lo fantasmal de la voz de David, una resignificación de lo oculto. En lo oscuro, secreto, difícil de identificar, siempre hay algo que se escapa. Estimo que el mismo problema tiene la filosofía, sobre todo la metafísica; no basta con nombrar constantemente las cosas y anclarlas al lenguaje, pues eso es atar sentido y palabras con un hilo. Creo que a ello se refería Prósperi (2018) con su frase «la metafísica como la gran máquina de coser» cuerpo y espíritu (y otros

binomios). El gran aparato filosófico construido para rellenar el vacío perturbador de las incertidumbres constantes del Ser. En conclusión, lo perturbador del lenguaje es su sombra indefinida. Nos permite un punto de fuga para ir más allá de las cosas (como en la metafísica). El lenguaje en tanto evoca visiones para construir acontecimientos, reconstruir momentos, y deconstruir su propia condición perturbadora, tiene esta cualidad de insistencia. El acto de nominar irrumpe en la realidad, siendo el acontecimiento que hace visible las fallas. Su precariedad se muestra en la insuficiencia de no saber qué hacer con las fallas, la incertidumbre sostiene lo perturbador, desestabilizando nuevamente. Y quizás, solo por darnos una respuesta que alivie en algún punto la irresolución, podemos repensarlo en clave de apertura: al llevarnos al extremo, no arribar nunca a lo que creemos que existe más allá, el extremo nos invita a desconcentrar, volver a un movimiento oscilante, onírico, y crear desde ahí.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, XIX(2), 21-33.
- BAJTÍN, M. M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- DE LEONE, L. (2017). Campos que matan. Espacio, tiempos y narración en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (16), 62-76.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (2009). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Básica.
- OLIVERAS, E. (ed.) (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Emecé Arte.
- PRÓSPERI, G. O. (2018). *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana*. Miño y Dávila Editores.
- SCHWEBLIN, S. (2014). *Distancia de rescate*. Editorial Ray.

II. Zonas de políticas de la sexualidad

Relaciones dialécticas en *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini

VALERIA AGUSTINA NOGUERA

INTRODUCCIÓN

Volver a la literatura de Osvaldo Lamborghini podría seguir siendo, aún hoy, un acto transgresor en el que redescubrimos la marginalidad en la escritura y el «abuso» del lenguaje. A más de treinta años de su muerte, la ruptura que presenta la violencia que atraviesa la forma y el contenido en su producción sigue siendo objeto de múltiples lecturas posibles. Ubicado en las orillas de la literatura argentina, entre lo canónico y lo marginal, la narrativa de Lamborghini «deja que lo excesivo del horror, en lo femenino, lo otro, lo que está fuera de la división moral entre bien y mal, más allá de los enfrentamientos entre poderoso y dominado, pero también recluso en el temor, “ocurra”» (Astutti, 1997, p. 83).

En 1969, Lamborghini publica, en una editorial propia –ediciones Chinatown– *El fiord*, libro que contó con una distribución de tono clandestino. El cuento presenta un relato político¹ en donde un grupo de personajes conviven bajo las reglas de un amo de rasgos animalizados y de poder, aparentemente, ilimitado. Bajo la estética de la fiesta «fiestonga de garchar», para Josefina Ludmer (1988) *El fiord* se ubica en la historia de la gauchesca, dentro de la orilla más baja y violenta del género.

Partidario de una tendencia estética de la sexualización de la escritura, característica de los integrantes de la revista *Literal* (Perlongher, 2002, p. 1), Lamborghini, mediante este cuento, presenta un rompimiento a partir del uso de un lenguaje transgresor, una escritura como tajo, una nueva forma de hablar en la literatura argentina que anuncia una fuerte

1. Julio Premat en «El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini» presenta los puntos en los que *El fiord* resulta un relato político: «Políticas son las figuras históricas a las que remiten indirectamente algunos personajes (...) Políticas los discursos (...) Políticas las alusiones a un pasado de militancia y a la historia del movimiento. (...) Política, por último, la fábula narrada: reunidos alrededor de una parturienta, un grupo de hombres y mujeres que están sometidos al poder arbitrario y violento de un “Amo” (...)» (Premat, 2000: 56-7).

vinculación entre poética literaria y conflictos políticos de la época. La revolución literaria es al mismo tiempo revolución política (Ludmer, 1988, p. 156).

César Aira declaraba que la gran cantidad de estudios en torno a *El fiord* da cuenta del espesor estético que había aplicado Lamborghini a su obra. Entre los intertextos del relato podemos encontrar lecturas de Freud, Lacan, Fanon, Marx, pero también a Hegel que sirvió de referencia epistémica a los anteriores.

Este trabajo propone una mirada al relato de Lamborghini desde la relación dialéctica de «amo-esclavo» que se establece entre los personajes, no a través de conciencias –como se plantea la filosofía idealista hegeliana– sino desde la corporalidad, en donde este amo ejerce su poderío sobre los otros.

El contenido textual de *El fiord*, tiene su correspondencia con lo extratextual; en donde Lamborghini pudo ver las luchas por el mando del peronismo en el momento del exilio de su «amo»². Asimismo, la relación señorío-servidumbre se relaciona con uno de los tópicos del género gauchesco –que atraviesa toda la literatura argentina canónica– donde el *otro* resulta animalizado. Finalmente, reflexionaremos acerca del planteamiento de un final para la dialéctica: en Hegel una lucha inacabada, en Lamborghini la muerte del amo y la liberación de los esclavos. Este banquete final y supresión del amo será comparado con el totemismo freudiano, del cual nos serviremos para poder explicar las relaciones que se establecen entre los personajes del relato y cómo los esclavos/hijos forman alianzas para planear la muerte del padre.

REPRESENTACIONES DIALÉCTICAS

Si la realidad humana no puede engendrarse sino en tanto que socialmente, la sociedad, por lo menos en su origen, no es humana sino a condición de implicar un elemento de Dominio y un elemento de Esclavitud, existencias “autónomas” y existencias “dependientes”.
Alexandre Kojève, 1982

Tal como supone Julio Premat (2000, p. 63), *El fiord* puede ser una relectura freudiana de la realidad; como –al unísono– una lectura hegeliana, que se visibiliza en el juego de opresores y oprimidos de «verdugos y verdugueados» (Lamborghini, 1988: 4). César Aira en el «Prólogo» de *Novelas y cuentos I* nos revela:

Un recuerdo más, para terminar. Osvaldo conocía a Hegel principalmente a través de Kojève, a cuya interpretación adhería a la vez que no se tomaba muy en serio (la misma ambigüedad

2. En los años de escritura y de publicación de *El fiord* estaba en el poder el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, con Perón en España, exiliado desde 1955. En los últimos años, antes de su vuelta en 1972, fueron fuertes las internas por el poderío de la CGT y del peronismo.

tenía con Sartre, en cuyos libros encontraba, quién sabe por qué, una cantera inagotable de chistes). Pero también había leído a Hegel, y la última vez que lo vi, el día que se marchaba a Barcelona por segunda vez, tenía en las manos las «Lecciones sobre la filosofía de la historia». (Aira, 1988, p. 1)

La *Fenomenología del Espíritu* (1807) debe ser uno de los tratados filosóficos más influyentes –epistémicamente hablando– del siglo XIX, el XX y hasta en la actualidad que subsiste en el neohegelianismo³ pero, al mismo tiempo, una de las filosofías más difíciles de desentrañar. En la sección A del capítulo IV de su tratado filosófico, se plantea la lucha entre dos conciencias: *señorío* y *servidumbre*, en la cual se resume el inicio de la historia de las relaciones humanas.

Esta dialéctica fue reinterpretada y retomada por diferentes disciplinas para explicar las relaciones de poder que se trazan entre los sujetos en el devenir de la historia. Entre ellas, se encuentra la que hace el filósofo ruso, Alexandre Kojevnikov/Kojève⁴ a quien Lamborghini –según Aira– también leyó. La interpretación de la lucha por el reconocimiento y de la relación amo-esclavo que hace Kojève determinó, en gran medida, la manera en que se interpretó a Hegel. El alemán Karl Marx –también lector y admirador de Hegel–, por ejemplo, retomó esta dialéctica para explicar las luchas entre el proletariado/servidumbre y la burguesía/señorío. De aquí en adelante y anclándonos en el relato serán retomadas las diversas interpretaciones de este postulado filosófico, que se puede identificar a la luz del análisis de la propuesta literaria de Lamborghini.

En *El fiord*, se observa, en una primera instancia del relato, una lucha entre una figura dominante –el «Loco Rodríguez», «Patrón», «Amo»– que a través del vejamen sexual convierte a Carla Greta Terón –la parturienta y la figura sometida– en su objeto de goce:

Así, reventábale los labios, quebrábale los dientes; éstos, perlados de sangre, yacían en gran número alrededor de la cabecera del lecho. Preso de la ira, al Loco se le combaban los bíceps, y sus ya de por sí enormes testículos agigantábanse aún más. El pito se fue irguiendo con lentitud; su parte inferior se puso tensa, dura, maciza, hasta cobrar la exacta forma del asta de un buey. Y arrasando entró en la sangrante vagina. Carla Greta Terón relinchó una vez más: quizás pretendía desgarrarnos. Empero, ya no tenía escapatoria, ni la más mínima posibilidad de escapatoria: El Loco ya la cogía a su manera, corcoveando encima de ella, clavándole las espuelas y sin perderse la ocasión de estrellarle el cráneo contra el acerado respaldo. (Lamborghini, 1988, p. 1)

3. El neohegelianismo es una corriente filosófica contemporánea que fundamenta sus teorías empleando los aspectos conservadores de la filosofía hegeliana. Convierte la dialéctica hegeliana en una subjetiva y mística, desechando su vivo contenido revolucionario. Los neohegelianos son enemigos furibundos del materialismo dialéctico.

4. Decidió afrancesar su nombre.

Haciendo una identificación con la teoría hegeliana de la dialéctica, se puede visibilizar una lucha por el reconocimiento⁵ en donde el amo: «sólo es en cuanto se la reconoce⁶» (Hegel, 1807, p. 113). La figura del amo se impone en cuanto su figura contrapuesta —el esclavo/Carla Greta Terón— lo reconoce como tal a partir de la fuerza física y la sodomización.

Así, el Amo —gozante— se relaciona con el esclavo de manera mediata («reventábale los labios, quebrábale los dientes», «ya la cogía a su manera [...] clavándole las espuelas») y con la cosa de manera inmediata (su reconocimiento de poder, y su satisfacción sexual). Hegel lo describe de la siguiente forma:

El señor se relaciona al siervo de un *modo mediato, a través del ser independiente*, pues a esto precisamente es a lo que se halla sujeto el siervo; ésta es su cadena, de la que no puede abstraerse en la lucha, y por ella se demuestra como dependiente, como algo que tiene su independencia en la coseidad. (...) Pero el señor es la potencia sobre este ser, pues ha demostrado en la lucha que sólo vale para él como algo negativo; y, al ser la potencia que se halla por encima de este ser y este ser, a su vez, la potencia colocada por encima del otro, así en este silogismo tiene bajo sí a este otro. (Hegel, 1807, pp. 117-118)

Por otra parte, en el relato se identifica una segunda relación dialéctica, en donde el amo, sigue siendo el mismo, pero el objeto de sodomización cambia y se encarna en el narrador al que hace «objeto -y no ojetete, como dice Sebasó de una aguda penetración anal, de un rotundo vejamen sexual» (Lamborghini, 1988, p. 2) Es esta misma figura que luego de ser —desflorado— quien aplica una lógica de poder idéntica a la de su amo con otra de las participantes de la fiesta: Alcira Fafó.

Quiso rehuir la cena pretextando su cáncer Alcira Fafó; a mí con esas; le hiqué, sin más, mi estilográfica en un seno, que allí quedó colgando, apenas prendida de la piel, y la obligué y no ogarché, como dice Sebas- a sentarse a la siniestra del Loco. (Lamborghini, 1988, p. 6)

La violencia física y sexual en la que se hallan inmersos los personajes-esclavos hace que los mismos revivan y reproduzcan entre ellos la dialéctica de la que son parte. Todos, amo y esclavos, participan de la fiesta orgiástica «y todos nos perecíamos por minetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porngos» con excepción del recién nacido y «Sebas», figura que recibe mayor ejercicio de la violencia física, a quien ninguno da de «comer ni de coger», es el que representa la mayor degradación y animalización del esclavo:

5. En la interpretación de Hegel hecha por Kojève: «Dicho de otro modo, todo Deseo humano, antropógeno, generador de la Autoconciencia, de la realidad humana, se ejerce en función del deseo de “reconocimiento”. Y el riesgo de la vida por el cual se “reconoce” la realidad humana es un riesgo en función de tal Deseo» (Kojève, 2003, p. 4).

6. Recordamos que Hegel habla de conciencias, nosotros corporizamos en las figuras de *El fiord*.

Y si se lo permitíamos –en esa dirección su privilegiado cerebro empezó a funcionar– ¡qué importaba que nunca le diéramos de comer ni de coger! ¡Qué importaba que su estómago siempre vacío segregara esa baba verde cuya fetidez tornaba irrespirable el aire de nuestro agusanado cuarto! ¡Qué importaba que viviera entre vómitos de sangre, molestando incluso nuestro sueño porque cada una de sus arcadas era una especie de alarido sin fe! ¡Qué importaba qué! (Lamborghini, 1988, p. 3)

Esta conciencia servil, deja de lado su deseo de «comer» y «coger» con el fin de satisfacer a su amo, encarnado en el Loco. «Sebas» vive en estado de deseo continuo. No obstante, es en él en quien el narrador ve la esperanza de una salida a esta relación dialéctica:

Y yo lo miraba acercarse a pesar de que los repujones del Loco no me dejaban mucho tiempo ni muchas ganas para la ecuánime, objetiva observación ¡Dogmático Sebastián! *Su mirada era poesía, la revolución*⁷. (Lamborghini, 1988, p. 7)

Junto a él, el narrador planea la acción final que se materializa cuando declara:

Y cuando entré al comedor empujando la cama, yo, yo era otro. (Ibid., p.7)

Lamborghini, habíamos adelantado, no solo incorpora a su relato la filosofía hegeliana, sino que también selecciona de la tradición literaria el género gauchesco que, por esas épocas había sido tomado como bandera por algunos intelectuales nacionalistas. En el contexto político-social en el que Lamborghini escribe *El fiord*, la voz de la gauchesca parece ocupar el espacio entero de la patria (Ludmer, 1988, p. 41) con, por ejemplo, Bioy Casares y Borges (en *La fiesta del monstruo*) como también con Lamborghini, quien la reversiona y la pervierte.

Una de las escenas del relato que se remonta a la gauchesca donde se muestra una relación de lucha dialéctica y donde el que cumple el rol de esclavo es convertido en animal es la del vejamen sexual del Amo –Loco Rodríguez– hacia Carla Greta Terón, a la que hemos hecho alusión; el Amo es el gaucho que monta y busca dominar a la yegua salvaje «Clavándole las espuelas» (Lamborghini, 1988, pp. 1-2). La guerra, según Josefina Ludmer es el fundamento, la materia y la lógica del género (1988, p. 30) donde se dirime quién manda sobre el animal que es el Otro. En Georg Wilhelm Friedrich Hegel, la guerra es a muerte⁸, quien se subordina termina siendo esclavo o –en el caso

7. La cursiva es mía.

8. En Kojève: «Hablar del “origen” de la Autoconciencia implica por necesidad hablar de una lucha a muerte por el “reconocimiento”» (Kojève, 2003, p. 4). En Hegel: «Por consiguiente, el comportamiento de las dos autoconciencias se halla determinado de tal modo que se comprueban por sí mismas y la una a la otra mediante la lucha a vida o muerte» (Hegel, 2003, p. 116).

de Osvaldo Lamborghini– se lo animaliza⁹: «Carla Greta Terón relinchó una vez más» (Lamborghini, 1988, p. 1).

La fiesta es también uno de los ejes del género gauchesco. Asimismo, lo que comienza como fiesta del monstruo en *La refalosa* (1875) de Ascasubi (Ludmer, 1988, p. 152), en Lamborghini termina derivando en orgía ubicándose así en la orilla más baja y violenta del género. La fiesta remite al uso de los cuerpos, pero también a la alianza entre ellos. En *El fiord* hay uno que manda –El loco Rodríguez– y también hay alianzas (políticas, sexuales) –entre Sebas, Alcira Fafó y el narrador– que concluyen en el matadero final. En esta secuencia de acciones y palabras final también resuenan las voces de *El matadero* (1871) de Echeverría en el que, en la matanza de los novillos, las tripas vuelan por los aires junto con los pájaros que van espantando las personas que se reparten los pedazos de carne; en *El fiord* «unos pajarracos rapiñosos» (Lamborghini, 1988, p. 4) que el Loco va espantando pero que sin embargo toman un pedazo de dedo índice de Sebas.

Lamborghini pone en la mira –a través de un lenguaje violento y sexual– a las relaciones de poder representadas en la dialéctica patrón-gaucha/gaucha militar/gaucha salvaje. En *El fiord*, Ludmer ve todos los efectos de la coyuntura del género (1988, p. 156). Es en la fiesta, traducida en «fiestonga de garchar», donde siempre debe haber un amo/patrón/gaucha militarizado que somete al esclavo/gaucha salvaje, machucando su cuerpo y matando sus ideas.

Hemos observado que la relación dialéctica planteada por Hegel atraviesa el relato y también se visualiza en los tópicos propios del género gauchesco: la fiesta animal, el uso y el ejercicio de poder sobre los cuerpos. No obstante, en la relación de El Loco Rodríguez como amo y los demás personajes como esclavos, hay sumisión, pero no rendición. Mientras los súbditos padecen los vejámenes del Amo, planean su muerte. No reproducen el accionar del tirano –como plantea la dialéctica Hegeliana¹⁰– para someterlo sexualmente, pero sí dan un paso más y convierten su acción en una «celebración antropofágica», en un «banquete totémico» (González, 2000, p. 465).

No podemos afirmar que, como es el caso de Jacques Marie Émile Lacan, Sigmund Freud haya sido influenciado por Hegel, pero sí que el psicoanálisis freudiano se encontraba entre las lecturas de la época y sobre todo las de Osvaldo Lamborghini, junto al grupo de intelectuales con los que se relacionaba. Y es en esta la lucha final, con la supresión del amo, con el banquete totémico al que hemos aludido anteriormente donde podemos encontrar la identificación con el totemismo freudiano. Sigmund Freud (1913)

9. «(...) la estigmatización del otro, la representación de la animalidad, entre otros rasgos propios de una cultura de excesos» (Caminada, 2017, p. 168).

10. «Se da, pues, aquí, el momento del reconocimiento en que la otra conciencia se supera como ser para sí, haciendo ella misma de este modo lo que la primera hace en contra de ella. Y otro tanto ocurre con el otro momento, en el que esta acción de la segunda es la propia acción de la primera; pues lo que hace el siervo es, propiamente, un acto del señor» (Hegel, 2003, p. 116).

propone la idea del totemismo para explicar el nacimiento de las sociedades en general. Toma como ejemplo a una de las más primitivas en donde, sin embargo, opera el terror al incesto:

Mas, sin embargo, averiguamos que se imponen la más rigurosa interdicción de las relaciones sexuales incestuosas. Parece que incluso toda su organización social se halla subordinada a esta intención o relacionada con la realización de la misma. En lugar de todas aquellas instituciones religiosas y sociales de que carecen, hallamos en los australianos el sistema del totemismo. (Freud, 1913, p. 6)

Si volvemos a la primera secuencia narrativa del relato, solo hay una descripción de cómo el Loco ejerce su violencia física y sexual sobre Carla Greta Terón mientras el narrador y los demás funcionan como público del espectáculo:

Vimos cómo él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros. (Lamborghini, 1988, p. 2)

En las fiestas –aquí orgiástica– los integrantes imitan las particularidades de su tótem (Freud, 1913, p. 6). El primero que desea imitar al animal totémico es el narrador, quien luego de anunciar «Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado» se zambulle de cabeza en «La concheta cascajenta de Alcira Fafó» (Lamborghini, 1988, p. 2). Asimismo, el que viola las reglas del totemismo –come incesto– como el narrador está destinado a recibir el castigo necesario para alejar el peligro que amenazaría a la comunidad (Freud, 1913, p. 8). En la ficción, el Amo lo toma como objeto sexual. A raíz de esto se desata la «fiestonga de garchar», donde todos imitan las acciones de su tótem: Alcira Fafó y el narrador, pero también Carla Greta Terón y su hijo recién parido. El único que cumple las reglas del totemismo, termina siendo Sebastián por coacción y no por su falta de deseo.

La segunda prohibición o tabú del totemismo es el parricidio. Incesto y parricidio constituyen su nódulo (Freud, 1913, p. 121), y al mismo tiempo coinciden con los dos crímenes de Edipo: matar al padre y casarse con la madre. En el totemismo se produce finalmente una actitud ambivalente ante el padre: la identificación con él, pero también el deseo de igualarlo y para ello es necesaria la instancia del parricidio, de la comida totémica; idea que Freud toma de Robertson Smith de la que –como en las sociedades primitivas que toma Smith– participan todos los integrantes de la tribu. La asociación de los hermanos resulta importante para el logro del sacrificio del animal totémico, tal como lo hacen el narrador y Sebas, al que luego se suma Alcira Fafó quien «clavó en la nuca del Sangrante un esterilizado punzón de cincuenta centímetros de largo» (Lamborghini, 1988, p. 9).

A través de la representación ficcional del banquete, Lamborghini nos muestra que, tal como planteaba Freud, sociedad en general y las organizaciones sociales, como el peronismo de esa época, repiten esta estructura de una primera identificación con su líder y una siguiente la conspiración contra él (Valls, 2010) que resulta absolutamente necesaria dentro de la religión totémica.

LA DIALÉCTICA EN LAS REPRESENTACIONES POLÍTICAS DE *EL FIORD*

Dicho de otro modo, en un estado naciente, el hombre no es jamás hombre simplemente. Es siempre,
necesaria y esencialmente Amo o Esclavo.

Alexandre Kojève, 1982

La dialéctica amo-esclavo, desde la interpretación marxista de la historia, reencarna en las disputas históricas entre la burguesía y proletariado. Dentro del relato, los personajes poseen relación simbólica con el contexto histórico-social que vivía la Argentina a raíz del empoderamiento de la clase obrera, a través de políticas implementadas por el peronismo y representadas en las masas guiadas por el sindicalismo: Carla Greta Terón (CGT/Confederación General del Trabajo), Atilio Tancredo Vacán (Augusto Timoteo Vandor/metalúrgica), Alcira Fafó (Andrés Framini/textil).

Este nuevo sujeto histórico que, analizado por Marx, se define como el esclavo/proletariado, es también el mismo que fue acogido bajo la cobertura política de Perón, quien le ofreció reconocimiento político a través de la Confederación General del Trabajo (Carla Greta Terón/CGT). En las ideas de *Literal*¹¹, de la que Lamborghini formó parte, existe una identificación con el proletariado: «Identificarse con el proletariado = regodearse con los sufrimientos de los oprimidos mediante la coartada masoquista de sentirlos, como diríamos: “en carne propia”» (Libertella, 2003, p. 15).

La alegoría política que se vivifica en *El fiord* es una lectura que hace Lamborghini de esta lucha final de la dialéctica que, contextualizado en la década del '60 en Argentina, el amo –Juan Domingo Perón– es progenitor del hijo rebelde del peronismo que pare la CGT –Augusto Timoteo Vandor– el sindicalista de la metalúrgica, simbolizado en la figura de Atilio Tancredo Vacán, «la criatura» que «resultó ser tan miserable», que decidió pactar con el gobierno de facto de Onganía en la ausencia del padre. Proponiendo un peronismo sin Perón, Vacán/Vandor en el momento de la muerte del tirano: «guardaba un terco silencio, pero se hacía la paja» (Lamborghini, 1988, p. 9). La orgía sexual da cuenta de los conflictos políticos en el exilio de Perón, las luchas por el poderío de la CGT y por el liderazgo del peronismo¹².

Para Ludmer, en *El fiord* hay un doble uso de los cuerpos: el narrador es usado esclavizado por el amo, pero también usa su cuerpo para establecer alianzas políticas (Ludmer, 1988, pp. 156-7) con Sebas (bases del peronismo) para proceder a la acción final que significará solo la muerte del «Chancho Burgués» y la liberación del sufrimiento de los oprimidos representados en el proletariado. Es por eso, que luego de la alianza política con la CGT: «Qué lindos pechos los de Carla Greta Terón. Se los remamé hasta de leche

11. Revista literaria conformada por Germán García, Luis Guzmán y el mismo Osvaldo Lamborghini.

12. En 1968, la CGT, se quiebra a raíz de las políticas de derecha de Vandor, conformándose la CGTA que enfrentó al gobierno militar de turno. Paradójicamente, el año de la publicación de *El fiord*, Augusto Timoteo Vandor es asesinado por un grupo de peronistas.

materna empacharme. Coger fue una gran alegría para ambos, coger y acabar juntos, moción aprobada por unanimidad.», el narrador encarará –junto a su aliado– el motín final contra el que manda en ella:

Perdí toda mi tibieza centrista y grité, grité como un poseso: “¡Arriba los Pobres del Mundo!”, y “¡Atrás, Atrás, Chanco Burgués!”. (...) Patria o Muerte: reaccioné con todo. Me le prendí con los dientes del carnudo hombro al restallante Loco. Parando los ojos como un santito vi el agrandamiento de los poros de su cara, el extrañamiento de cada fibra de su piel. Como dándole un vuelco al mundo, contemplé toda su gama de fisuras. Descubrí que tenía dientes postizos, nariz de cartón, una oreja ortopédica (de sarga). Sebastián comprendió lo que estaba ocurriendo y carcajeó por mí, allá en su rincón. (Lamborghini, 1988, pp.7-9)

Con este banquete final, Lamborghini manifiesta esta idea utópica de Marx en la que el proletariado triunfa sobre la burguesía, generando una sociedad sin clases. Es el proletariado y no el burgués quien hace la revolución. Utópica, pensamos, porque en la historia al final es el burgués quien sigue siendo el amo. El esclavo, representado por el proletariado, es el que sigue trabajando para la satisfacción del goce del amo.

Una consideración más: en cierta instancia del parricidio, el narrador reflexiona en el hecho de terminar o no con la acción que le dará la liberación:

Apunté a una de ellas; hice fuego con cierta tristeza; la sangre avanzó hacia mí como pidiéndome amparo. ¿Y si se lo daba? El rojo chorro en espiral se me anudó al cuello igual que una bufanda. (Lamborghini, 1988, p. 9)

Si retomamos la filosofía hegeliana, esta detención en la narración, se implicaría en el momento de la «conciencia desventurada». Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder, teorías sobre la sujeción* (1997) explica que en

Fenomenología del espíritu donde Hegel descubre el acercamiento a la libertad por parte del esclavo y su decepcionante caída en la «conciencia desventurada». El amo, quien al principio parece ser «externo» al esclavo, reemerge como la propia conciencia de éste. La desventura de la conciencia emergente es su propia autocensura, el efecto de la transmutación del amo en realidad psíquica. Las automortificaciones que pretenden corregir la insistente corporeidad de la autoconciencia instituyen la mala conciencia. (...) En todos los casos, el poder que en un principio aparece como algo externo, presionado sobre el sujeto, presionando al sujeto a su a la subordinación, asume una forma psíquica que constituye la identidad del sujeto. (1997, p. 13)

La tesis de Butler se basa en que la experiencia de liberación del esclavo en la relación dialéctica no significaría el paso a la autonomía, sino que, tomando en consideración esta figura posterior, la emancipación se convertiría en una nueva sujeción en el interior del propio sujeto. Lamborghini observó esta *conciencia desventurada* que vivían los grupos de

resistencia del peronismo en el exilio de Juan Domingo Perón en España que se dirimían entre la izquierda y la derecha del movimiento.

No obstante, el movimiento final de *El fiord* es el de dar un salto que supera esta dialéctica, suprimiendo al amo/padre del peronismo, matándolo y despedazándolo para luego comérselo, promoviendo la «desintegración» del nombre Rodríguez/Perón, y el principio del «ascenso de las masas al poder: cada vez que las voces imposibles, oídas y nunca escritas antes, ocupan el espacio entero de la patria» (Ludmer, 1988, p.158). En este asesinato final es posible que Lamborghini también haya querido representar la lucha por el dominio del peronismo que solo era posible matando a su padre: Perón. A fines de los 60, los enfrentamientos entre los líderes sindicalistas eran una realidad innegable: mientras Vandor –Atilio Vacán– pactaba con Onganía, Framini - Alcira Fafó– se convertía en uno de los líderes de la resistencia peronista que anunciaba la vuelta de su líder. Si bien Vandor y Framini lideraron en conjunto a principio de los 60 la CGT, es a finales de esta década que se diferencian en sus intenciones demostrando así la multiplicidad de facciones que poseía el movimiento.

REFLEXIONES FINALES

El idealismo hegeliano y su idea de la relación dialéctica entre una conciencia servil y otra señorial, planteada a principios del siglo XIX, sirvió como base epistémica a los múltiples discursos de liberación que se propusieron a lo largo de la historia y que se acentuaron desde mitad del siglo XX. Desde el comienzo de la historia ha habido dominadores y dominados. Una entidad reconocida –el amo– y una entidad reconocedora –el esclavo– quien deja de ser una entidad autónoma y se convierte en algo cosificado por el amo.

El fiord, relato que conglomeraba un lenguaje de caracterización violenta, sexual y política, reproduce esta dialéctica que atraviesa las relaciones de los hombres, no solo en su contexto inmediato sino a través de la historia en general. Revolucionario en las ideas, y en el plano del lenguaje, Lamborghini es discurso de quiebre que, desde los márgenes, plantea una inversión a la dialéctica: el tirano muere en mano de los esclavos a los que había hecho objeto pero que se alían para cobrar más poder que él.

Así, Lamborghini no solo pone en la mira los conflictos políticos de la época retomando los discursos tanto de la extrema derecha como de la izquierda nacionalista que se disputaban el mando del peronismo en ausencia de Perón, sino también retoma y cuestiona la literatura de la que se había servido la conciencia nacional planteada por el movimiento peronista: la gauchesca. Literatura en donde las historias entre gauchos y patrones representan las relaciones de poder sobre el cuerpo y el saber de los esclavos; es decir, prueba la existencia de las tensiones dialécticas en el curso de la historia local.

Si bien *El fiord* es un relato de extensión reducida, al mismo tiempo opera como un conglomerado de intertextos que dialogaban en la mente de Lamborghini. Aquí se han recortado y seleccionado algunos, no obstante, y si bien es un cuento de fines de los años 60, aún hoy es posible encontrar nuevas epistemes desde donde leerlo y confirmar la capacidad intelectual de su autor.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, C. (1988). Osvaldo Lamborghini y su obra. En *Lamborghini, Novelas y Cuentos*. Ediciones El Serbal.
- ARANO LEAN, M. (2016). Lamborghini a la luz de *Literal: El fiord* o la sodomización del sentido. En López, C., Carmona Tierno, J. M., Davis González, A., González Ángel, S., Martínez Navarro, Ma. del R., Rodríguez Manzano, M. (coord.) *Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura Hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, pp. 389-402. Editorial Renacimiento.
- ASTUTTI, A. (1999). Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini. *Tramas, para leer la literatura argentina*, V, 66-79.
- BUTLER, J. (2015). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra.
- CAMINADA ROSSETTI, L. (2017). Animalidad y estéticas de excesos en la literatura argentina. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, II, 163-185.
- FREUD, S. (1913). *Tótem y Tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*. Alianza.
- HEGEL, G. (1966). IV La verdad de la certeza de sí mismo. En Hegel, G. *Fenomenología del Espíritu* (pp. 113-121). FCE.
- KOJËVE, A. (1982). *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. La Pléyade.
- KRANIAUSKAS, J. (2000). Revolución porno: El fiord y el Estado Eva-peronista (Trad. Adriana Astutti). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 44-55.
- LAMBORGHINI, O. (1988). El fiord. En *Lamborghini, Novelas y Cuentos*. Ediciones El Serbal.
- LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil SA.
- PERLONGHER, N. (2002). Ondas en El Fiord. Barroco y Corporalidad en Osvaldo Lamborghini. En *Prosa Plebeya* (pp. 139-143). Colihue.
- PREMAT, J. (2000). El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 115-122.

La parodia del camp en el mito nacional de Eva Perón: Copi y Perlongher

MACARENA BELÉN VERÓN

Este trabajo aborda las obras *Eva Perón* (1969) de Copi y *Evita vive* (1975) de Néstor Perlongher; la primera, una pieza teatral, y la segunda, un cuento compuesto por tres historias. En ellas se retrata la figura de Eva con una visión paródica y mordaz, razón por la cual fueron censuradas durante el gobierno de Perón. Ambos autores presentan, además, muchos aspectos en común; uno de ellos es el ser considerados exponentes nacionales de la sensibilidad camp. Lo camp se caracteriza por el gusto por la copia. Lo camp es el amor a lo no natural, al artificio y la exageración. Por ello es que las obras seleccionadas para este trabajo son reproducciones del mito de Evita.

Raúl Natalio Roque Damonte, de sobrenombre Copi, nació en 1939 en Buenos Aires. Su padre fue político y periodista y su abuelo materno, director del diario *Crítica*. Su familia era opositora al peronismo, debieron exiliarse al asumir Perón el poder, primero en Uruguay, luego en París. Copi se escolarizó en Francia; su obra será producida en francés. Fallece de VIH en diciembre de 1987.

En 1970 se estrena *Eva Perón* en el teatro de l'Épée de Bois, la crítica arma un escándalo por considerar la obra carnavalesca; a su vez, el teatro sufre un atentado en una de sus presentaciones. *Eva Perón* fue censurada en Argentina y desde ese momento Copi tuvo la entrada a la Argentina prohibida hasta 1984. *Eva Perón* fue una obra tan controversial y atacada que en Buenos Aires se estrenó cuarenta y siete años después de escrita, en el año 2017, en el Teatro Nacional Cervantes, y aun pasados tantos años la herida no estaba cerrada y fue cuestionada.

En cuanto a Néstor Perlongher nació en Avellaneda, Buenos Aires en 1949. Fue poeta, escritor, antropólogo y uno de los principales referentes del Frente de Liberación Homosexual en Argentina en la década del setenta. También militó un tiempo para la izquierda peronista, que pronto abandonaría por ser este grupo homofóbico. Luego de varias detenciones durante la dictadura por su homosexualidad, en 1981 emigra hacia Brasil y allí desarrolla la mayor parte de su producción escrita. Denominó su propio estilo literario como «neobarroso», pues su escritura funde el Barroco con el barro rioplatense. Perlongher fallece en 1992 de VIH. *Evita vive* fue escrita en el año 1975 pero publicada en 1985

en inglés en una revista erótica *gay* estadounidense. Recién en el año 1989 la publica, en Buenos Aires, la revista *El Porteño*.

Una primera definición de la sensibilidad camp fue aquella propuesta por Susan Sontag (1987) en sus «Notas sobre lo camp», y es a partir de dicho ensayo que el término se populariza. Sontag afirma que lo camp es una experiencia de mundo constantemente estética. Encarna una victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moralidad, de la ironía sobre la tragedia. Tanto *Eva Perón* de Copi como *Evita vive* de Néstor Perlongher son un artificio en sí mismas, contradicen «la realidad» o al menos con esa mitificación de la imagen de Eva Perón propuesta por el peronismo, de allí que puedan considerarse obras camp.

Roland Barthes en *Mitologías* (1970) afirma que el mito es un habla, así cualquier objeto o idea puede convertirse en mito, por tanto, refiere que ningún mito es natural, sino que es creado con la intención de transmitir un mensaje concreto. Entonces, tomando esta aseveración de que todo mito es invención humana podemos entender por qué Eva Perón, alcanza a convertirse en un mito de nuestro país. *Evita* no solo es el cuerpo e imagen, sino, también la concentración de la ideología peronista, en su estado más puro.

El mito de Eva no carga con los reproches que el propio peronismo impuso a Perón por las estrategias políticas que adoptó en el poder. Incluso, hoy día los argentinos la siguen recordando como una mujer que dio su vida por la patria; es una heroína, por ello su rostro se encuentra impreso en los billetes que circulan actualmente. Los relatos que conforman la serie *Evita vive* se sitúan después de la muerte de Eva, es decir, cuando su imagen ya ha pasado a la historia, y se evidencia su carácter popular en la segunda narración:

Pronto el flaco del tráfico entró en el circo y se puso a gritar: “Compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita” por el pasillo. La gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: “Evita, Evita vino desde el cielo”. (Perlongher, 1989, p. 194)

Esta fue la imagen de Eva que nos legó el peronismo, puente de amor, entre Perón y el pueblo. Esa es la idea de Evita que permanece en el imaginario social, como asegura Susana Rosano en *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*: lo que ayudó finalmente a conservar esta imagen inmaculada de Eva fue su muerte joven, de cáncer, y el peregrinaje de su cuerpo. En *Eva Perón*, se evidencia con el discurso de Ibiza que su mitificación fue planeada por la misma Eva:

IBIZA

Vamos, querida. Nos pediste que nos quedáramos encerrados con vos hasta el fin. Es un infierno, de acuerdo, pero fue idea tuya! Y ahora querés ofrecer un baile! ¡O una cena íntima! Vamos, Evita, no seas cobarde; ya se acerca el final. Seguí torturándonos todo lo que quieras, que igual nos gusta, pero por favor, no hagas un espectáculo de vos misma, querida. No sería lo correcto. Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser para siempre la imagen misma de la santidad, Evita virgen María. No destruyas tu propio plan (...).

La imagen popular que elige parodiar Copi en su obra teatral, es la Eva representada como una mujer materialista y despiadada, que engaña a todo el pueblo argentino con su enfermedad inventada. Es importante remarcar que en Copi se puede distinguir cómo se está gestando este mito nacional: Eva, en su lecho de muerte, se mantiene informada sobre cómo ha reaccionado el pueblo argentino con respecto a su enfermedad y próxima muerte y ella sabe que la gente está preocupada y se encuentran velando por su bienestar:

MADRE

Evita, no estoy bromeando. ¿Sabés lo que dicen en la radio?

EVITA

¿Qué dicen en la radio?

MADRE

Hablan todo el tiempo de vos, pasan tu vida en la novela y después dicen que estás por morirte. Hay mucha gente que espera del otro lado de la puerta.

La Evita de Copi pelea con su madre por dinero, primero victimizándose por su enfermedad y luego evidenciando que su madre solo la acompaña en su «agonía» porque espera obtener de ella dinero, que a su vez ni siquiera es un dinero limpio, sino que lo tiene a costa de un contrato con unos portugueses:

EVITA, mientras se viste

¡Tengo cáncer! ¡Y estoy harta de las migrañas de Perón! ¡Un cáncer no se cura con una aspirina! ¡Voy a morirme y a vos te importa un pito! ¡A nadie le importa! ¡Están esperando el momento en que yo reviente para heredarme! ¿Querés conocer el número de mi caja fuerte en Suiza? ¿Eh, vieja zorra? ¡El número de mi caja fuerte no se lo doy a nadie! ¡Me voy a morir con él! ¡Vas a tener que ir a pedir limosna! ¡O a hacer la calle, como antes!

Eva además se representa cruel pues amenaza a su madre con dejarla completamente desprotegida limosneando, a la vez que da a entender que deberá prostituirse para sobrevivir, como aparentemente lo habría hecho antes. Esta versión del origen de Eva era parte del discurso de la época de producción de la obra, ya que Eva era hija extramatrimonial, y esa falta de apellido paterno fue algo que siempre se le reprochó. Incluso esa imagen es la que los asesores de Perón intentaron moderar en la madre de Eva. Construyeron una imagen conservadora, de madre respetable, en cambio Juana Ibarguren, era de origen humilde y el padre de Eva, Juan Duarte, un estanciero influyente de Chivilcoy que estaba casado y tenía hijos legítimos.

Asimismo, el andrógino es una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp. Es la forma más refinada donde el atractivo sexual consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino. En *Eva Perón* de Copi, se observa esta inversión de los roles entre Perón y Eva. Ya que a él se lo representa sin su virilidad, debido a que está casi todo el tiempo encerrado en su habitación con jaquecas, rasgo que históricamente se atribuye a la mujer, para excusarse de las tareas de esposa y madre impuestas a su género. Así podemos observar a Perón apartado de la acción desde el comienzo de la obra:

MADRE

¡No despertés al pobre Perón, que tiene migraña, Evita!

Entonces, desde el primer diálogo de Eva se expone su posición en el gobierno argentino:

EVITA

Mierda. ¿Dónde está mi vestido presidencial?

Y no solo es ella quien se cree en el rol de presidente de la Nación, sino que es secundada por su madre:

MADRE

¿Qué vestido presidencial, querida? Todos tus vestidos son vestidos presidenciales (...).

Los vestidos de Eva podrían ser vestidos de primera dama, o vestidos para actos públicos, pero ella elige el término presidencial, como si fuera ella la dirigente de la Nación y, a su vez, refuerza con la palabra «vestido» su género, haciendo evidente que aún cargada de simbología femenina, es ella quien tiene el poder. Lo mismo sucede con la actitud de Eva de tomar las decisiones como si su palabra fuese la última, incluso por encima de la de Perón:

IBIZA

Perón no va a querer.

EVITA

¡Qué me importa! Perón está en su cuarto, con su migraña. ¿Tenés la llave no?

Además Eva llama a Perón cobarde, otra característica atribuida al sexo femenino:

EVITA

(...) ¡porque yo me cago en su gobierno de pelotudos! ¡cuando me muera me va a pasear en los desfiles! ¡Cobarde! ¡va a gobernar sobre mi cadáver! ¡cobarde!

Copi nos muestra que la que en realidad gobierna es Eva, con una idea de que Perón es débil y que ella es quien lo maneja a su antojo, es posible no solo ver la imagen cobarde de Perón sino también la representación fuerte y con carácter que hace de Eva:

PERÓN

Eva, quisiera que me escucharas un momento. No voy a presentarme a elecciones. Abandono el poder.

EVITA

Dejá de decir boludeces. ¿Por qué?

PERÓN

Porque ya no soporto ningún sufrimiento. Ni siquiera tolero tu muerte. Estoy vacío. Hace mucho tiempo que sufrís en mi lugar, y eso me permitía gobernar. Cuando ya no estés no habrá nadie en el poder.

Uno de los factores más importantes del camp es la propuesta de destronar lo serio. Lo camp es lúdico, antiserio y Copi, en su obra, juega con cosas trágicas: el cáncer, y serías como el gobierno de la Nación, e invita al lector a reírse de todo esto. El cáncer que termina siendo mentira y el líder de la Nación Argentina, no puede seguir gobernando sin el acompañamiento de su mujer. Estas situaciones operan como disolventes de la indignación moral.

Eco, en *Historia de la fealdad* (2007), afirma que el camp transforma lo serio en frívolo. En Copi, lo frívolo será el tópico de la muerte, Eva parece ser la orquestadora de su propio funeral, y finalmente asesinará a la joven enfermera. Perlongher (1989), por su parte, mostrará a Eva en lugares sumamente marginales: «Conocí a Evita en un hotel del bajo», «Entramos a la casa donde no juntábamos para quemar», o:

Si te digo dónde la vi la primera vez, te mentaría. No me debe haber causado ninguna impresión especial, la flaca era una flaca entre las tantas que iban al depto de Viamonte, todas amigas de un marica joven que las tenía ahí, medio en bolas, para que a los guachos se nos parara pronto. (Perlongher; 1989, pp. 195-196)

Además, con todos los personajes compartirá una experiencia sexual, narrándose lo increíble o temas tabúes como las drogas:

Nos sentamos todos en el piso y ella empezó a sacar joints y joints, el flaco de la droga le metía la mano por las tetas y ella se retorció como una víbora. Después quiso que la picaran en el cuello, los dos se revolcaban por el piso y los demás mirábamos. (Perlongher, 1989, p. 193)

O la prostitución masculina:

(...) el putito Alex nos mandaba, cada vez que podía, viejos y viejas, que nos adornaban con un par de palos, así después a él le hacíamos gratis el favor. (Perlongher, 1989, p. 196)

Todo esto, sin embargo, no como algo raro o inmoral sino como una situación cotidiana para los narradores, ninguno de ellos juzga a Evita o se sorprende de que sea ella quien realice una felación a un marinero:

Ella me contestó, mirándome a los ojos (hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra, muy bien no la había visto): “¿Cómo? ¿No me conocés? Soy Evita”. (Perlongher, 1989, p. 191)

O chupe la verruga del brazo del policía que pretendía llevarla presa. El camp acentúa la construcción de las imposiciones de *gender* (mecanismo social de regulación) y la forma en la que hace hincapié en el estatus social del sexo; a través de la parodia busca instaurar un cuestionamiento genérico.

La sensibilidad camp está vinculada no solo a lo andrógino, sino también a lo homosexual y esto se debe al surgimiento del arte pop en los cincuenta, el cual coincidió además con la emergencia de los movimientos feministas y de liberación gay. Otra coincidencia entre el camp y el pop es el gusto por la copia. Si bien no es cierto que el gusto camp sea el gusto homosexual por excelencia, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento. No todos los homosexuales tienen gusto camp, pero los homosexuales, para Sontag, constituyen la vanguardia y el público más articulado de lo camp. No es casualidad entonces que Copi y Perlongher hayan sido abiertamente homosexuales, ni que la obra teatral *Eva Perón* haya sido representada desde su primera función con hombres travestidos. Es decir que la Evita de Copi siempre fue puesta en escena por varones.

Además, en *Evita vive* de Perlongher el primer relato es narrado por una travesti, a la vez que en la obra de Copi está presente el personaje de Ibiza, amiga y asistente travesti de Eva y Perón, dando a entender además que la misma Eva es travesti puesto que no puede morir de cáncer de ovarios ya que no es mujer. La presencia homosexual en los relatos de Perlongher se da por medio de personajes que forman parte de la ronda orgiástica de la que Eva resucitada participa. Lo mismo ocurre en el último relato cuando se narra con naturalidad el círculo de prostitución, el cual también ella integra, y en el que el protagonista y otros muchachos son exhibidos para acostarse con clientes de ambos sexos.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, Amícola (2000) advierte que el camp ha sido definido como una forma representativa teatral sobrecargada de gesticulación; como un cuestionamiento genérico; como una sensibilidad particular gay propia del siglo XX; como una desnaturalización posmoderna de las categorías de género; como una manera de hacer visibles las categorías de género.

Por otra parte, es necesario destacar que las mujeres no se presentan como productoras del sentido camp, pero son el objetivo casi obligado de la representación a través del espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino. Podemos afirmar entonces que no es casualidad que la protagonista sea la primera dama de la Argentina, a quien ambos dotan de femineidad pero ninguno de los dos autores le otorga ese carácter sumiso y débil atribuido al segundo sexo.

En los textos analizados, los autores se apropian de la figura de Eva, la resignifican, a la vez que se alejan en sus representaciones de la Eva idílica que muestra la narrativa peronista oficializada. La *Evita* de Perlongher es una Eva puta, drogadicta; cualidades que no se atribuían a las mujeres en la época, o al menos a las mujeres-modelo como lo era su imagen para el peronismo. La Eva de Copi es histérica, calculadora, puteadora, y todo el tiempo destaca su personalidad dominante sobre los demás personajes. Ambos trasvisten el mito nacional de Eva Perón: Copi convirtiéndola en una mujer histérica y frívola que se disfraza de dama; y, Perlongher, la traviste en una Eva que vuelve de la muerte como puta y drogadicta.

El término de hijos bastardos propuesto por Lidia Santos (1999 citada en Susana Rosano, 1982) puede corresponderse con ambos autores, pues los dos se negaron a transmitir la historia oficial de Eva fundada por el peronismo. Esta nueva resemantización de *Evita*, está sexualizada tanto para Copi como para Perlongher. No parece inofensivo que en *Evita vive*, ella se halle inmersa en los márgenes de la sociedad. Eva es una lumpen más pero no una anónima como el resto de los personajes sino una reconocida por toda la Argentina que, a su vez, se encuentra legitimando estos espacios *under* de la sociedad. Copi y Perlongher se apropian del mito de Eva, posicionándola casi como una figura rectora del movimiento homosexual, esto fue gracias a su origen popular, pues ella era un ícono, por su condición de actriz de radioteatro y de cine.

Evita en esos años era la imagen más cercana que poseían de una estrella, si bien no de Hollywood, ella era la figura más sobresaliente que poseía la Argentina en aquel momento. La fuerza de la estética camp surgió como estrategia de producción y recepción —por ejemplo, de los géneros hollywoodenses clásicos—, que reutiliza y transforma la cultura de masas. Se entiende, entonces, la elección de estos autores por el personaje de Eva Perón, ídolo de multitudes, querida por el pueblo y además actriz y locutora reconocida.

En *Historia de la sexualidad*, Foucault (2007) define la biopolítica como una tecnología política disciplinante que recae sobre el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y relaciones sociales, es decir que las acciones políticas buscan el control del cuerpo del individuo. Por ello, si consideramos que a cada género le son impuestas determinadas «obligaciones», estas, por lo tanto, determinan cómo debe ser el individuo de acuerdo con su cuerpo. De la mujer se espera entonces, sumisión, amor, maternidad, compañerismo y del hombre, fuerza, determinación y dominación.

Es esto lo que pervierte la obra *Eva Perón* ya que si bien el pueblo cree que Eva se amolda a estas características e incluso la tienen de modelo a seguir, ella no es lo que parece. Eva, puertas adentro es la dominante, no acata las órdenes de nadie y no tiene el menor interés de acompañar a su esposo. Por su parte, *Evita vive*, también transgrede estos moldes impuestos porque aquella mujer idealizada por los argentinos no cumple ninguno de los parámetros determinados para su género, Perlongher nos propone una imagen totalmente opuesta presentándonos a una Eva sexualizada, sin pudor alguno.

A su vez Gabriel Giorgi (2014) propone repensar las relaciones existentes entre la cultura y la biopolítica, es decir la política que se ocupa del bios. Dentro de esta red de control sobre los cuerpos, el camp viene a romper con lo institucionalizado. Por lo tanto, es posible deducir que los personajes de Perlongher se encuentran en la vereda contraria del bios: son los marginales, los ignorados por el Estado. Y, en esas orgías descritas en sus cuentos lo participantes se encuentran casi animalizados, porque las acciones que llevan a cabo no se encuentran entre las que se propone culturalmente para los «seres humanos».

Para Foucault, en las relaciones de poder, la sexualidad es un instrumento para legitimar dicho poder. La histerización del cuerpo de la mujer, como la Evita histórica de Copi, representa esta incapacidad de representar en su cuerpo el cuerpo social, Eva ya no es reflejo o modelo de la mujer argentina, tampoco es la guardiana del espacio familiar, puesto que casi no dialoga con su marido y menos aún garantiza la sucesión patriarcal de Perón, debido a que no tiene hijos. Evita con fachada de mujer, no cumple con ninguna de las asignaciones sociales propias de su género.

Copi presentará, entonces, a una Eva travesti, que aun así tiene a todo el pueblo argentino velando por su bienestar. Evita es una travesti amada por el pueblo, al tomar esta máscara de la primera dama, esa teatralidad propia del camp coloca las disidencias (aquellas no correspondientes al binomio hombre-mujer) en un lugar central dentro de la historia argentina.

Por su parte Perlongher, en la representación de Eva resucitada, la expone con una sexualidad que ya no se disimula, ya que compartirá orgías con el lumpenaje de la escena nacional. Esta Evita rompe con los esquemas de poder asignados a la mujer, ella no es esposa, ni madre, ni recatada y, a la vez, se funde con una serie de personajes marginales invisibilizados: travestis, marineros negros, adolescentes homosexuales y prostitutas.

Ahora bien, con respecto a los valores y creencias encarnados en el cuerpo de Eva Perón, Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998) afirman que Eva representa la articulación entre cuerpo y política, ella es modelo de lo propiamente femenino y de la praxis política que debe desempeñar dicho cuerpo. Su figura de mujer pública se construyó de manera de poder controlar todos los excesos. Evita es el cuerpo politizado por excelencia, aquel que se aferra al modelo social impuesto a su género. Salvo por la maternidad, pero compensado por la militancia y el acompañamiento a sus descamisados que comprenden la significación de hijos suyos. En su actuar político, Evita ocupa algunos espacios que históricamente se atribuyeron al género masculino pero siempre remarcando su femineidad: su marca personal del rodete, los trajes de sastre, las joyas, las uñas pintadas, etc.

Es propio del camp también el lugar atribuido a los cosméticos y a las prácticas atribuidas al mundo femenino:

EVITA

(...) para las uñas quiero el esmalte grante. El de Revlon, ¿queda?

También las joyas de Cartier con las que quiere que exhiba su cuerpo una vez muerta. En Perlongher, se advierte su presencia cuando en la orgía Evita les presta el rouge a todos y se pintan como puertas. La Eva del primer relato además termina con el rodete deshecho tras hundirse en las piernas del negro y se corta las uñas largas pintadas de verde para formar parte de la orgía entre la travesti y el marinero.

José Amícola (2000) conviene en que el camp se vincularía con la cultura gay por su capacidad de usar de modo intuitivamente crítico la forma paródica. El camp, es un fenómeno que utiliza siempre la parodia y la sátira, pero al mismo tiempo hace de ellas el modo particular de su discurso.

Por su parte, la ironía para Linda Hutcheon (1992) es un fenómeno intertextual, pues el texto paródico es una articulación de una síntesis: una incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante. El texto parodiado de Copi y Perlongher es la imagen de Eva Perón tal como fue consolidada por el peronismo, la de compañera y esposa que vela por el bienestar de los argentinos.

De este modo, es posible observar un punto de encuentro entre ambos autores teóricos como lo expone Amícola:

La definición ampliamente difundida de parodia de Linda Hutcheon retoma de otros autores y hace suya como de “repetición con diferencia crítica”, subrayando el sesgo político del fenómeno que el camp pone en circulación al expresarse desde dentro del discurso paródico. (2000, p. 53)

La cita anterior, sin embargo, difiere con la afirmación de Sontag sobre la propuesta camp como apolítica, no comprometida. En el caso de Copi, por ejemplo, debido a que su familia fue muy reconocida como opositora al peronismo, se puede pensar por ello que su texto parodiante hace hincapié en el carácter frívolo de Evita, burlándose de su imagen, desgarrando el imaginario de mujer distinguida y comprometida. Aunque esta lectura del personaje también es posible, no convengo con esa construcción de Evita. Desde mi punto de vista, esa puesta en escena del personaje se debe más bien al artificio que requiere el camp, el cual juega con la mujer idealizada por los argentinos. Incluso haciendo alusión a que la amiga íntima del General Perón es una travesti. Como afirma Daniel Link (2017), en *La lógica de Copi*, él no tenía intención alguna de ofender a nadie, porque en su obra la ofensa no tiene lugar, el camp tiene por estandarte el amor el artificio y la exageración; la parodia de la imagen de Eva solo perseguía fines estéticos.

Néstor Perlongher, por su parte, fue militante peronista y, sin embargo, utiliza la imagen de Eva como ícono de lo popular y marginal, describiéndola, por ejemplo, del siguiente modo:

(...) el tipo que traía la droga ese día se apareció con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete... Yo le veía cara conocida (...). (Perlongher, 1989, p. 193)

En ese segundo relato, Eva vino desde el cielo según una vecina que se asoma al patio y Eva dice que tiene que volver al cielo pero que volverá y no dejará desprotegido a sus descamisados. Aquí se condice con la leyenda peronista de que Evita volverá y vivirá en el corazón de sus descamisados, solo que ahora estos descamisados son drogadictos y la propia Evita también lo es; solo volverá para traer drogas para todos:

(...) ella decía que había que drogarse porque se era muy infeliz (...) Estábamos relocos y las viejas déle coparse con el llanto, nosotros les pedimos que ese bajón de anfetá lo cortaran, sí, total, Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife. (Perlongher, 1989, p. 195)

Otra característica del camp es la preferencia por la decoración, por la teatralidad. En Eva Perón de Copi podemos ver este rasgo en el afán de Eva por vestir a la enfermera:

EVITA

Buscá un vestido, dale, buscá un vestido...

ENFERMERA

Pero... un vestido, señora. ¿Por qué? No vale la pena que me cambie, señora.

EVITA

Para darme el gusto. Vas a ver qué lindo que es. Buscá en el baúl grande, allí. El vestido blanco. Hay una peluca que combina. Está guardada en la bolsa de plástico. Búscala, ahí mismo.

Se puede advertir en dicha escena a Eva como la directora de su propio funeral:

EVITA

Hasta mi muerte... hasta la puesta en escena de mi muerte debí hacerla completamente sola (...).

Dispone a los actores (la enfermera) a vestirse de manera tal que quede disfrazada como ella. La viste de Eva Perón, incluso, le hace colocarse una peluca:

EVITA

Dejáme apoyarme sobre vos... con ese vestido es como si me apoyara sobre mí misma (...).

En esas escenas se ve el teatro dentro del teatro, se hace presente el carácter artificioso propio de la sensibilidad camp. Se demuestra el artificio en Perlongher porque las tres historias comienzan como un relato en respuesta a la pregunta *¿vos de dónde la conocés a Evita?* Como si fuera una persona, común y corriente y que estuviera en contacto habitual con estos grupos marginales, como si a Evita la conocieran todos y hubiesen compartido el ambiente festivo con ella. Además, nos expone el artificio de su labor como antropólogo, en el hecho de realizar entrevistas a un determinado grupo poblacional, en este caso los invisibles, los que no son considerados «normales», los cuales constituían el gran interés de Néstor Perlongher.

CONCLUSIÓN

El análisis anterior ha mostrado que mediante la parodia y el camp tanto Copi como Perlongher se han valido del gusto camp por lo andrógino. *Eva Perón* de Copi, donde su Evita se inmiscuye en algunos lugares asignados al género masculino, y en *Evita vive* de Perlongher y su Eva resucitada, donde todo es corporalidad y deseo. Ambos autores realizan copias artificiosas utilizando la imagen mítica de Eva Perón como base para sus perversiones de dicho personaje, ironizando su figura consagrada de mujer modelo de la lucha y el amor para el peronismo.

El camp una sensibilidad de carácter principalmente homosexual. En la representación satírica de Copi, Eva travesti no muere de cáncer de ovarios como reproduce la historia oficial, sino que huye con Ibiza su amiga también travesti dejando a Perón y a su madre solos encargarse de su fingido funeral. Perlongher, si bien sigue manteniendo a Eva como mujer, la invierte de tal manera que en su resignificación la hace una puta y drogadicta, borrando completamente su figura mitificada.

La exageración que le imprime Copi a su Evita, parece travestir su imagen idealizada por el pueblo en una de mujer vulgar, frívola y egoísta, y que con una máscara consiguió ocultar su carácter despreciable y agradar así al pueblo entero. No es casualidad que la narración se ubique en los sus últimos momentos de agonía. Evita, orquestadora de su propio funeral, quiere saber cómo están las calles, si se encuentran los argentinos velando sus últimos momentos para poder disfrutar de su funeral teatralizado.

La Evita sexualizada de Néstor Perlongher rompe con la narrativa oficial que tenemos de Eva Perón ya que antes su figura mitificada fue la de mujer modelo de la Argentina, ahora en su muerte la traviste de forma tal que ya no aparece como compañera leal de

Perón. Esta Eva vuelve del cielo como una reventada, ahora tiene el rodete deshecho, las uñas rotas, incluso las manchas del cáncer en la piel son poco disimuladas con su maquillaje cargado y vulgar. Además, su cuerpo es resignificado como espacio del deseo que no puede ser contenido y termina por fluir con variados compañeros sexuales en lugares de los más marginales. Esa Evita que vuelve después de la muerte se aleja completamente de la mujer modelo que era antes, e incluso su corporalidad desbordante hiere la imagen peronista ennoblecida que se tenía de ella.

Por último, resulta importante destacar que ambas parodias no tienen ninguna finalidad política, no son perversiones de la imagen sagrada de Evita como la difundida por los opositores peronistas, ni por los peronistas de derecha, sino que se enmarcan dentro del camp. Mediante esta propuesta, es que cada autor construye su Eva, buscando poner en relieve la estética de dicha sensibilidad, a la vez que generan un espacio para narrar y escenificar desde lo no binario, haciendo de la digresión sexual ya no un tabú sino una vanguardia.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós.
- BARTHES, R. (2008). *Mitologías* (Trad. H. Schmucler). (2ª ed). Editorial Siglo XXI.
- COPI (2000). Eva Perón (pp. 19, 21-22, 33-35, 39, 62-63, 72, 75, 78, 81). Adriana Hidalgo Editora.
- FOUCAULT, M. (2007). *Historia de la sexualidad I* (Trad. U. Guiñazú) (31ª ed). Siglo XXI.
- CORTES ROCCA, P. y Kohan, M. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón cuerpo y política*. Beatriz Viterbo Editora.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad* (Trad. M. Pons Irazazábal). Lumen.
- GIORGI, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- HUTCHEON, L. (1992). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En Hernán, S. (ed.) *De la ironía a lo grotesco* (pp. 173-193). Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- LINK, D. (2017). *La lógica de Copi*. Eterna Cadencia.
- PERLONGHER, N. (1989). Evita Vive. En *Prosa plebeya*. Colihue.
- ROSANO, S. (1982). *Rostros y máscara de Eva Perón: imaginario popular y representación (Argentina 1951-2003)*. UNR.
- SONTAG, S. (1987). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación*. L&PM.



III. Zona policial: muerte y violencia

La crónica como modo de lectura en *Chicas muertas* de Selva Almada

ABIGAIL MÉNDEZ

DISCURSO CONTEMPORÁNEO: UNA INTRODUCCIÓN

Los discursos de los siglos XX y XXI responden a momentos históricos marcados por la Modernidad, y están caracterizados por las diferentes transformaciones tanto en las formas como en el contenido de los textos. Esto, en consecuencia, problematiza la discusión sobre los límites determinantes de los géneros discursivos, y dentro de ellos, de los literarios.

En este trabajo retomamos la definición de *géneros discursivos* acuñada por Mijaíl Bajtín (1999)¹, como idea operativa y transversal en el análisis de *Chicas muertas* (2014), obra escrita por Selva Almada. Bajtín se refiere a los géneros como unidades flexibles y heterogéneas, teniendo en cuenta que la sociedad en la que se inscriben y con la que dialogan evoluciona, en consecuencia parecen otras voces, otras formas, otras maneras de decir y de representar en los textos.

Chicas muertas pertenece a la nueva generación de discursos marcados por la enunciación en primera persona, agente de la acción. La voz deviene en nuevas configuraciones en el orden de la narración, lo que invita a repensarla como indicador de manifestaciones por fuera de las páginas, en la realidad extratextual. A través de la voz se construyen espacios de existencia, se denuncian estructuras sociales y se cuestionan significados dados *a priori*.

Selva Almada produce, mediante diferentes estrategias narrativas, un movimiento del margen hacia el centro, visibilizando parte de la realidad silenciada durante años. Precisamente, en la novela recrea tres historias relacionadas por un aspecto común: el femicidio².

1. Para profundizar en la concepción de los géneros discursivos como unidades del pensamiento y la producción humanas cf. BAJTÍN, M. (1999). «El problema de los géneros discursivos». En: *La estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno editores.

2. Neologismo incluido en el Código Penal argentino (2012), artículo 80, inc. 11, de la Ley 26.791. Este art. contempla que el homicidio será considerado *femicidio* «cuando el hecho sea perpetrado por un hombre a una mujer y mediare la violencia de género» e incluye como causales «placer, codicia, odio racial,

Tres femicidios cometidos en la década de los ochenta en el interior de Argentina. Tres mujeres asesinadas y olvidadas: Andrea Danne de San José (Entre Ríos), María Luisa Quevedo de Roque Sáenz Peña (Chaco) y Sarita Mundín de Villa María (Córdoba); tres vidas arrebatadas, sin justicia, sin más.

Analizamos, en concreto, en este capítulo, la crónica como modo lectura de *Chicas muertas*, entendiendo que el género se enmarca en el campo de la no ficción –*non fiction novel*– por su vinculación directa con la realidad social y como producto de ella. Observamos, además, que este género se construye no solo como forma estructurante del texto sino, también, como relato modelizado por las subjetivaciones propias de la voz y del contexto de enunciación.

La novela de no ficción surge en las décadas de los cincuenta o sesenta en América Latina como producto de una serie de cambios en la manera de narrar, dado que el contexto de la época exige una manera distinta de representar las vivencias sociales. En Argentina, con la publicación de *Operación masacre* (1957) del escritor y periodista Rodolfo Walsh comienza a practicarse este género por parte de una nueva generación de escritores. La no ficción, entonces, reconstruye discursos silenciados, sin omitir testimonios. Aparece como una versión diferente –otra lectura de lo real– que para constituirse narrativiza, ya sea por el modo de disponer el material, como por la reconstrucción de los diálogos, la descripción de los «personajes» o el sistema secuencial y se arriesga, incluso, a aceptar supuestos (Maidana, 2016).

La afinidad de la no ficción con la crónica resulta evidente, así también la diferencia. En este sentido, la crónica se preocupa principalmente por el punto de vista narrativo como elemento determinante; es decir, profundiza el empleo de la voz narrativa ya que la constituye en su principal estrategia ficcional. El discurso es construido en relación con la realidad, y su punto de vista, en consecuencia, se refiere al «compromiso de fidelidad hacia lo sucedido, lo que supone que, frente a un mismo hecho existan múltiples versiones, y este compromiso es el que regula el contrato de lectura que los autores establecen con su público» (Maidana, 2016, p. 27). La crónica, en *Chicas muertas*, renarra los sucesos desde un particular punto de vista: la voz enunciativa de la cronista.

1. LA CRONISTA

La crónica es un cuento que es verdad.

G.G. Márquez

La *crónica* es conceptualizada como un género o subgénero fronterizo, escurridizo, o multigénérico que guarda con la realidad una relación de confianza en la representación de los hechos; aunque los cómo (sucedieron los hechos) sean múltiples los qué (qué sucedió)

religioso, de género o a la orientación sexual, identidad de género o su expresión».

buscan cierto grado de fidelidad. Para ampliar, Reguillo (2000 citado en Maidana, 2016, p. 28) plantea que este género aspira a entender el movimiento, el flujo permanente como característica epocal: personas, bienes y discursos, que no solo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino que también señalan, principalmente, la migración constante del sentido. Es decir, la crónica, otorga diferentes sentidos a los tradicionales lugares de enunciación, fisura las narrativas legítimas e incrementa la disputa por las representaciones orientadoras.

Daniel Link en su libro *El juego de los cautos* (2003) incorpora un texto de Jean-François Lyotard titulado «Crónica policial» en el cual se ponen de relieve varios rasgos de la crónica. En este sentido dice:

La crónica es fundamentalmente un discurso narrativo, es decir que relata un acontecimiento dando la ilusión de un desarrollo cronológico (un texto que produce temporalidad según Lyotard, o un texto referencial con temporalidad representada según Todorov). El relato se caracteriza por las relaciones entre las diferentes secuencias, cuyo encadenamiento produce un efecto de despliegue temporal. (p. 81)

La narración, el tiempo y el punto de vista. En la superficie textual de *Chicas muertas* emerge una voz enunciativa en papel de cronista, que cuenta el proceso de la investigación en el que participó como agente.

La narración como acción y efecto de narrar, en este caso, es lo que estructura en primer orden el texto. La cronista decide narrar sobre esos tres hechos puntuales, refiere esas historias de forma articuladas entre sí. El tiempo, funciona como un elemento de ordenamiento de segundo nivel; hay una diferencia entre el tiempo de las historias y del relato. La ubicación de los femicidios en el tiempo de la historia se remonta a la década de los ochenta de este país; tiempo en el que se da inicio a la función de la cronista, ya que comienza su propio periplo en sentido inverso: es como destejer el tiempo para tejer sucesos, relacionarlos y darles vida nuevamente.

Link (2003) explica que el factor orden no siempre se desenvuelve de manera lineal: la escritura juega con el pasado y el presente. Esto, en términos narratológicos de Gérard Genette (1989)³ corresponde a las categorías de la *analepsis* y *prolepsis*. Resulta probable que la narradora eligiera para el tiempo del relato una suerte de estructura organizada de la siguiente manera: la presentación de un caso desde el pasado, el estado actual del mismo y su vinculación con ese acontecimiento con alguno recordado en la adolescencia y, por último, retoma el caso, pero esta vez ya desde un presente temporal anclado en relatos, entrevistas, y diálogos con familiares o amigos de las víctimas. Este patrón se repite en la crónica, en cada caso.

3. Para profundizar en las categorías del relato ver Gérard Genette (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Además de esos dos factores, narración y tiempo, el tercer elemento significativo es el punto de vista –desde donde se construye la voz cronista y la narración– que transmite al lector una sensación de realidad inmediata, por donde, a su vez, se puede ver «a través de sus ojos». Precisamente, por ello, su función no es menor, pues a través de esta voz se compone la forma en la que los lectores/destinatarios recibirán los casos, cómo se sentirán con ellos, y cómo tratarán –o no– de verse implicados en la realidad que los llama a abogar. Los cronistas son exploradores contemporáneos que viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la reportera y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades desiguales (Puerta, 2010, p. 60). Nos interesa, para nuestro estudio, detener particularmente la atención sobre este último aspecto.

El punto de vista –entendido en este trabajo no solo desde la propuesta ideológica en la cual está anclada la escritura de Selva Almada, sino desde la voz ficcional de la cronista– se materializa en el discurso por momentos a través de la primera persona gramatical y en otros en la tercera. Su objetivo es en el primer caso, legitimar el lugar de cronista, diciendo a los lectores: esto que les cuento es solo un punto de vista construido por mí, en mi largo recorrido y producto de mi trabajo de campo. En el segundo caso, propone una focalización en los hechos por medio de herramientas de objetivación. Este último aspecto retomaremos más adelante.

Una de las hipótesis de este trabajo sugiere que la voz narradora se construye en la obra como cronista de su propia investigación. En este sentido, el relato de la Huesera es central para comprender el rol. La reconstrucción de la historia de una mujer, cuya misión es juntar los huesos de todos los animales encontrados en su recorrido, especialmente los huesos de lobos, para evitar su pérdida o desaparición con el tiempo, emerge en la crónica. Allí se cuenta que una vez reconstruida la figura del animal, la huesera comienza a cantarle una canción de cuna; canta, y a medida que canta los huesos comienzan a cubrirse de carne, cuero y pelos. Mientras continúa la canción el lobo cobra vida, sale corriendo y, en medio del escape, se convierte en una mujer libre y risueña: su figura cobra completa vitalidad para avanzar por los estrechos caminos. Tanto la Huesera como la cronista, unidas por una misma y paradójicamente similar acción, juntan aquellos fragmentos de historias perdidas:

«Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir». (Almada, 2014, p. 50)

Darles voz implica reunir los fragmentos, datos y recuerdos que sobrevivieron. Implica, además, buscar explicaciones en las formas paranormales, para poder con ello, intentar recuperar las voces de las víctimas y apropiarse de ellas; hacerlas parte de su punto de vista y pasarlas al plano de la experiencia escritural.

La narración de *Chicas muertas* se inaugura con una anécdota personal de la cronista acontecida en la casa de su niñez: la descripción de la mañana del 16 de noviembre de 1986 en Villa Elisa, pueblo del interior de Entre Ríos. El asado familiar, el sol arrasador del verano y la radio sonando de fondo. Su padre se había ido de copas con un amigo y dejó a

su hija vigilando el fuego. La pequeña toma el vaso –ya vacío de vino, pero aún frío– que abandonó su padre y comienza a masticar el hielo que estaba dentro:

Cuando apenas quedaba un pedacito (de hielo) lo hice crujir entre mis muelas. Apoyé la palma sobre el muslo que asomaba en el borde del short. Me sobresaltó sentirla helada. Como la mano de un muerto. Aunque nunca había tocado uno. (Almada, 2014, p. 16)

Una de las características del punto de vista es inducir al lector en su juego narrativo, hacerlo participe de lo que narra y mostrarle con fragmentos desde dónde comenzará a contar esta historia. No es sino, más que una estrategia textual del que se vale para no solo mostrar su punto de vista, sino, también, su lugar ideológico. Martín Caparrós plantea que la crónica tiene la necesidad de mostrar, describir, y hacer sentir a los lectores lo que experimenta: la preeminencia del mostrar sobre el decir. La crónica pone en escena las emociones, las experiencias, los sucesos para que el lector vea y sienta con el cronista, para que se produzca una inmersión en el relato (Maidana 2016, p. 30).

Como la mano de un muerto, como efecto de aquella sospecha helada y oscura que el hielo le confió: en este contexto, la cotidianeidad de la escena familiar es interrumpida por la noticia del asesinato de Andrea Danne, una trágica muerte perpetrada de una certera puñalada mientras dormía en su propia cama en la localidad San José:

Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una *revelación*. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos. (Almada, 2014, p. 17)

La noticia de la primera chica muerta, Andrea Danne, se presenta ante la cronista como una revelación latente durante toda su vida. A partir de este episodio, serán muchas las noticias cargadas de horror, dolor e impunidad que la acompañarán por años. La búsqueda de otras experiencias en las cuales se vio envuelta (o de las que fue testigo u oyente) y que guardan entre sí una relación específica, aparece en la madurez como síntoma de un dolor indiferente. A través del movimiento performativo de hacer existir y, con el objetivo de hacer sentir, narra la anécdota de una pelea entre su madre y el esposo, cuando eran de jóvenes, en la que el hombre quiso «levantarle la mano» pero ella se defendió. Luego, se desencadenan una serie de evocaciones referidas a historias cotidianas de vecinas y amigas de la madre, a cosas que recuerda haber oído en su infancia, pero que en aquel entonces no podía llegar a comprender del todo: «Me crié escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en voz baja» (p. 56). Esas escenas tienen un denominador común: todas son partes de sucesos silenciados bajo el manto de la impunidad.

En la novela, la violencia de género no forma parte de su familia, sin embargo, en las conversaciones que mantenía con su madre siempre estaban presentes: Marta, la vecina golpeada por su marido que, a su vez, descargaba su ira sobre sus hijos; Bety, la señora de la despensa que se suicidó (aunque muchos pensaron que fue el marido quien la mató y ocultó el asesinato); la esposa del carnicero, quien denunció a su marido no solo

por golpearla sino también por violarla (p. 53 y ss.). También recuerda que comenzó la universidad y fue a vivir a una pensión en Paraná con una amiga, con quien, en el esmero por ahorrar dinero, viajaban «a dedo» desde Paraná hasta el pueblo a visitar a la familia y viceversa. Durante el tiempo que duraron estos viajes, los episodios incómodos y de terror se repetían; una vez, relata la cronista, un camionero les contó que se acostaba con estudiantes como ellas por dinero, y que así las ayudaba a pagar sus estudios (Almada, p. 29 y ss.). Se suma a esos recuerdos otra anécdota de la adolescencia, cuando le enseñaban a no hablar con extraños y a cuidarse del Sático, un ser mitológico, violador de muchachas solitarias que transitaban por sitios desolados (p. 55). Muchas han sido las historias que marcaron su vida, las mismas que ahora retoma desde un denominador común: la violencia patriarcal.

Chicas muertas está compuesta por fragmentos y apartados destinados a recapitular la experiencia de la cronista que toma la voz y la responsabilidad de mostrar a los destinatarios, desde su punto de vista, las diferentes situaciones de violencia, transversales a todas las esferas de lo público, privado e íntimo de la vida, sufridas por las mujeres de la crónica. Emplear esta herramienta como forma de ver a través de sus ojos, de sentir a través de sus descripciones y de reflexionar a través de sus relatos, habilita una relación con el texto desde un rol activo, para asumir lo narrado en consonancia directa con la realidad, fuera de las páginas del libro. Al respecto Leonor Arfuch plantea que: «La vida de una persona sobrepasa lo individual; la vida es sociedad es colectiva, múltiple, y no está confinada a una sola subjetividad sino en contacto constante con muchas subjetividades» (2002, p. 220).

Precisamente, la cronista emplea la primera persona porque puede mostrar por medio de las experiencias mediatizadas por su voz, al otro como sí mismo. Pues, las múltiples experiencias le permiten la construcción de la identidad de todas las mujeres –las otras– como sí. Las voces de las mujeres están referidas, mediatizadas, en su identidad: «Surgen las voces de la ausencia y permiten ver la falta como síntoma –los que ya no están–, pero también como una forma de decir lo indecible, lo que se escurre de todo intento de simbolización significativa» (Arfuch, 2010, p. 34). En algunos momentos, la narración se pausa, hay una fragmentación. La cronista redirige su mirada y le habla a un destinatario particular: las mujeres. A través de la presencia del pronombre tú, llama la atención de ellas, a quienes, por medio de un discurso directo, interpela por ser parte del género que las une en una misma situación de vulnerabilidad:

Nunca nos dijeron que podía violarte tu marido, tu papá, tu hermano, tu primo, tu vecino, tu abuelo, tu maestro. Un varón en el que depositaras tu confianza. (Almada, 2014, p. 55)

La práctica de la escritura la llevó a trazar una línea de investigación cuyo recorrido y utilización de diferentes elementos permitieron construir un rol en la narración, darles entidad a los asesinatos de María Luisa, Sarita y Andrea. Las tres forman parte de su crónica, en su «cómo» de la narración. En el último encuentro con la Señora, las ausencias de las chicas fueron rememoradas y reconstruidas. Ahora, dice, la tarotista, es hora de dejarlas ir:

Me lo dijo tomándome la mano por encima de la mesita que nos separaba. Apretándomela, cada una sentada en el sitio que ocupamos en todos los encuentros. Yo también apreté su mano y entonces empezó a soltarme despacito. Me agarré un poco, un momento más. Podía ver todavía a las chicas a través de ella. Me miró. O ellas me miraron y comprendí y también empecé a soltar.

Tres velas blancas. Mi adiós a las chicas.

Una vela blanca para Andrea. Una vela blanca para María Luisa. Una vela blanca para Sarita, y si Sarita está viva, ojalá que sí, entonces esta vela es para esa chica sin nombre que apareció hace más de veinte años. Un mismo deseo para todas: que descansen. (Almada, 2014, p. 182)

Otra estrategia de existencia de las tres chicas muertas en el discurso es la omisión del nombre de la cronista. Esta hábil decisión puede ser interpretada como un acto de justicia escritural y social a la vez. Escritural porque le permitió dar el mismo valor nominal a cada una de las chicas, las tres mujeres caben en la ausencia del nombre propio; y social porque no solo ellas tres están significadas allí, más bien todas las mujeres ausentes tienen voz a través de los relatos de las chicas muertas. El yo que narra es quizá lo que importe y no el yo que se despliega en plenitud en el umbral de la enunciación. Un yo que presta un rostro a quien no lo tiene (Arfuch, 2010, p. 34). Es el espacio que encontró Almada para la construcción de la cronista: una máscara que viene a ocupar el lugar de una ausencia, que dota de rostro y sentido a lo que no es previamente un yo.

2. LOS ARCHIVOS

Los documentos recuperados por la cronista son parte del testimonio verídico de los femicidios de las mujeres. Las entrevistas a los familiares, amigos y conocidos de las víctimas son las nuevas voces que tendrán lugar de personajes, cuyas participaciones vacilan entre lo que fue y lo que pudo ser. También el relato de la vidente —La Señora—adquiere un valor significativo, su papel de *médium* entre las chicas muertas y la cronista actúa como umbral de los discursos diferidos.

La RAE (Real Academia Española) define el término documento, en su acepción moderna más empleada, como escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos”. En sentido figurado se lo entiende como escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo. Es posible, entonces, que los archivos introducidos por la cronista funcionen como indicadores contrastables con el afuera, que les confiere un grado de referencialidad e ilusión de objetividad, «esto pasó y está allí». Estos escritos buscan probar algo; es decir, hacer coincidir lo dicho o lo representado, con lo sucedido. Los relatos de los femicidios están acompañados por elementos que adquieren valor documental como los archivos de la investigación oficial de cada caso, las entrevista y el discurso esotérico de la tarotista.

El uso de los discursos oficiales e imparciales agrega –al articularse con la voz narrativa y las otras voces– un matiz más a la crónica. El parte policial, por ejemplo, describe detalladamente la escena del crimen de Andrea Danne (San José, Entre Ríos, 1986):

En el expediente, estos detalles son descritos de la siguiente manera: Sobre una cama de madera de 1.90 cm. De largo por 90 cm. De ancho y 50 cm. De alto, la cual está ubicada sobre la pared del lado oeste de la pieza, con la cabecera para el lado de la pared del lado sur y contra ambas paredes, se encuentra el cuerpo de la señorita María Andrea Danne, en posición de boca arriba, con la cara ligeramente inclinada hacia la derecha, reposando sobre la almohada, con mucha sangre sobre su pecho (...) En la cama no se observan prendas de la misma desordenadas, es decir que no hay signos de violencia, los cabellos de la muerta están arreglados. (Almada, 2014, p. 69 y ss.)

Este discurso, aspirando a ser objetivo, remarca lugares de sin sentido en los que una chica muerta en la intimidad de su hogar, atravesada por el filo de un cuchillo en la comodidad de una cama perfectamente arreglada (al igual que los cabellos y ropas de la chica) no representa, para el discurso policial, un acontecimiento violento y traumático. Así, la cronista recupera la descripción de la muerte Sarita Mundín (Córdoba, 1988):

En el expediente, el hallazgo se describe de la siguiente manera: El esqueleto se encontró en la punta de la isla, en el paraje La Herradura, en una encamarada producida por la corriente del río Tcalamochita (...) El esqueleto se encontraba más desmenuzado en su parte derecha que izquierda y su cráneo más en su parte posterior que anterior. Presentaba prendas femeninas: bombacha, corpiño, pollera y restos de una chomba. (Almada, 204, p. 126)

Este fragmento da cuenta, en parte, de la función de la cronista de dar a conocer todas las voces, y de contrastarlas unas con otras subrayando la legitimidad de aquellas silenciadas o invisibilizadas, traídas desde los márgenes, por sobre la imparcialidad de las voces oficiales o de las instituciones. La investigación policial desarrollada funciona en la obra como elemento de objetividad, ya que los recortes recuperados pertenecen a expedientes reales que detallan los sucesos y parte de la pesquisa realizada. En oposición a esto, la cronista-investigadora reanuda la investigación desde otro lugar, más sensible, más humano. En este sentido, la crónica narrativa se aleja también del periodismo clásico por su forma objetiva de narrar verdades únicas:

En el periodismo clásico el yo está prohibido, no sólo como mención de que “yo hice algo”, “yo pensé en algo”, “yo reaccioné de determinada manera”. Está prohibido como punto de vista, como mirada particular, como observador personal. En ese sentido, la objetividad del periodista se parece a la mirada de un científico que hace un experimento. (Herrscher, 2009, p. 29)

En tal sentido, la investigación en la obra cambia de dirección, ya que el escenario se dará en otro sentido, más amplio. Como parte de los informes forenses y policiales, y sumado a las aseveraciones de la hermana, aparecen los discursos de la vidente y de la madre de Sarita, quienes creen que ella aún sigue con vida:

En el tarot nunca aparece rastro de Sarita. Es la única de las tres que nunca habla. La Señora dice que siente que Sarita está viva o, al menos, lo estuvo hasta hace poco tiempo (...) su madre también tiene una razón casi esotérica para decir que Sarita vive: nunca la he podido soñar...si nunca la soñé es porque sigue viva. Si estuviera muerta, hubiese vuelto en sueños a despedirse. (Almada, 2014, p. 129)

Del caso de María Luisa Quevedo (Sáenz Peña, Chaco, 1983) también presenta evidencias. Relata el encuentro con Yoghi Quevedo, hermano de María Luisa, quien le ofrece como dato, además de algunos testimonios personales, una foto del cuerpo de su hermana sin vida y desfigurado. La foto, evidencia objetiva de la muerte, lejos de ser el resultado más real del «qué sucedió», representa para la cronista- investigadora una evocación del cuadro de John Millais, *Ofelia*:

Me hace acordar a la pintura de John Millais, la de Ofelia muerta. Como el personaje de Hamlet, María Luisa yace boca arriba. Como en el cuadro, las hojas planas de los juncos se inclinan sobre la laguna, la superficie está cubierta de pequeñas plantas acuáticas. No son esas flores lilas que la reina Gertrudis llama Dedos de muerto, con la que Ofelia había tejido sus coronas, sino esas otras a las que les dicen Lentejas de Agua. Un árbol, que no es el sauce del que cae la pequeña Ofelia, sino una copa achaparrada, echa su sombra sobre el cuerpo de María Luisa. La muerte, para las dos, llena de angustias. (Almada, 2014, p. 108)

Además de los informes policiales y testimonios familiares, la voz de la vidente concluye el espectro de documentos obtenidos. Alejada de la construcción de la verdad, la tarotista agrega información, basada en su propia experiencia esotérica de los hechos, sobre una de las chicas:

Pobrecita. La arrancaron como a un junquito. Era tan chica todavía, estaba tan poco agarrada a la vida. Como los juncos que crecen a orillas de las lagunas. (Almada, 2014, p. 108)

De esta manera, la búsqueda de objetivación se cierra para confrontar directamente no con los cómo sino con los qué desde una mirada subjetiva.

CONCLUSIONES

En este trabajo intentamos mostrar que la voz narradora se construye en la obra como cronista de su propia investigación a través de diferentes herramientas del género discursivo. El

mostrar y hacer sentir más que contar son los mecanismos que se destacan sobre el resto, efecto que la crónica busca construir en la relación íntima entre sus lectores y la cronista; pues la función de esta se trata de hacer ver a través de sus ojos, y hacer sentir a través de sus palabras.

Finalmente, pudimos observar que, en el acto de traer del exterior, tomar del interior, intercalar testimonios, hechos, anécdotas, sueños, superponer voces disidentes, se van configurando las historias pequeñas, íntimas y cotidianas que forman parte de lo que se podría llamar «poéticas de lo menor» en el *continuum* de una supuesta «historia oficial». La historia para la cual estas tres muertes no importan y hacer que importen –en los últimos años– es tarea de la literatura, como afirma Laura Scarano «Enunciar desde el margen es encarnar una historia local, asumir la particularidad de una voz, confrontar con el centro que hace de ese margen un espacio otro, ajeno, subalterno, de límite hacia afuera» (2000, p. 2). Por ello, el papel de la cronista, se mueve en los márgenes de los discursos.

Cada una de las pequeñas historias yuxtapuestas aparecen como desprendimientos o réplicas de lo otro, y de esta manera se configura, en clave dialógica, otro relato, otra mirada; porque más que contar, es mostrar con sus ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMADA, S. (2016). *Chicas muertas*. Literatura Random House.
- BAJTÍN, M. (1999). *La estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- CABRAL, M. C. (2015). *De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior*. <https://acortar.link/qJOzQo>
- ELIZONDO OVIEDO, M. V. (2015). Femicidio y exhumación del archivo en *Chicas muertas* de Selva Almada [Actas]. V Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes (UNR).
- GÉRARD, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- HERRSCHER, R. (2012). *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Universitat de Barcelona.
- LINK, D. (2003). La crónica policial y «La estructura de los sucesos». En *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. La marca.
- MAIDANA, S. N. (2016). *La crónica narrativa latinoamericana como género híbrido. Los modos de construir la voz propia: el caso de Leila Guerriero*. Facultad de Ciencia Política y RR. II. Escuela de Comunicación Social (UNR).
- SCARANO, L. (2000). Enunciar/Interpelar desde el margen (las metáforas de la intemperie). *Dispositivo N American Journal of Cultural Histories and Theories*, XXIV(51), 1-12.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española* (22a ed.).

Violencia, margen y paisaje en *Monstruos perfectos* de Miguel Ángel Molfino

CLAUDIA GRISELDA RODRIGUEZ

Mempo Giardinelli se expresó sobre él como «el más norteamericano de los escritores argentinos, y el que menos se desespera por serlo». Esa frase, presente en la contratapa de la primera edición de *Monstruos perfectos*, ha sido multiplicada cómodamente por parte de entrevistadores, editoriales y presentadores en charlas, conferencias o talleres del autor, etc. Hay que reconocer sí, que la estrecha amistad de Molfino con Giardinelli es mencionada por la crítica y que ambos se han lucido en el desempeño de la escritura del género policial. Pero, esta tendencia, más que nada condice, siguiendo a Pierre Bourdieu (1990) con la posición que tiene el autor (en este caso Giardinelli) dentro del campo literario respecto de los monopolios de legitimación literaria:

el monopolio del poder de consagración de los productores o de los productos (...) el escritor consagrado es el que tiene el poder de consagrar y de obtener la adhesión cuando consagra a un autor o una obra —mediante un prefacio, una crítica laudatoria, un premio, etc. (Bourdieu, 1990, p. 19)

La referencia que hace Giardinelli sobre Molfino es un reconocimiento que lo respalda en el campo literario local. Sin embargo, no habría que ignorar que además, Miguel Ángel Molfino ha sido consagrado, por «El simple arte de besar» premio *Crisis* de cuento en 1986; por *Monstruos perfectos*, como finalista del premio Hammett y del Premio Memorial Silverio Cañada (2011), en la Semana Negra de Gijón; resultó finalista del premio Violeta Negra (2014), al mejor policial de autor extranjero en el Festival Internacional de Literatura Policial de Toulouse; mientras que por su obra *Pampa del infierno* ganó el premio Espartaco (2020), a la mejor novela histórica, también en la Semana Negra de Gijón.

^

ACERCA DE *MONSTRUOS PERFECTOS*

La novela negra se publicó en el 2010, tres años después del arribo del autor desde México a la Argentina. Los detalles sobre su redacción, la editorial que la publica específicamente y el reconocimiento que de ella o del autor hace el campo literario resistenciano va a ser analizado con el aporte de la teoría de «campo social» o «espacio social de mediación específica» (Bourdieu, 1990). Sitio donde se hallan situados los productores de las obras, en este caso Molfino, y su valor o consagración que consigue en el campo literario de Resistencia como espacio autónomo donde se ejercen fuerzas según la posición de los autores en él. Y, sobre todo, teniendo en cuenta que en tal campo social existen condiciones materiales restrictivas. En relación con esto, cabe destacar que *Monstruos perfectos* (2010) es la primera novela de Molfino, que hasta entonces era mayormente reconocido como cuentista que publicaba en el suplemento dominical del periódico de tirada local, *Diario Norte*. Lo que implica el agenciamiento a través de la demanda del público lector, en la que se sitúa el campo, que recibe una distribución desigual de capital simbólico. Hay que tener en cuenta que la novela integra la colección *Viceversa*, proyecto editorial financiado con aportes del Ministerio de Educación del Chaco y del Instituto de Cultura de la provincia buscando diversificar el espectro de lectores al darle un alcance nacional, y a la vez enriquecer el patrimonio literario de la red de bibliotecas públicas, dado que una parte de las ediciones fueron entregadas a estas instituciones. Integra así, junto con otras obras de esa colección de autores regionales, otro tipo de circulación, la cual ya no estaba regida por la adquisición del libro mediante la compra.

En otras palabras, el autor convive con distintos condicionamientos en el campo literario resistenciano, propios de su generación: el género que escribe, el lugar geográfico marginal en el que se encuentra con respecto al centro de producción cultural o el que ocupa respecto del campo literario resistenciano. En tal caso «hace exactamente lo que debe hacer, “lo único que puede hacer”, como se dice, sin que ni siquiera tenga que saber lo que hace» (Bourdieu, 1990, p. 91). Y eso que hace es la invención creativa, la producción, su novela. ¿Pero qué sabemos de las condiciones de producción de su obra?

Se puede decir que *Monstruos perfectos* (2010) consta de dos etapas constitutivas. La primera corresponde al borrador de la obra, en el cual el autor trabajó durante los últimos meses de su estancia en suelo mexicano. La segunda etapa corresponde a su versión final, que terminó de tomar forma en el año 2007, cuando Molfino ya había regresado al país. Es decir, que la obra se configuró como tal en los períodos de radicación en México y regreso al país nativo del autor. Su publicación se concretó unos años más tarde, de la mano del proyecto editorial *Viceversa*, en 2010, editorial que «nació de la alianza entre editorial Recovecos, de Córdoba, la revista *Cuna*, el Ministerio de Educación y el Instituto de Cultura de Chaco. Su objetivo fue alentar la producción literaria de Chaco y de Córdoba». A su vez, Ediciones B la publicó en 2014. Ninguna de las dos editoriales mencionadas reeditó la novela. Sin embargo, la obra fue editada en francés por la editorial Ombres Noires, en 2013. Y está sirviendo de base para una serie televisiva mexicana con el mismo nombre, producida por el reconocido Nicolás Celis, uno de los productores de la película ganadora

del Óscar, *Roma*. Tanto la traducción como la adaptación a una serie televisiva significan la inserción de la obra en otros campos sociales, literarios y audiovisuales. Aun así, Miguel Ángel Molfino no fue reconocido por el campo crítico literario o académico.

PAISAJE Y VIOLENCIA

Para la apreciación de la configuración estética del paisaje en la obra, es necesario tener en cuenta, las sensaciones percibidas, a través de los sentidos (tacto, vista, olfato y gusto), por los sujetos de la novela. Estas sensaciones corresponden siempre a temperaturas antagónicas, frío y calor; así como, a los estímulos que producen esas sensaciones: el sol y el agua; y a lo cognitivo, como la relación del espacio con el cuerpo de los protagonistas. Pero no solo eso,

las teorías de la percepción hacen hincapié en que la realidad está constituida tanto por sus presencias como por sus ausencias, o sea, no es solo lo que se ve. Justamente, es el paisaje el concepto elegido para aplicar una ontología de lo visible; porque el paisaje constituye tanto la realidad física como la representación que hacemos culturalmente de él. (Galimberti, 2013, p. 546)

En efecto, intentaremos datar lo explícito y lo implícito tanto de los elementos mencionados, como de las representaciones culturales o las construcciones del imaginario colectivo que condensan ciertos elementos discursivos sobre la región en la que se desarrolla la acción de la obra. Las mismas responden a la «configuración subjetiva de la región en cualquier individuo deriva de las asociaciones entre las imágenes que los discursos dominantes difundan y la formación que el individuo ha recibido por su experiencia personal» (Kaliman, 1994, p. 14).

Habremos de señalar en parte los discursos dominantes que sustentan el imaginario colectivo del paisaje de la región, así como la formación del autor en su experiencia. También, analizaremos cómo se configura la circulación de la violencia en la obra, para lo cual tomaremos como referencia el análisis que hace Francisco Gelman Constantin (2015) en *Hay lugar para los débiles. Configuraciones de la violencia en el Chaco Argentino: género negro, subjetividades y espacio*. Si bien, este autor aborda novelas de género negro de otros escritores como Carlos Busquet, Mariano Quirós y Mempo Giardinelli, creemos que su análisis es perfectamente aplicable a la obra de Miguel Ángel Molfino, no solo por el género en el que se circunscribe, sino por las apariciones de elementos discursivos similares en lo que se refiere al comportamiento de la violencia vertiginosa de *Monstruos perfectos*, que se agencia entre los espacios rurales y los residuos de lo que alguna vez fueron edificios industriales, como sucede con Puerto Barranqueras.

Ahora bien, ¿cuáles son las zonas donde transcurre la acción de *Monstruos perfectos*? Podemos señalar cuatro: el pueblo Estero del Muerto, «La brigada» en Noguera, Puerto Barranqueras y Antequera.

El primero de ellos, Estero del Muerto, es un pueblo abandonado en el interior del Chaco:

(...) un caserío de ladrillos viejos y una sola calle que llaman avenida y no tiene nombre.
(Molfino, 2010, p. 12)

Las descripciones del paisaje son dramáticas. En Estero del Muerto habita en silencio la belleza quieta, agazapada y peligrosa: el monte simula un letargo donde «Todo parece dormir bajo el sol» (Ibid., p. 11); o las escasas sombras de árboles tétricos. No es así en los demás espacios. En Barranqueras el paisaje es residual. Por ejemplo, la descripción de la ciudad casi que se reduce solamente al puerto descrito como

(...) una desmesurada máquina compuesta por hombres, sudor, olores y engranajes trabajando sin límites de tiempo. (ibid., p. 162)

La ciudad industrial, entonces, alberga en sus márgenes los desperdicios, la basura, todo aquello que descarta la vorágine capitalista y que se configura como un «otro» paisaje que sobreimprime sobre el geográfico natural «la acumulación de desperdicios que deja a un costado de los recorridos la circulación, aquello que se estanca.» (Gelman Constantín, 2015, p. 122).

Entre la belleza quieta del monte y el basural de la ciudad, la violencia circula autorregulándose y siguiendo la lógica de cada sitio. Cada lugar de descanso, cada parada o estadía breve funciona como un nodo de la violencia que explota luego de un período de represión violenta. Porque la belleza quieta del paraje, que se percibe en lo que parece dormir bajo un sol que mantiene el aire aletargado, contiene un monte de árboles que no menguan con sombra alguna, sino que parece atestiguar expectante la explosión de los violentos. Los violentos que al refrescarse abandonan el estado mental de mareo, ese atontamiento provocado por la sofocación del calor, para cobrar venganza o emprender una serie de eventos delictivos guiados por una ambición desbordada.

El monte es cómplice tanto como la laguna estancada (de allí el nombre Estero del Muerto) que se traga a los cadáveres y es incapaz de albergar vida. La belleza quieta, entonces, no es más que la perplejidad que se interrumpe, por ejemplo, con el doble asesinato a quemarropa del matrimonio Hordt. En Noguera lo visual del paisaje se reduce al edificio cuadrado y gris de la brigada policial en donde se tortura hasta la muerte. Por otro lado, Puerto Barranqueras y Antequera son ciudades cuyo esplendor se ha venido a menos; son sitios abandonados, lugares de refugio que no funcionan como tal, sino que operan mayormente como basurales y descampados que posibilitan el encuentro de traficantes y asaltantes. Es allí donde las armas de fuego, armamento de guerra (granadas, metralletas, etc.) cobran mayor relevancia, ya que despedazan los cuerpos a distancia.

Los cuerpos que forman parte del paisaje no se encuentran despedazados en la sala de estar de una limpia, humilde y acogedora sala familiar de una casa rural, como en el principio de la trama. No, en estos sitios más cercanos a la capital los cuerpos explotan y se diseminan a cielo abierto o, acribillados, se parten al medio alimentando el río Paraná con

sangre y vísceras. Esto no significa que la violencia vaya en aumento, la violencia en sí está en circulación todo el tiempo, son los espacios los que posibilitan su flujo y es la lógica de funcionamiento de cada uno de ellos que adapta los modos de explosión violenta con más o menos cadáveres. Están regidos por la ley de la selva donde «El crimen se adjunta a su ejecutor como una imposición externa» (Gelman Constantin, 2021, p. 59).

Este escenario tiene que ver también con la intención de sacudir la percepción del lector desprevenido que viene contemplando la tranquilidad pueblerina, donde solo existe la muerte por causas naturales y, de inmediato se encuentra en la escena del crimen, de un doble asesinato a escopetazos en un living familiar. Como un cuadro, la escena del crimen de los padres de Miroslavo es descrita al detalle:

Su madre recostada de lado en el sillón y su mejilla izquierda había desaparecido. Un hueco negro, de borde rosado como una encía, le partía el pecho. (al padre) Uno de los impactos le había destrozado la cabeza, el otro le había arrancado el brazo derecho. (Molfino, 2010, pp. 48-49)

Inertes, ensangrentados y desmembrados, los muertos forman parte del paisaje porque «La adopción de los cuerpos sin vida como objetos de contemplación estética indistintos del paisaje físico forma parte de la destitución de quien observa como sujeto volitivo de la violencia que ha provocado la muerte» (Gelman Constantin, 2015, p. 112).

Como hemos visto, toda descripción del paisaje es acompañada por un rasgo tétrico, feo y cruel:

La casa estaba festoneada por unos jacarandás, dos palos borrachos y un guayacán, cuya corteza parecía un pedazo de piel lastimada cruelmente por un látigo. (Molfino, 2010, p. 24).

El guayacán en carne viva forma parte de la personificación del paisaje, el monte tiene vida y el río encubre crímenes tragándose cuerpos tal como se puede apreciar en la playita de Antequera

(...) se clavaba en el agua, muy cerca de la orilla, un viejo poste inclinado rematado por un cartel que dejaba leer una leyenda tan misteriosa como macabra: AQUÍ ME AHOGARON. (Ibid., p. 262)

O como en el caso de Veinte Pesos:

–Piérdanlo en el río, que se lo coman las palometas. (Ibid., p. 104)

El río como ataúd de un desaparecido es una marca-huella de la memoria. Sobre esto último, Gelman Constantin (2015) expresa:

De los relatos de la década del sesenta a las tres novelas de la década de 1980 en adelante, la transformación en los modos de configurar la experiencia de la violencia involucra muy especialmente la vivencia de la represión, tortura y desaparición de personas durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón y el último proceso dictatorial argentino, entre 1974 y 1983; la persecución y la violencia se organizan literariamente como marcas generacionales. (p. 114)

Es decir, que el modo de configurar la experiencia de la violencia que tiene Molfino en la novela negra responde a la marca generacional, al trauma nacional, a las reminiscencias de una Argentina entre el 74 y el 83. El mismo género literario en sí, «capaz de denunciar vigorosamente la injusticia» (Giardinelli, 2004) funciona para el autor como herramienta para desacreditar la autoridad estatal y realizar así una denuncia social contra el Estado y sus instituciones. Es la razón de la intensidad y la focalización en la sesión de tortura seguida de muerte a Veinte Pesos por parte de los oficiales de «La Brigada» en Noguera; un modo de narrar el horror, identificado por Dalmaroni (2004) como «el detalle del “modus operandi”» (p. 160). En otras palabras, el modo en que se ejerce la tortura.

Volviendo al río, y esto es Antequera, porque tal como Barranqueras es puerto y maquinarias, Antequera es río, playa y frontera:

Una suave eternidad calurosa parece haberse estacionado sobre el poblado y esa parte del río. (Molfino, 2010, p. 192)

El pueblo de Antequera está casi deshabitado, al contrario de Estero del Muerto y Noguera en este sitio el calor calcinante retrocede ante el fresco de la ribera que atrae y tranquiliza:

Maciel volteó hacia el agua y se dejó llevar por el manso oleaje plateado. (Ibid., p.69)

Tranquilidad imposible en el calor sulfúrico de los espacios anteriores y sin embargo este es un espacio mucho más peligroso porque es traicionero. El río se figura como vía de escape segura solo en la mente del Dr. Maciel que se encuentra hipnotizado por el fresco y el alivio del sol rural. Para escapar de un posible desencuentro entre bandas de traficantes había que «saltar hasta la playita y salir nadando» (Ibid., p. 133). Una ilusión posible, eso sería escapar nadando en un río que se traga personas. No es el caso, una vez instaurado el caos «(...) no hay lugar para una restauración retroactiva del orden (...) la salida del territorio pantanoso de la brutal ley de la selva tiene la forma de un acontecimiento fortuito con ribetes fantásticos» (Gelman Constantin, 2015, p. 119).

En esta pequeña frontera de Antequera, con la complicidad de un río hambriento, los protagonistas se enfrentan en una explanada lejos de la ley. Liberados del mareo producto del colérico sol rural, la violencia puede circular libremente dado que los medios y condiciones se han dado para que tanto espacio como inclemencia climática fagociten la potencialidad asesina en los sujetos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGUITA, E. y Caparrós, M. (1997). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Tomo-1/1966-1969 El valor del cambio. Editorial Booket.
- BOURDIEU, P. (enero 1989-diciembre 1990). El campo literario. Pre-requisitos críticos y principios de método. *Criterios*, (25-28), 20-42.
- DALMARONI, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. <https://acortar.link/xBgFnc>
- DRUCAROFF, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- GIARDINELLI, M. (2004). *Sobre el género negro/Entrevistado por Goran Tocilovac*. El Comercio (Lima, Perú). Suplemento dominical.
- GELMAN CONSTANTIN, F. (2015). Hay lugar para los débiles. Configuraciones de la violencia en el Chaco Argentino: género negro, Subjetividades y espacio. *Revista Chilena de Literatura*, (90), 105-127.
- KALIMAN, R. J. (1994). *La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria*. UNT.
- MOLFINO, M. A. (2010). *Monstruos perfectos*. Recovecos/Cuna.
- MOLFINO, M. A. (2010). Entrevista "Molfino *Monstruos Perfectos*". *Revista Cuna*, Año 5, (17). ISSN 1851 409X.

**Rector**

Gerardo Omar Larroza

Vicerrector

José Leandro Basterra

**Coordinadora General
de Comunicación Institucional**

María Gabriela Bissaro

**Decana Facultad de
Humanidades**

Graciela Beatriz Guarino

Vicedecana

Analía Silvia García

Secretaria Académica

Marta Susana Schlak

**Gerente**

Carlos Quiñonez

WWW.UNNE.EDU.AR

WWW.EUDENE.UNNE.EDU.AR

Zonas literarias argentinas

Margen, región y corporalidad
se compuso y diagramó en EUDENE
UNNE, Córdoba 792, Corrientes,
Argentina, en el mes de
junio de 2023.



En este libro la intención es establecer un recorrido por la literatura argentina del s. XX y XXI que permita dar cuenta de los contrastes entre discursos sociales de lo marginal y la tradición que conforman identidades nacionales. Estimular la creación de estrategias de análisis propias que permitan a los y las estudiantes producir lecturas y abordajes originales es uno de los objetivos de la cátedra. Lo es también poder interpretar obras literarias en su complejidad socio-cultural y en sus vínculos con lo socio-político. **Compartir estos enfoques y prácticas de lectura, análisis y ejercicios de crítica literaria de estudiantes avanzados que desarrollaron trabajos en torno a los ejes del programa es el gran objetivo que esta publicación apunta a conseguir.**

Lucía Caminada

APUNTES DE CÁTEDRA ● HUMANIDADES



Universidad Nacional
del Nordeste

